

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 2(26)*

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 № 12 от 29.06.2016 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 № 316 от 11.08.2015 г.

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.

Восточнославянская филология: сб. науч. тр. / Горловский
В76 ин-т иностр. языков; Редкол. : С.А. Кочетова и др. –
Вып. 2(26). Литературоведение. – Горловка : Изд-во ОО
ВПО «ГИИЯ», 2016. – 260 с.

ISSN 1992-9196

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем восточнославянской филологии.

Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов, студентов-филологов, преподавателей украинской и русской литератур и языков в школе.

УДК 81+801+882+82

ББК Ш81.0+82.0

ISSN 1992-9196

© Издательство ОО ВПО «ГИИЯ», 2016

УДК 882.09:929

«НЕСКОЛЬКО СЛОВ» ГОГОЛЯ О ПУШКИНЕ ¹

Впервые к пушкинскому творчеству Н. В. Гоголь обратился в этюдах 1831 г. о драме «Борис Годунов» и поэзии Козлова. Опиравшаяся на эти опыты статья «Несколько слов о Пушкине» в сборнике Гоголя «Арабески» 1835 г. [1, с. 211-226] стала его дебютом как литературного критика, выделяясь поразительной глубиной и сжатой энергией мысли даже на фоне аналитических разборов, принадлежавших перу А. Дельвига, Н. Надеждина, И. Киреевского, и потому ее нужно признать одной из вершин прижизненной критики поэта [2, с. 15]. На главное в ней указал В. В. Гиппиус: «Статья эта с необычайной зоркостью и твердостью установила значение Пушкина в годы “суда глупцов”, когда самый талант Пушкина был взят под сомнение <...> В личности Пушкина Гоголь подчеркивает, по преимуществу, ее эстетическое напряжение. Здесь впервые Гоголь заговорил о свободе художника выбирать все темы – от “горца в воинственном костюме” до “судьи в истертом фраке, запачканном табаком”, впервые противоположил “натянутый слог” и ложный жар – внутренней неприступной поэзии, отвергнувшей всякое “грубое убранство”, словом, дал первый очерк будущей параллели двух писателей <...> Вся статья – вызов современникам и их обывательской эстетике» [3, с. 43-44].

Дело в том, что к середине 1830-х годов имя Пушкина стали частенько упоминать в газете «Северная Пчела» Ф. Булгарина и Н. Греча – как правило, с дежурными славословиями («автор бессмертных творений», «первый наш поэт», «счастливец-гений») и сравнениями с Наполеоном и даже... самим Булгариным: «В одном берлинском журнале уверяют, что в России считаются ныне 5485 отечественных писателей, из коих редактору известны только двое: Александр Пушкин и Фаддей Булгарин...» [4].

По наблюдению ученых [5], статья отразила и отношения доверительного творческого сотрудничества, которые сложились в то время у Гоголя с поэтом. Так, упоминание о судьбе из рукописи повести «Дубровский» (1831-1832), переключки с некоторыми черновыми заметками Пушкина подтверждают знакомство с ними Гоголя. А заключительный тезис статьи: «... чем более поэт становится поэтом», тем меньше у него «истинных

¹ Публикация подготовлена в рамках научного проекта №14-04-00510а, поддержанного РГНФ.

ценителей», – и предшествующее развитие этой мысли, видимо, восходят к неопубликованной пушкинской заметке 1830 г. о поэзии Е. А. Баратынского: «Первые, юношеские произведения Б.<аратынского> были некогда приняты с восторгом. Последние, более зрелые, более близкие к совершенству, в публике имели меньший успех <...> Понятия, чувства 18-летнего поэта еще близки и сродны всякому, молодые читатели понимают его и с восхищением в его произведениях узнают собственные чувства и мысли, выраженные ясно, живо и гармонически. Но лета идут – юный поэт мужает, талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются. Песни его уже не те. А читатели те же и разве только сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии жизни. Поэт отделяется от их и мало-помалу уединяется совершенно. Он творит – для самого себя и, если изредка еще обнаруживает свои произведения, то встречает холодность, невнимание и находит отголосок своим звукам только в сердцах некоторых поклонников поэзии, как он уединенных, затерянных в свете» [6, т. 11, с. 185].

Вероятно и участие Пушкина в редактировании статьи. Перед публикацией Гоголь убрал из нее фрагмент о естественном пушкинском *вольнoлюбии* (если бы он был напечатан, это могло бы повредить поэту). И наоборот, принципиальным выглядело появившееся здесь отрицание авторства приписывавшихся Пушкину неприличных стихов «Лекарство от холеры», «Первая ночь»... Как сообщил А. В. Дубровский [7], опус «Первая ночь» (автор неизвестен) распространялся в начале 1830-х годов от имени Пушкина, дабы опорочить его семейную жизнь. Так что опровержение авторства таких опусов, безусловно, соответствовало намерениям поэта. В автобиографическом наброске 1832 г. он замечал об участии стихотворца: «Но главною неприятностию почитал мой приятель приписывание множества чужих сочинений, как то: ...четв.<еростишие> о женитьбе, в коем так остроумно сказано, что коли хочешь быть умен, учись, а коли хочешь быть в аду, женись, стихи на брак, достойные пера Ив.<ана> Сем.<еновича> Баркова, начитавшегося Ламартина. Беспристрастные наши журналисты, которые обыкновенно не умеют отличить стихов Нахимова от стихов Б<аркова>¹, укоряли его в безнравственности, отдавая полную справедливость их

¹ Барков И.С. (1732-1768) – поэт, переводчик Академии наук, ученик Ломоносова; известен как легендарный еще при жизни автор эротических, «срамных од», которым подражали в XVIII и XIX вв. Ламартин А. де (1790-1869) – французский писатель и поэт-романтик, в его произведениях медитативная меланхолия сочеталась с проявлениями искренней веры. Нахимов А.Н. (1782 – 1814) – поэт-сатирик, чьи басни, эпиграммы и сатиры зачастую были весьма резкими, бесцеремонными, хотя нельзя считать их неприличными.

поэт<ическому> досто<инству> и остроте» [6, т. 8, с. 961]. Заметим, что для опровержения Гоголь указал на общеизвестное тогда «Лекарство от холеры» как свод различных бездарных (неприличных, шутовских и, возможно, балаганных) рецептов – то есть **явно пушкинский!**

В какой-то мере поэт, видимо, разделял задорно-полемическое утверждение Гоголя: «По справедливости ли оценены последние... поэмы? Определил ли, понял ли кто “Бориса Годунова” <...> По крайней мере, печатно нигде не произнеслась им верная оценка, и они остались донныне нетронуты». – Здесь под «поэмами» следует понимать лироэпические творения Пушкина: «Евгений Онегин» (1823-1832) и «Домик в Коломне» (1831, опубл. 1833), а также историческую трагедию «Борис Годунов» (1825, опубл. 1830). Но появившиеся статьи А. Дельвига «Борис Годунов» (Литературная Газета. 1831. № 1-2; неоконч.) и Н. Надеждина «“Борис Годунов”». Сочинение А. Пушкина. Беседа старых знакомцев» (Телескоп. 1831. № 4), отзыв И. Киреевского в «Обзрении русской литературы за 1831 год» (Европеец. 1832. № 1) были подробными, значительными и в основном доброжелательными. Вероятно, Пушкин знал об инвективах Гоголя и оставил их в статье потому, что отчасти и сам в чем-то был согласен с ними.

В отличие от своих предшественников, Гоголь охарактеризовал творчество Пушкина в целом, не разбирая подробно его «программные» произведения, не упоминая о прозе, ибо воплощением гения назвал **всё** созданное поэтом, прежде всего – **лирику**, соответствующую «юношескому» развитию России. Ведь, по романтической концепции, роды и жанры искусства (в том числе словесного) образуют «возрастную лестницу» духовного развития личности, ее народа и всего человечества. В «лирической юности» личность воспринимает всё через «призму» своего формирующегося субъективного мира, а ее самопознание осуществляется в таких же субъективно-целостных, хотя и разрозненных, «лирических» формах, что отражают личное, национальное и общечеловеческое. По Гоголю, пушкинское творчество имеет черты Создателя, оно национально и наднационально, ибо поэт стал **голосом** своей Родины: «его жизнь совершенно русская», а его молодость – «тот же разгул и раздолье, к которому иногда, позабывшись, стремится русский и которое всегда нравится свежей русской молодежи...». И потому «Судьба» (здесь: эвфемизм Бога и Царя) «забросила» Пушкина на юг России, где необычная для страны «полуденная» природа и климат соответствовали «африканской крови» поэта, и это дало «силу душе», гению, освобождая от «последних цепей, которые еще тяготели на свободных мыслях».

Здесь, несомненно, использована принятая романтиками просветительская («органическая») теория подобия природы страны, ее народа, государственного строя и отдельной личности. Так, говорится об определяющем влиянии на поэта пребывания не просто на юге России, а на Кавказе и в Крыму как южных горных регионах, недавно вошедших в состав России, но еще противостоящих ее «гладкой неизмеримости» и обществу, ибо там, на границе Европы и Азии, живут «вольной поэтической жизнью» народы, еще не скованные цепями цивилизации (что и отражено в «южных» поэмах Пушкина). Ведь, согласно «органической» теории, горы – «остов» земли, придающий ей «форму», а граница Европа / Азия отделяет «младенчество» последней от юной России и мудрой «зрелости» остальных европейских стран [см., напр.: 8]. Следы «органической» теории очевидны и в других статьях «Арабесок» – от ранних «Мыслей о географии» до эссе «Жизнь» [об этом в нашем коммент.: 9, с. 448-453], – как, впрочем, и в черновых заметках Пушкина, одну из которых мы приводим ниже.

На фоне вышесказанного логичен вывод о том, что статья Гоголя должна быть связана с предшествующим осмыслением творчества Пушкина. В частности, положение «...истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа...» явно основано и на формулировке Д. В. Веневитинова, сложившейся в спорах о народности к середине 1820-х годов: «... Народность отражается не в картинах, принадлежащих какой-либо особенной стороне, но в самих чувствах поэта, налитанного духом одного народа и живущего, так сказать, в развитии, успехах и отдельности его характера» [10]. Вероятно, Гоголь учитывал и черновую заметку Пушкина, обусловленную той же дискуссией: «Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками – для других оно или не существует, или даже может показаться пороком <...> Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более и<ли> менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» [6, т. 11, с. 40].

И в статье Гоголя о Пушкине на первом плане – проблема противоречивых взаимоотношений творческой личности и общества в Новое время. По мысли Гоголя, развитие великого **поэта**, в чьем творчестве находит выражение **душа** его страны и народа, оказывает определяющее (и упреждающее!) влияние на формы общественного сознания и национального характера, шире – на всю страну. Как указано в статье, национальный поэт –

«это русской человек в его развитии, каком он, может быть, явится чрез двести лет»; в нем отразились «русская природа, русская душа, русский язык, русский характер...». Это позволяет автору соотнести жизнь поэта и его творческий путь, которые обозначили «идеал» общественного движения, способствовали росту национального самосознания и указали перспективы будущего развития.

Само же субъективно-«непосредственное» высказывание Гоголя по форме больше напоминает эссе, а по содержанию во многом расходится с трактовкой пушкинского творчества юным поэтом-философом Д. В. Веневитиновым, хотя заглавие и перекликается с названиями его заметок «Несколько мыслей в план журнала», «Два слова о второй песни Онегина» (как и названиями статей других авторов в журнале «Московский Вестник», которым зачитывался гимназист Гоголь). По сравнению с критико-аналитическими статьями Любомиров, все сказанное теперь Гоголем представляет и новую, более высокую ступень понимания творчества Пушкина, и несколько иную форму выражения этого.

Значима и датировка статьи в «Арабесках» – 1832 год. Уже написаны «Граф Нулин», «Полтава», «Повести Белкина». Гоголь читал поэму «Домик в Коломне» и упоминал о ней в одном из своих писем 1831 г. В начале 1832 г. вышла «Последняя глава *Евгения Онегина*» (СПб., 1832) – так завершилась публикация романа в виде глав, отныне он обрел целостность. Ведь в 1825-1826 годах, говоря о начатом романе, Веневитинов подчеркивал вынужденную предварительность и неполноту своих критических суждений, ибо повествование о судьбе Онегина в то время еще реально не существовало как *целое*. Оно могло бы и вовсе не появиться, будучи лишь намечено одной-двумя главами (как это произошло с двумя опубликованными главами романа «Арап Петра Великого»).

Вероятно, Гоголь знал от самого Пушкина, как высоко (по сравнению с другими) тот поставил мнение юного критика об «Онегине». К тому же в другой, поздней заметке о второй главе романа Веневитинов фактически предвосхитил перспективу, по которой был развит характер главного героя. Но когда роман был завершен и появились новые, не менее высокие пушкинские творения, сказанное критиком в середине 1820-х годов еще во многом гипотетически нужно было уточнить, переосмыслить, развить... В тех заметках пушкинское дарование названо лишь «оригинальным», ибо автор судил о поэте по своему идеалу – Байрону, гению «всечеловеческому», чьи приобретения «истинно новые», *«делающие честь веку»* [11, с. 145; курсив

автора]. Творчество Байрона всемирно, всеохватно – а **потому** и национально: в национально конкретном творец показывает всеобщее и вечное. Подобное противопоставление поэта всемирного, всеохватного и поэта национального отразилось и на дальнейшей оценке образа Онегина. Веневитинов строил ее, во многом «отталкиваясь от байроновского понимания Чайльд-Гарольда» [12, с. 32]. То есть, на оценку критиком Онегина влияло восприятие байронического героя, а через этот образ – и поэта Байрона, его жизни и творчества, одной из вершин которого было «Паломничество Чайльд-Гарольда». При восхождении к такому всеохватному идеалу «народность», по Веневитинову, – своего рода ступень для истинного художника. С этой точки зрения, в первых опубликованных главах Пушкин недостаточно приблизился к подобному *идеалу*: и романа, и оригинальной «всеобщности» его содержания.

Позднее, анализируя отрывок из «Бориса Годунова» и утверждая, что теперь Пушкин достиг подлинной творческой зрелости, критик обосновывал это и независимостью поэта от влияния Байрона, и достижением *вершины* искусства, какой в глазах романтиков представляла *историческая трагедия*. «Независимость его таланта – верная порука его зрелости», и если все новое произведение таково, как приведенный отрывок, – замечал Веневитинов, – «тогда не только русская литература сделает бессмертное приобретение, но и летописи трагической музыки обогатятся образцовым произведением, которое станет наряду со всем, что только есть прекраснейшего в этом роде на языках древних и новых» [11, с. 163, 170]. Причем сам факт появления этой статьи о Пушкине на французском языке должен был подтвердить европейское значение творчества русского поэта.

Для Гоголя же Пушкин, в первую очередь, **национален**, а потому **вне** сравнений как идеал русского общества. Он «при самом начале своем уже был национален, потому что истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами». Все это сказано о Пушкине – авторе «Бориса Годунова» и романа о России, поэте русской истории, природы и нравов – и сказано с учетом предшествующих критических мнений. В частности, данная формулировка основывается и на критериях «народности», ранее сформулированных Веневитиновым в полемике с Н. А. Полевым о первой главе пушкинского романа.

«Я полагаю, – писал юный критик, – народность не в черевиках, не в бородах и проч. <...> Народность отражается не в картинах, принадлежащих какой-либо особенной стороне, но в самих чувствах поэта, напитанного духом одного народа и живущего, так сказать, в развитии, успехах и отдельности его характера. Не должно смешивать понятие народности с выражением народных обычаев: подобные картины тогда только истинно нам нравятся, когда они оправданы гордым участием поэта» [11, с. 259]. Даже если считать это «независимым единомыслием» [12, с. 28], возникшим в романтической атмосфере или обусловленным ею, – и тогда оно чрезвычайно значимо!

Итак, Веневитинов и Гоголь определяли масштаб художника, поэта, исходя из того, насколько верно и полно его творчество отражает особенности всемирного и национального развития в данную «эпоху». Здесь у критика основным критерием выступает **общечеловеческое**, у Гоголя – **национальное** (общенародное, всероссийское). Поэтому осмыслить «явление Пушкина» необходимо Гоголю и для своего развития, познавая Россию через жизненный и творческий путь ее национального гения и путем самопознания. Во многом это и его творческое самоопределение как **писателя русского**: недаром он опирается и на личный опыт **художника**, в известном смысле сопоставляя его с творческим методом **единственного великорусского поэта** Пушкина.

КАК творчество художника соотнесено с общественными устремлениями, «духом эпохи», и в какой главной поэтической форме это выражено – вот главный вопрос и «сверхзадача» статьи. Согласно ей, Пушкин достигает «вершины» (всеобъемлющего общерусского идеала) совокупностью всех своих произведений. Прежде всего, это **лирика**, которая отражает идеал национального самосознания в данный (по-видимому, тоже «лирический») период истории России и позволяет собирать, соединять, «синтезировать» разные стороны действительности, прошлое и настоящее. Это «прелестная антология», где «Пушкин разносторонен необыкновенно и является еще обширнее, виднее, нежели в поэмах <...> Слов немного, но они так точны, что обозначают всё. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт». То есть, этот языковой «синтез» еще наделен чертами **живописи** (свет, пространство, «картина»), а тем самым подчеркнута близость пушкинской лирики к основному, по мысли автора, изобразительному искусству современности.

Это позволяет выявить особенности трактовки **художника** у Гоголя. Для него Пушкин – идеал русского самосознания и только потому «всечеловечен»: так народная культура входит во всемирную, пополняет её, однако не растворяется в ней, становясь

ее особой частью. Прямая, намеченная Веневитиновым связь *личностного* и *всеобщего* видится на этом фоне неправомерно упрощенной, ибо не учтен гений Пушкина, который, по Гоголю, отразил **всю** Россию, **все**, в том числе и глубинные, сокровенные ее черты, в котором, как будто в российском словаре, «заклучилось все богатство, сила и гибкость нашего языка». Ведь Слово от Бога, и тот, кто в совершенстве им владеет, приближен к Создателю и Его творениям, а потому может определять далекое двухсотлетнее будущее, в котором он видит российский народ поэтом и творцом и когда, может быть, явится новый Пушкин.

Поживем – увидим.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь Н. Несколько слов о Пушкине // Арабески. Разные сочинения Н. Гоголя: В 2 ч. / Н.В. Гоголь. – СПб.: В тип. вдовы Плюшар с сыном, 1835. Ч. I. – 287 с. Цит. даны по современной орфографии.
2. Гудзий Н.К. Гоголь – критик Пушкина / Н.К. Гудзий. – Киев: Тип. Т.Г. Мейнандера. 1913. – 40 с.
3. Цит. по изд.: Гиппиус В. Гоголь / В.В. Гиппиус // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь / Предисл. и сост. Л. Аллена. – СПб.: «Logos», 1994. – С. 9-188.
4. [Без подписи] // Северная Пчела. – 1833. – № 77; см. также: 1834. – № 44; и др.
5. Петрунина Н.Н., Фридендер Г.М. Пушкин и Гоголь в 1831-1836 годах / Н.Н. Петрунина, Г.М. Фридендер // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VI. – Л.: Наука, 1969. – С. 207-208.
6. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. / А.С. Пушкин. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1949.
7. Далее использую представленный А. В. Дубровским доклад о «мнимом Пушкине» на 7-х Гоголевских чтениях (М., 2007), поскольку сборник материалов этой конференции «Н. В. Гоголь и народная культура» (М., 2008) изобилует различного рода грубыми ошибками.
8. Гоголь Н.В. Арабески / Изд. подгот. В. Д. Денисов / Н. В. Гоголь. – СПб.: Наука, 2009. – 512 с. (Серия «Лит. памятники»).
9. О влиянии гор на мир, страны и народы см.: Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества / И.Г. Гердер. – М.: Наука, 1977. – 704 с. – (Серия «Памятники исторической мысли»). С. 28-36.
10. Веневитинов Д. Ответ г. Полевому // Сын Отечества. – 1825. – № 24. – С. 38-39.

11. Веневитинов Д.В. Стихотворения. Проза / Д.В. Веневитинов. – М.: Наука, 1980. – 608 с. – (Серия «Лит. памятники»).
12. Манн Ю.В. Русская философская эстетика (1820-1830-е гг.) / Ю.В. Манн. – М.: Искусство, 1969. – 304 с.

АННОТАЦИЯ

Денисов В.Д. «Несколько слов» Гоголя о Пушкине

В статье Н.В. Гоголя «Несколько слов о Пушкине» впервые при жизни поэта было раскрыто значение его творчества. Анализ статьи выявляет систему историко-философских и эстетических взглядов автора, что определила проблематику его хрестоматийных произведений.

Ключевые слова: творчество Н. В. Гоголя, статья «Несколько слов о Пушкине», русский и европейский романтизм, «органическая» теория.

SUMMARY

Denisov V. D. Gogol's «A Few Words about Pushkin»

Gogol's article «A few words about Pushkin» was the first to disclose the value of creative works of the poet during his lifetime. The analysis of the article reveals the system of historical and philosophical and aesthetic views of the author that identified the problems raised in his textbook works.

Key words: the creative works of N. V. Gogol, the article «A few words about Pushkin», Russian and European romanticism, the «organic» theory.

Л.В. Дербенёва

(г. Ивано-Франковск, Украина)

УДК 82.091

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ МЕТОД КАК ПРИНЦИП ИССЛЕДОВАНИЯ РОМАНА В ИСТОРИКО- ЛИТЕРАТУРНОЙ КОНЦЕПЦИИ П.Д. БОБОРЫКИНА

Проблема сравнения литератур в пространстве мировой литературы всегда привлекала внимание критиков и академических учёных, однако наиболее активно эта проблема начала разрабатываться с середины XIX века, когда в литературной науке шли активные поиски новых направлений, подходов, методов исследования. Мысль о целостности истории и литературы была сформулирована ещё в XVIII веке, что и

привело к возникновению и развитию сравнительного изучения литератур. Одним из наиболее интересных и, к сожалению, мало известных исследований в этой области является деятельность Петра Дмитриевича Боборыкина – популярного в своё время писателя-беллетриста.

В сферу научных интересов писателя вошли вопросы литературной критики, проблемы создания истории всемирной литературы, проблема читателя, история развития реализма. Значительное место в его творческом наследии занимают работы по истории русской и зарубежной литературы, главным образом роману. Своей историко-литературной деятельностью П.Д. Боборыкин становился участником научных поисков, споров, актуальных для своего времени, времени интенсивного взаимообмена, когда интерес к зарубежной литературе не ограничивался лишь списком некоторых имен (как во времена Белинского и Чернышевского), и уже не свидетельствовал о принадлежности к тому, или иному литературному лагерю (западников или славянофилов). В науке шёл поиск типологической общности развития русской и западноевропейской литератур.

Наиболее полно историко-литературная концепция Боборыкина и его эстетическая позиция применительно к роману проявились в его итоговом труде «Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века» [1]. Согласно замыслу Боборыкина, его труд об эволюции романа должен был касаться, прежде всего, русского романа. Однако для уяснения своеобразия и характера развития русской литературы необходимо было сопоставить ее с хронологически близкими ей зарубежными литературами, что и привело Боборыкина к необходимости «изучить» эволюцию европейского романа.

Сама попытка сопоставления литератур, безусловно, заслуживала внимания. В русском литературоведении того времени в этом отношении почти ничего не было сделано, если не считать замечаний в общих работах по истории классической русской литературы. Среди деятелей академической науки к сопоставлениям русской и западноевропейских литератур прибегал, пожалуй, только Н.П. Дашкевич («Романтики на Западе и в поэзии В.А. Жуковского» (1883), «Пушкин – поэт общеевропейский» (1887), «Мотивы мировой поэзии в творчестве Лермонтова» (1892), «Пушкин – в ряду великих поэтов нового времени» (1899)). Попытку сопоставления русской и западноевропейской литератур (преимущественно в идейном плане) предпринял С.А. Венгеров в книге «Героический характер русской литературы» (1911). Эта попытка Венгерова

вызвала критическую оценку А.Г. Горнфельда, признававшего необъективность Венгерова, который в «противоположении» русской и европейской литератур допустил «несправедливости к чужим» и «грубо восхвалял своих» [7, с. 282-283]. П.Д. Боборыкин же еще в 70-х годах писал о необходимости изучения русской литературы в контексте западноевропейской, ибо, являясь «отделом» общеевропейской литературы, она развивалась в общеевропейском русле и, безусловно, внесла свой вклад в мировой литературный процесс.

С этой точки зрения чрезвычайно показательным является отношение Боборыкина к французскому натурализму в литературе. Заметим, что именно это историко-литературное явление окажется для Боборыкина если не фатальным, то судьбоносным, ибо с этого времени и до наших дней имя Боборыкина так или иначе окажется прикрепленным, даже «приклеенным» к Боборыкину-литератору. Стереотип восприятия натурализма как чего-то изначально недостаточного, ущербного, требующего настороженного и критического подхода, работал на сращение «Боборыкин-натуралист». А предвзятость, как известно, никогда не обеспечивает объективности оценок, и тем более приговоров, которыми было так богато наше литературоведение.

Действительно, П.Д. Боборыкин проявляет обостренный интерес к натурализму, пристально изучает художественное творчество и теоретические манифесты французских натуралистов, активно пропагандирует натурализм [4, с. 38-92]. Этот интерес, с одной стороны, связан с поисками научной методологии, ибо, известно, что в то время, как отмечал Б.Г. Реизов, «натурализм отождествлялся с наукой вообще, а натуралистический метод обозначал всякое научное изучение всякого объекта действительности» [10, с. 250]. С другой стороны, этот интерес связан с общей дискуссией о французском натурализме, которая приняла особенно острый характер именно в русских журналах, поскольку программные заявления Золя, изложенные в «Парижских письмах», опубликованные в «Вестнике Европы» с марта 1875 по июль 1880 года, становились фактом не только французской, но и русской литературно-художественной жизни.

Споры, вызванные новыми французскими романами и натуралистическими теориями, касались важнейших вопросов литературного развития, по сути, были «одной из форм не прекращающегося ни на минуту спора о настоящем и главное – о будущем русской литературы» [12, с. 131]. Наконец, интерес Боборыкина к натурализму связан с желанием доказать односторонненность развития русского и европейского

литературного процесса в их движении к объективному отражению жизни. Писатель был убежден, что новые тенденции в развитии эстетической мысли Западной Европы уже были реализованы русскими писателями. Это касалось, прежде всего, осмысления традиций русской «натуральной школы» 40-х годов и, особенно, жанра «физиологического очерка». В эстетике и поэтике натуральной школы присутствовали черты, которые были близки (а порой тождественны) европейскому натурализму 80-90-х годов. На этот факт, в своё время, указывал В. Каминский, наблюдения которого не раз отмечались в критической литературе [8].

Ранним «манифесто» русского натурализма («апология факта»), по мнению учёного, можно считать предисловие Н. Помяловского к незаконченному роману «Брат и сестра» (1862). Писатель сравнивал свой метод с методом врача, который «изучает сифилис и гангрену, определяет вкусы самых мерзких продуктов природы, живет среди трупов». Помяловский предупреждал, что его книга не для любителей «развлечения и элегантных образов», поскольку долг писателя – принимать участие в работе по изучению «циничного» предмета «болезни»: «не излечим мы, излечат другие, быть может». Для этого предлагалось «обратить внимание общества на ту массу разврата, безнадежной бедности и невежества, которая накопилась в недрах его». Сущность метода сформулирована Помяловским как объективное исследование: «Будем только заявлять факты и, по возможности, их причину, – из них всякий может делать вывод, какой он хочет – наше дело сторона» [8, с. 43].

В творчестве русских писателей второй половины XIX, так же как во французском натурализме 1870-х – первой половины 1880-х годов, гипертрофия «практики» в процессе художественного познания приобретала социально-обличительный и полемический характер, заостряя те качества реализма, в которых проявилась объективность и детерминированность изображения им действительности.

Себя Боборыкин считал учеником и последователем «натуральной школы», о чем прямо заявлял в статье «Мотивы и приемы русской беллетристики» (1878), а также в письмах и мемуарах, подчеркивая следование традициям «натуральной школы». Он отказывается все новое в отечественной литературе объяснять чужеземными «влияниями». Напротив, стремится установить типологическую общность развития русской и западноевропейских литератур.

Писатели «натуральной школы», утверждает Боборыкин, стали «исключительными поборниками искреннего, серьезного

воспроизведения жизни таких слоев общества, вплоть до подонков столичного населения, какие еще не были забираемы беллетристикой <...> Если не следует этим увлекаться и провозглашать этот момент развития русской беллетристики чем-то опережающим западное движение <...>, то в увлечении формулой русского натурализма следует прямо видеть назревшую тогда еще более потребность в беспощадной правде изображения и в том, чтобы рамки его были еще больше расширены. На русской почве произошло то, через что прошел и Запад...» [5, с. 20]. Напомним в этой связи, что И.А. Гончаров, начавший свой творческий путь в «натуральной школе», вообще относился к французским натуралистам как последователям и ученикам русской «натуральной школы»: «А другие, истинно талантливые французы, как Эмиль Золя, А. Доде и другие, поняли значение нашей натуральной школы и стали самостоятельно на этот новый для них путь...» [6, с. 234].

В отличие от Гончарова и многих других писателей и критиков, Боборыкин не считал русскую «натуральную школу» «старше» французского натурализма: «Слово (натуральная школа – Л.Д.) ничего не меняет. Великое реалистическое движение шло с запада: Стендаль, Проспер Мериме, Бальзак, а по другой стороне пролива корифеи британского романа – Диккенс и Теккерей <...> Первенство почина шло с запада – это несомненный факт. Русские авторы, сохраняя свою оригинальность, были захвачены тем же движением» [5, с. 19].

Мысль о типологической общности развития русской и западноевропейской литератур позволяла Боборыкину находить общие черты в русской «натуральной школе» и европейском натурализме. Не случайно, говоря о том поколении русских писателей, к которым он, наряду с Помяловским, Решетниковым, Слепцовым, Левитовым, братьями Успенскими, относил и самого себя, Боборыкин подчеркивал верность «натуральной школе», приверженность к бытописательству, детализации, стремление в «бытовых очерках и даже крупных произведениях живописать типы и подробности из мира серой массы» [3, с. 54].

На новом этапе развития литературы (с точки зрения Боборыкина, это 70-е годы) европейский натурализм, считает писатель, актуализировал те черты и возможности, которые были заложены в русской «натуральной школе». В частности, позволил расширить рамки изображения действительности, обратиться к тем проблемам и темам, которые «пропустила» «натуральная школа». Писатели-натуралисты раздвинули художественно-эстетические границы «вещного» мира и попытались выявить связь между «духовным» и «биологическим», дополняя

социально-нравственную, идеологическую концепцию человека в реализме.

Боборыкин отмечает важнейшую особенность творчества «второй генерации» писателей: они «занимаются больше характеристикой новых общественных типов в отдельности, не обобщая их так, как делал, например, это Тургенев. Их упрекают часто в фотографичности, но этот термин произволен: чересчур трудно определить в художественном произведении, что представляет собою фотографию и что есть продукт более творческой работы писателя. Довольно и того, что ни один из них не позволяет себе сочинять, т.е. отрешаться от жизни и выдавать призраки и сочетания своей авторской фантазии за реальную действительность» [3, с. 56].

В этой связи существенным представляется мнение С.И. Чупринина, который полагает, что идеи французского натурализма легли на уже подготовленную почву и способствовали оживлению русских по происхождению тенденций: «Все это заставляет говорить не о механическом копировании новейшей парижской моды <...>, а об определенной типологии художественного развития. Возникновение и жизнь натуралистического движения обязаны не только и не столько творческой инициативе Золя и Гонкуров <...>, сколько объективной логике социально-исторического и литературного процесса» [12, с. 134].

Как известно, Золя в России был воспринят читателями и критиками по-разному. Одних привлекала тематика его произведений, «сниженная» трактовка традиционных сюжетов, нарочитая, эпатажная «вульгарность» стиля автора и языка героев. Других (в том числе Боборыкина) – сознательная бесстрастность, беспристрастность авторской позиции, а также использование достижений современной ему психологической науки (в частности, говоря современным языком, групповой, профессиональной и социальной психологии), стремление к точности и научности.

Боборыкин нашел в лице Золя единомышленника (а не учителя, согласно традиционной точке зрения), а в его теории – подтверждение собственных теоретических положений. Французский натурализм во многом был, так сказать, «выразителем» идей самого Боборыкина: «О моей писательской манере, о том, что французы стали называть художественным почерком, начали говорить в рецензиях только в 80-е годы, находя, что я стал будто бы подражать французским натуралистам, особенно Золя <...>. Ни Золя, ни его сверстники тут и не „пахло“. Я их по появлению в

литературе старше на много лет, и когда Золя и Доде (и даже братья Гонкур) стали известны у нас, „В путь-дорогу” давно уже печатался» [2, с. 318]. Заметим, что роман «В путь-дорогу» с характерными «натуралистическими» особенностями увидел свет еще в 1862 году.

В письме к А.А. Измайлову Боборыкин пишет: «Буренин с братией видели в этом подражание французским „натуралистам” 80-х годов (Золя, Гонкуры), но все это я начал вводить раньше их <...>, когда Золя еще был в полной неизвестности» [Цит. по: 9, с. 177]. Принимая многие положения теории Золя, Боборыкин все же пытается выработать собственную программу.

Ориентируясь на точные науки и полагая, что их метод мог бы послужить руководством для современного искусства, русский писатель все же никогда не отождествлял эстетическое познание с научным. Он не принимал физиологию как метод изучения человеческого сознания / характера, отрицал использования дарвинизма по отношению к истории художественной литературы, критиковал Золя за увлечение биологическими и психопатическими мотивировками, не признавал теории наследственности в творческой деятельности, ибо считал талант «индивидуальным уделом» [1, с. 313-314]. Отказывался Боборыкин и от обязательного детерминизма, требующего от художника обращения к психобиологическим основам человеческого существования. Однако, писатель одновременно восхищался Золя, отмечал его новаторство и смелость, считал, что русским литераторам есть чему поучиться у французского натуралиста.

В современном литературоведении укоренился взгляд на П.Д. Боборыкина как на последователя, даже ученика Э. Золя. Однако понятие «натурализм» применительно к творчеству Золя и Боборыкина не тождественно. Боборыкинское творчество находится скорее в русле натуралистического течения, которое было достаточно широким. Сущность концепции Боборыкина не сводится к пропаганде эстетики натурализма. И хотя художественное творчество русского писателя действительно обнаруживает родство с творчеством Э. Золя, эстетическая позиция, заявленная Боборыкиным, говорит о том, что он сознательно отделял себя от французского натуралиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боборыкин П.Д. Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века. – СПб., 1900. – 668 с.
2. Боборыкин П.Д. Воспоминания: В 2-х т. – М.: Худож. лит., 1965. – Т. 1. – 566 с.; Т. 2. – 570 с.

3. Б.Д.П. (Боборыкин П.Д.). Мотивы и приемы русской беллетристики // Слово. – 1878. – № 6. – Отд. 2. – С. 48-62.
4. Боборыкин П.Д. Реальный роман во Франции // Отечественные записки. – 1876. – № 6. – С. 229-337; № 7. – С. 38-92.
5. Боборыкин П.Д. Эволюция русского романа // Под знаменем науки. – М., 1902. – С. 1-19.
6. Гончаров И.А. Необыкновенная история. Неизданные рукописи // Сб-к Российской публ. б-ки. Материалы и исследования. – Пг., 1924. – Т. 2. – Вып. 1.
7. Горнфельд А.Г. Литература и героизм // О русских писателях. – СПб., 1912. – Т. 1. – С. 276-284.
8. Каминский В.И. Пути развития реализма в русской литературе конца XIX в. – Л.: Наука. Ленингр. отдел., 1979. – 198 с.
9. Линин А.М. К истории буржуазного стиля в русской литературе. – Ростов, 1935. – 234 с.
10. Реизов Б.Г. Стендаль. Художественное творчество. – Л.: Худож. лит. Ленингр. отдел. 1978. – 406 с.
11. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
12. Чупринин С.И. Чехов и Боборыкин. (Некоторые проблемы натуралистического движения в русской литературе конца XIX века) // Чехов и его время. – М.: Наука, 1977. – С. 138-157.
13. Шишмарев В.Ф. О научных задачах истории литературы // Филолог. записки. – 1899. – № 12. – С. 1-18.

АННОТАЦИЯ

Дербенёва Л.В. Сравнительный метод как принцип исследования романа в историко-литературной концепции П.Д. Боборыкина

Статья посвящена неизвестным фактам истории русской литературы. К таким исследовательским лакунам можно отнести историко-литературную концепцию П. Боборыкина, создавшего на основе сравнительных исследований русской и западноевропейских литератур собственную историко-литературную концепцию. Важнейшей составляющей этой концепции является сравнительная характеристика популярной в 70-80-х годах теории французского натурализма и русской натуральной школы 40-х годов. Исследователь убедительно доказал общее генетическое происхождение и определённые типологические совпадения этих явлений. Популярность теории Золя писатель объясняет подготовленностью русской эстетической мысли для восприятия идей французских натуралистов.

Ключевые слова: натурализм, натуральная школа, Золя, реализм, объективность.

SUMMARY

Derbenyova L. V. Comparative method as the principle of the literary-historical concept study of Boborykin's novels

The article is devoted to poorly studied facts of Russian literature history. Such research lacunae include historical and literary concept of P. Boborykin. One of the components of the famous Russian writer's concept was to prove typological unity of French naturalism and Russian «natural school». The interest of Boborykin to naturalism was connected with the desire to prove one-direction motion of Russian and European literary process in their movement to the objective reflection of life development trends. He was convinced that much of word of aesthetic thoughts in Western Europe had been said earlier by Russian writers or coincided in time period. This concerns, first of all, understanding of the «natural school» traditions and especially «physiological sketch» that allows seeing in its aesthetics features that were similar or identical to the French naturalism of 70-80 s. The writer convincingly proved that the ideas of French naturalism lay on the already-prepared base, and contributed to the revival of Russian origin trends in aesthetics and poetics of Russian «natural school» in 40 s.

The appearance and existence of naturalistic features are connected not only with and not so much due to the creative initiative of Zola and Goncourt but to the objective logics of socio-historical and literary process common to Russian and French literature.

Key words: naturalism, natural school, Zola, realism, objectivity.

*Н.П. Иванова
(г. Симферополь, Россия)*

УДК 821.161.1

ОБРАЗ САДА В КАРТИНАХ ОКРУЖАЮЩЕГО МИРА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Тезис о том, что пространство не обладает онтологическим статусом вне мышления, был выдвинут известным американским когнитивистом Дж. Лакоффом. Декларируя это, ученый находился в русле исследований, начатых его коллегой по Калифорнийскому университету Ж. Фоконье, который в 1985 году предложил термин, описывающий отражение реального мира в сознании воспринимающего субъекта, – «ментальное пространство», призванное не воспроизводить так называемую «объективную действительность», а воплощать образ того, что человек думает и говорит о тех или иных вещах. Однако у Ж. Фоконье термин

«ментальное пространство» использовался в широком понимании и был синонимичен понятию «внутренний мир человека». Применительно к анализу литературного пейзажа указанная категория может трактоваться как мировоззрение автора, выраженное посредством пространственных характеристик, реализованных в картинах окружающего мира.

В то же время нельзя не признать, что для воссоздания ментального пространства автора необходим процесс так называемого декодирования такого рода картин, в ходе которого актуализируется имплицитный автор – образ автора, создаваемый читателем в ходе восприятия им текста. Этот термин предложил американский литературовед Уэйн Бут также в конце XX века, хотя понятие «имплицитный автор» вполне корреспондирует с образом автора или вненаходимым автором, о котором гораздо ранее писали, соответственно, В. В. Виноградов и М. М. Бахтин.

В нарратологии существует и парная имплицитному автору повествовательная инстанция – «имплицитный читатель» – идеальный образ получателя авторской информации, о чем писали В. Изер, И. П. Ильин, А. Ю. Нестеров. В процессе или в результате коммуникации имплицитного автора и имплицитного читателя как раз и осуществляется адекватное декодирование художественных образов, что позволяет, по мнению современной исследовательницы Л. Г. Кайды, понять и оценить текст в гармоническом слиянии двух планов его содержания – открытом, выраженном эксплицитными лексическими, синтаксическими, морфологическими, стилистическими средствами, и скрытом, выраженном имплицитными средствами. Среди имплицитных средств как одно из ведущих выделяется осмысление функций пейзажных зарисовок [5, с. 81–83].

Практикой такого рода декодирования занимается имплицитная поэтика – направление, получившее свое начало в конце прошлого века (И. В. Арнольд «Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения», 1982) и развивающееся в настоящее время (З. Г. Минц «Блок и русский символизм», 2004; А. В. Марков «Античные основания системного изучения литературы», 2005).

В этой связи справедливым представляется мнение итальянского исследователя У. Эко, указывающего на возможность рассматривать весь «текстовый универсум» как единый гипертекст, и это чрезвычайно важное заключение, так как только выход за рамки одного текстового фрагмента позволяет приблизиться к адекватной интерпретации авторского ментального пространства, а значит, к имплицитному автору.

Именно с этой целью в статье предпринята попытка анализа своего рода гипертекста – совокупности картин окружающего мира, содержащих изображения сада или упоминания о нем.

Следовательно, целью статьи является анализ имплицитного значения изображения сада в картинах окружающего мира Ф. М. Достоевского. Задачи статьи: 1) интерпретировать изображения сада в картинах окружающего мира Ф. М. Достоевского как средства экспликации ментального пространства автора; 2) на основе анализа ментального пространства автора сделать вывод об особенностях мировосприятия писателя.

Для анализа творчества Ф. М. Достоевского обращение к такой категории, как ментальное пространство, особенно важно, так как, по утверждению М. М. Бахтина, теми элементами, из которых складывается образ героя, служат не черты действительности – самого героя и его бытового окружения – но значение этих черт для него самого, для его самосознания [1, с. 19].

Как известно, оппозиция «желаемое – действительное» наиболее характерна для творчества романтиков, и тем интереснее сам факт ее существования в ментальном пространстве Ф. М. Достоевского. Этот факт закономерен, ведь многие исследователи указывали на сочетание пушкинских и гоголевских традиций в творчестве писателя, в результате чего, по мнению В. В. Виноградова, «воскресают и загложшие романтические формы. И они вливаются в основное натуралистическое ядро. Впоследствии все эти течения, которые отметались Гоголем, объединяются под именем “Пушкинского” элемента. О сочетании его с Гоголевским мечтает не только Тургенев, но и... Достоевский. Можно сказать, что эти писатели шли в своем творчестве разными дорогами, но подчиняясь одному и тому же импульсу» [2, с. 60]. Реализацией этих импульсов стал «мистический» или «фантастический» реализм Ф. М. Достоевского, о чем писали не только русские (В. Иванов), но и зарубежные литературоведы (А. Ковач, Ю. Кристева), причем эта модификация указанного литературного направления значительно расширяет возможности реалистической поэтики: «Благодаря поэтике русского писателя, реализм утверждает, таким образом, своё право на проникновение в самую суть действительности не только в формах жизни, но и в формах фантастики и мифа, в очертаниях мира воображаемого, тем самым невиданно приумножая свои творческие возможности» [8, с. 115].

Такого рода разновидность реализма вызвала к жизни описанную М. М. Бахтиным карнавализацию действительности:

«Карнавальная же жизнь – это жизнь, выведенная из своей обычной колеи, в какой-то мере «жизнь наизнанку», «мир наоборот» («monde a l'envers»)). При этом исследователь убежден в том, что в карнавализации недопустимо видеть только специфическую особенность романтизма [1, с. 163, 187], но здесь важен сам факт признания связи этого приема изображения окружающего мира с традициями романтической поэтики.

Однако, принимая во внимание тезис М. М. Бахтина о том, что мир Ф. М. Достоевского глубоко плюралистичен [1, с. 10], рассмотрим вопрос не о полифонии произведений писателя, а о тех их структурных элементах, которые обеспечивают целостность художественного мира автора. В этом плане весьма продуктивной представляется позиция В. Иванова, утверждавшего, что творчество Достоевского – это цикл романов, внешне не связанных прагматической связью и не объединенных общим заглавием, подобно составным частям эпопеи Бальзака, но все же сросшихся между собой корнями столь неразрывно, что самые ветви их казались сплетшимися [4, с. 2]. Как единую мировоззренческую систему видит творчество Ф. М. Достоевского и В. В. Вересаев.

Одним из главных элементов основания этой системы является, на наш взгляд, ментальная оппозиция «желаемое – действительное», последовательно реализованная в ряде произведений писателя. Ведущая роль в этом процессе закономерно принадлежит образу сада, так как именно его описывает Ф. М. Достоевский, рисуя картины желаемого, идеального мира, существующего лишь в воображении героев, их мечтах и воспоминаниях. Так, в романе «Униженные и оскорбленные» герой стремится к преодолению указанной антиномии, пытаясь уйти от реальности в мир воспоминаний, похожих на сказку: «О мое милое детство!.. Что за чудный был сад и парк в Васильевском... *Золотое, прекрасное время!..* Раз потом, уже долго спустя, я как-то напомнил Наташе, как достали нам тогда однажды «Детское чтение», как *мы тотчас же убежали в сад, к пруду, где стояла под старым густым кленом наша любимая зеленая скамейка, уселись там и начали читать «Альфонса и Далинду» – волшебную повесть. Еще и теперь я не могу вспомнить эту повесть без какого-то странного сердечного движения...*» (*курсив наш. – Н.И.*) [3, т. 3, с. 178-179]. В европейских культурах сад из-за своей многозначности предстает то образом, то символом, то знаком, то дискурсом. По мнению О. А. Клинга, его «можно еще рассматривать как мифологему, если под этим понимать заимствование у мифа мотива, темы или ее части – мифологему райского сада... Это – первоначальное гармоничное отношение человека (Адама) с природой, когда не было конфликтов ни

между человеком и животным, ни между мужчиной и женщиной» [7, с. 2]. В произведениях Ф. М. Достоевского актуализируются такие коннотативные элементы значения этой мифологемы, как недостижимость и утраченность, что вполне может быть объяснено наличием оппозиции «действительное – желаемое» в ментальном пространстве автора. Следовательно, приведенные воспоминания отнюдь не только достояние прошлого, но и неотъемлемая часть настоящего – единственный, пусть и весьма иллюзорный способ преодолеть указанную антиномию. Симптоматично поэтому, что именно здесь появляется мотив утраченного рая, создаваемого упоминанием о детстве и образом сада, в который, как и в детство, невозможно вернуться в реальной жизни.

Как известно, всемирная история не знает сослагательного наклонения, а в историях, автором которых является Ф. М. Достоевский, оно зачастую является ключевой смыслообразующей формой. В этом аспекте знаковыми являются финальные строки романа «Униженные и оскорбленные»: «Когда мы воротились с похорон Нелли, *мы с Наташей пошли в сад. День был жаркий, сияющий светом. Через неделю они уезжали. Наташа взглянула на меня долгим, странным взглядом...*

И в глазах ее я прочел:

“Мы бы могли быть навеки счастливы вместе!”» (курсив Н.И.) [3, т. 3, с. 442].

Невозможность преодолеть оппозицию «желаемое – действительное» становится отправной точкой и для появления теории Раскольников. Еще до убийства у него появляется все более острое, граничащее с болезнью желание уйти от этой печальной действительности, поэтому он пытается найти в окружающем мире хоть что-то привлекательное и хоть на время сменить пространство: «Иногда он останавливался перед какою-нибудь изукрашенной в зелени дачей, смотрел в ограду, видел вдали на балконах и террасах, разряженных женщин и бегających в саду детей. *Особенно занимали его цветы; он на них всего дольше смотрел*» (курсив наш. – Н.И.) [3, т. 6, с. 45]. При описании этого единственно доступного герою нового пространства вновь появляется образ сада, а с ним – мотив рая, но на этот раз не утраченного, а недостижимого (неслучайно он отделен от Раскольникова оградой). И оппозиция «желаемое – действительное» приобретает еще большую остроту.

Закономерно, что своего кульминационного момента развитие этой оппозиции достигает в тот момент, когда Раскольников идет убивать. Стремление уйти от реальности, изменить окружающий мир кардинальным образом доходит до высшей точки, когда

вопроса о возможности таких преобразований уже просто не возникает. Хочется самого невозможного, и тогда появляются оформленные посредством сослагательного наклонения мечты подпольного человека, абсолютно аналогичные описанному в «Записках их подполья» переносу озера Комо в Рим: «Проходя мимо Юсупова сада, он даже очень было занялся мыслию об устройстве высоких фонтанов и о том, как бы они хорошо освежали воздух на всех площадях. Мало-помалу он перешел к убеждению, что *если бы распространить Летний сад на все Марсово поле и даже соединить с дворцовым Михайловским садом, то была бы прекрасная и полезнейшая для города вещь*. Тут заинтересовало его вдруг: почему именно во всех больших городах человек не то что по одной необходимости, но *как-то особенно склонен жить и селиться именно в таких частях города, где нет ни садов, ни фонтанов, где грязь и вонь, и всякая гадость*» (курсив наш. – Н.И.) [3, т. 6, с. 60]. Интересно, что здесь даже дважды упоминаются сады (мотив рая), но мимо одного из них Раскольников проходит, а другой для достижения столь желаемой райской жизни оказывается недостаточным велик – в общем, по известной пословице, «зашел бы в рай, да не знаю, где край» [9, с. 322]. И в конце этих размышлений происходит неизбежное для ментального пространства Ф.М. Достоевского возвращение к столь ненавистой действительности. Надо сказать, что подобное соединение ключевых мотивов творчества писателя в кульминационные моменты произведения особенно явно эксплицируют его ментальное пространство: «...система мотивов исключительно функциональна. В плане композиции эта система характеризуется рядом черт, специфических для искусства романиста. Принцип полярности, контраста и контрапункта играет здесь важную роль. Используя эти принципы для создания рифм ситуаций на больших и малых пространствах, с помощью повторов и вариаций Достоевский строит мотивную систему своих романов высокохудожественно и в высшей степени результативно» [6, с. 65].

В связи с этим весьма симптоматично, что пространство и дома, и дачи Епанчиных, с которыми Мышкин сблизился в России, оказывается маркированным «мотивом Швейцарии» (своего рода субститутотом другого мира, в котором преодолена оппозиция «желаемое – действительное»), и таким образом для героя отчасти снимается острота этой антиномии, сохраняя его внутреннюю гармонию: «*Дача Епанчиных была роскошная дача, во вкусе швейцарской хижины, изящно убранная со всех сторон цветами и листьями. Со всех сторон ее окружал небольшой, но прекрасный цветочный сад*» (курсив наш. – Н.И.) [3, т. 8, с. 275].

Здесь также закономерным представляется соединение «мотива Швейцарии» (инога мира) с мотивом рая, эксплицированного описанием сада.

Итак, образ сада вносит в картины окружающего мира Ф.М. Достоевского имплицитное значение рая, но в модификациях рая утраченного или недостижимого. При этом обнаруживается неспособность героев преодолеть оппозицию «желаемое – действительное» путем смены или замены пространства, так как данная антиномия является принадлежностью не макро- или мезо-, а исключительно микрокосма, свойством ментального пространства самого человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1972. – 179 с.
2. Виноградов В.В. Гоголь и натуральная школа / В.В. Виноградов. – Л., 1925. – 76 с.
3. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30-и томах / Федор Михайлович Достоевский. – Л.: Наука, 1972.
4. Иванов В. Достоевский и роман-трагедия / В. Иванов. Собрание сочинений. – Брюссель, 1987. – Т. 4. – С. 401-444.
5. Кайда Л.Г. Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию / Л.Г. Кайда. – М.: «Флинта», «Наука», 2005. – 208 с.
6. Клейман Р.Я. Вселенная и человек в художественном мире Достоевского / Р.Я. Клейман // Достоевский: Материалы и исследования. – Л., 1978. – Вып. 3. – С. 21-40.
7. Клинг О.А. Вишневый сад как райский / О. Клинг // Независимая газета. – 2004. – 15 июля. – С. 3.
8. Ковач А. Поэтика Достоевского / А. Ковач. – М.: Водолей Publishers, 2008. – 352 с.
9. Пословицы. Поговорки. Загадки / Сост. А.Н. Мартынова, В.В. Митрофанова. – М.: Современник, 1986. – 512 с.

АННОТАЦИЯ

Иванова Н.П. Образ сада в картинах окружающего мира Ф.М. Достоевского

В статье рассматриваются функции изображений сада или упоминаний о нём в картинах окружающего мира Ф. М. Достоевского.

В ходе анализа прослеживается связь между реализацией образа сада и экспликацией ментальных оппозиций «свое – чужое», «истинное – ложное», «земное – небесное», а также делаются выводы об особенностях ментального пространства автора.

Ключевые слова: ментальное пространство автора, картина окружающего мира, бинарные оппозиции, имплицитная поэтика, образ сада.

SUMMARY

Ivanova N. P. Image of a garden in F. M. Dostoevsky's pictures of the surrounding world

This article discusses the functions performed by images of a garden or references to it in F. M. Dostoevsky's pictures of the surrounding world.

The author regards the correlation between the implementation of the image of a garden and explication of mental oppositions «own - alien», «true - false», «earth - heaven» and draws conclusions about the peculiarities of the mental space of the author.

Key words: mental space of the author, pictures of the surrounding world, binary opposition, implicit poetics, the image of a garden.

*С.А. Кочетова
(г. Горловка)*

УДК 82.0

РОМАН АННЫ ГАВАЛЬДА «ПРОСТО ВМЕСТЕ»: ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Творчество французской писательницы Анны Гавальда отражает многовекторность развития современной литературы Франции, представленной такими непохожими друг на друга авторами, как П. Киньяр и М. Уэльбек, Ф. Бегбедер и М. Кундера, А. Нотомб и М. Барбери, Д. Литтелл и Б. Вербер. Каждый из названных писателей занимает свою нишу в литературном «сегодня» Франции. Не возникает сомнений в органичной принадлежности творческих поисков Анны Гавальда потоку современной французской словесности, поскольку высокая степень популярности её книг уже давно не удивляет литературных критиков и читателей.

За лёгким стилем, эмоциональностью и простотой поступков, описанных в прозе Анны Гавальда, проступает откровенный разговор автора о ценности человеческих чувств, добре и искренности, любви и дружбе, доверии и взаимопомощи, умении людей стать милосердными и заботливыми по отношению друг к другу. Её проза о тех простых человеческих качествах, которых не хватает в суете жёсткой современности.

В наиболее известном романе Анны Гавальда «Просто

вместе» повествование выстраивается вокруг основной мысли, касающейся смысла жизни. Герои периодически возвращаются к рассуждениям о том, ради чего стоит жить, в чём заключается цель и радость существования. И ответ на данный вопрос складывается из разрозненных наблюдений и реплик каждого персонажа. Человек живёт полноценной жизнью тогда, когда он получает удовольствие от любимого дела, увлечения жизни. Так, Камилла, увлекаясь живописью, не может устоять перед искушением делать наброски рисунков в блокноте («– Я... Только наброски в блокнотах... Ерунда... Рисую всякую чепуху... – Но удовольствие хоть получаешь? – Да. Он ликовал» [1, с. 200]), Пьера захлёстывают рассуждения о живописи («Как торговец Пьер был невыносим, а как просвещенный любитель искусства – выше всяких похвал. Конечно, он говорил глупости – а кто этого не делает, рассуждая об искусстве?! – но говорил он вдохновенно» [1, с. 200-201]), отец Камиллы наслаждался звучанием голоса («Однажды, когда они с отцом сидели вдвоём в машине, и она спросила, почему он слушает одну и ту же музыку, отец ответил: „Человеческий голос – самый прекрасный из всех инструментов, самый волнующий... Даже величайший виртуоз мира никогда не сумеет передать и четверти эмоций, которые способен выразить красивый голос... Голос – частица божественного в человеке... Это начинаешь понимать с возрастом... Я, во всяком случае, осознал это далеко не сразу, но...”» [1, с. 203]), Франк увлечён кулинарией, Филибер – историей.

Основной предмет повествования – эмоции, захлёстывающие отдельно взятого человека и общество в целом, потому что описанные эмоции связаны с достаточно типичными для всех окружающих героиню людей чувствами. Вместе с героиней эти эмоции переживают читатели, попадающие под влияние нахлынувшей волны знакомых переживаний и впечатлений. Как признается Анна Гавальда в одном из своих интервью, «это первый хэппи-энд в моей жизни. Раньше я всегда оставляла конец открытым. Так, чтобы читатель не мог сказать, хорошо закончилась история или плохо. Но в этой книге... Понимаете, герои этой книги так долго были несчастливы, им столько пришлось пережить, они так долго чувствовали себя одинокими, отверженными... В общем, мне просто захотелось позволить им побыть счастливыми. Это как бы ненастоящая концовка. Такой вот «бог из машины». Знаете, как в пьесах классицизма, когда кажется, что все ужасно, и вдруг чудом все становится хорошо» [2]. Действительно, представленная в романе «Просто вместе» история вселяет в читателя оптимизм и веру в будущее, в котором нет места страхам и одиночеству. Залогом успешного «завтра»

для одиноких людей, по мнению автора, является выработка умения быть счастливым и нужным кому-нибудь, полюбить себя и полюбить окружающих.

Проблема одиночества является ведущей проблемой романа. Рассмотренная писательницей с разных сторон, она представляет собой подробный анализ болезни современности. В романе препарированы состояния одиночества трёх героев. Герои одиноки в семьях, их жизненные обстоятельства наполнены разочарованиями и горечью переживаний, с ними связанных. Герои не в ладах с миром и не в ладах с собой, поскольку окружающая их пустота не содержит в себе завтрашнего дня: праздник Рождества, например, не «встречается», а «переживается», он ненавистен, потому что человек в этом празднике остаётся одиноким. Праздник не с кем встречать. И поэтому празднество превращается в рутину, в рядовое событие, которое нужно «перебыть», дожидаться завтрашнего дня, хотя и он ничего не сулит интересного. Одиночество – беспросветно, а каждый герой переживает его по-своему.

Камилла, талантливая художница-интеллектуалка, ведет образ жизни, которым провоцирует себя на новые испытания: она ничего не ест, ограничивает себя в желаниях, живет в убогой, неотапливаемой комнатке, где даже нет кровати, работает по ночам уборщицей, и, впрочем, считает такое место работы вполне заслуженным для одинокой девушки. Героиня здраво осознаёт своё одиночество, не надеясь на избавление от него, потому что для неё нет завтрашнего дня, нет будущего, нет ничего, кроме описываемого мгновения, нет даже надежды на какие-либо изменения: «Я подыхаю от одиночества, вполголоса повторяла она себе под нос, подыхаю от одиночества... Может, пойти в кино? А с кем потом обсуждать фильм? Зачем человеку эмоции, если не с кем ими поделиться?» [1, с. 213], «Она возвращалась домой одна, ела одна, спала одна и слушала Вивальди, обхватив колени руками» [1, с. 218], «А то живёшь среди покойников, беседуешь с парнями, которые даже ответить тебе не могут... Всё время одна... Потому и спотыкаешься на ровном месте...» [1, с. 231].

Интересно, что состояние одиночества Камиллы неоднократно сопровождается описанием холода, который чувствует героиня: «Она прочла ещё строчку Эдгара Минта и перебралась на другой берег Сены, стуча зубами от *холода* (выделено нами. – С.К.). Она подыхала от одиночества» [1, с. 213], «На работе ничего интересного, если не считать того, что *холод* (выделено нами. – С.К.) стал совсем невыносим. Она возвращалась домой одна, ела одна, спала одна...» [1, с. 218] и т.п. Низкая температура пространства передаёт безжизненность окружающего мира, его

неэмоциональность, «нулевой градус» тепла, являясь метафорой одиночества человека.

Корни одиночества Камиллы кроются в её детстве. Дожив до двадцати семи лет, девушка осознаёт свою отчуждённость и не желает выстраивать связи с окружающим миром. Сложные и даже невозможные отношения с матерью, «их натужные встречи и абсурдные, тягостные разговоры» [1, с. 52] привели Камиллу к печальному выводу о том, что «наше главное предназначение – мучиться» [1, с. 50]. Почти невесомая, она «накапливала» в себе тяжесть отношения к миру: «Удерживали её на асфальте только вес рюкзака за спиной да эти не поддающиеся объяснению камни и камешки, которые всё накапливались у неё внутри. <...> Камилла Фок была призраком – по ночам она работала, а днём копила камни» [1, с. 26-27]. Отметим, что мотив камня разрабатывается Анной Гавальда поступательно и перерастает в метафору отсутствия жизни. Физический вес потерявшей интерес к жизни героини компенсируется тяжестью воображаемых камней в ней. Не столько в душе, сколько вообще внутри тела: «Нужно было <...> рассказать ему правду. Сказать, что она теперь не ест – ну почти не ест, – потому что её живот набит булжниками. Что каждое утро, едва открыв глаза, она уже боится задохнуться, подавившись гравием. Что окружающий мир больше не имеет для неё никакого значения и каждый новый день кажется её неподъёмным грузом. И она начинает плакать. Не потому, что ей грустно, а для того, чтобы справиться со всем этим. Слезы – это ведь жидкость, они помогают переварить каменную дрянь, и тогда она снова может дышать» [1, с. 27-28]. Интересно, что мотив камня и окаменелости возникает в повествовании всегда в моменты крайнего психологического расстройства героини: «Она расплакалась и внезапно снова ощутила где-то глубоко в горле мерзкий вкус камней» [1, с. 360]. Стремление героини к жизни убывает, становится хрупким, неуловимым. Её жизнь, как и сама девушка, «двигалась медленно, говорила мало и умела замечательно ловко исчезать» [1, с. 27]. В определённый момент и Франк упрекает Камиллу в безжизненности: «Как подумаю, что считал тебя живой... Чёрт, я, видать, в тот вечер был совсем плох, раз влип в эту историю по уши...» [1, с. 538]. О тяжёлых, как у каменщика, ботинках рассуждает Полетта, рассматривая Камиллу [1, с. 356].

Однако героиня, осознавая своё одиночество, рождённое в далёком молчаливом детстве, знает и пути выхода из него. Конечно, до определённого момента она не делает этих попыток. Она не стремится изменить свой образ жизни. Она избегает людей, порвав с богемной средой и психически не уравновешенной

матерью. Она расправляется с собой, наказывая себя за неизвестные грехи: остригает волосы, ведёт неопрятный образ жизни, искренне считая, что достойна именно такого унижения: странный, не поддающийся объяснению способ «избавиться от проблем, пусть даже изуродовав и потеряв саму себя, лишь бы никогда и никому ничем не быть обязанной» [1, с. 92].

Главная героиня романа сама обрекает себя на подобный образ жизни. Камилла пренебрегает родственными связями, по возможности избегая мучительного общения с матерью. Для нее ни мнение общества, ни отношение родных не имеет никакого значения. Камилла создала собственный микромир, в котором она хоть и одинока, но, в тоже время, и независима, где она – «комочек нервов (...), вся скукожилась внутри себя» [1, с. 537-538]. Героиня в свой обособленный мир никого не впускает, не намеревается вырваться из него и осознанно, по утверждению Франка, за такое решение платит «слишком дорогую цену» [1, с. 538].

Тем не менее, героиня знает рецепты спасения от одиночества. Глотком спасительного воздуха для Камиллы является рисование. Попытка сделать набросок рисунка помогает Камилле выйти из оцепенения расстроенных чувств после встречи с матерью: «Камилле было страшно. Она должна попытаться. Ты должна попытаться. Да, но я так давно не... „Тсс, – прошептала она себе под нос. – Тихо, я здесь. Всё получится, старушка. Сейчас или никогда... Давай... Не дрейфь...”» [1, с. 54]. Автор отлучение от любимого дела – рисования – называет летаргическим сном. Человек живёт, но и не живёт. Потому что не творит. А. Гавальда подчёркивает: человек не одинок, если он творит. «Так, хватит. Теперь ты готова... Она зажала тонкую кисточку большим и средним пальцем, вытянула руку над скатертью и выждала несколько секунд. Внимательно наблюдавший за Камиллой старик ободряюще моргнул. Камилла Фок вышла из летаргического сна, нарисовав одного воробья, потом другого, третьего – целую стаю хитроглазых воробьёв. Вот уже больше года она ничего не рисовала» [1, с. 55]. И, пожалуй, этот эпизод становится отправной точкой на пути обретения героиней себя. Последующие случаи художественного украшения тарелок с фуа-гра или десертов в ресторане («Она складывала узоры из тонкой, как папиросная бумага, стружки, играла шоколадными завитушками, апельсиновыми цукатами, глазированными фруктами и засахарёнными каштанами» [1, с. 251]), автопортреты героини, созданные при взгляде в зеркало («Камилла взяла свой блокнот и нарисовала то, что отражалось в зеркале. Лыса девица с жёстким взглядом, держащая в руках карандаш...» [1, с. 92]; «...автопортрет в кровати. Из-за пятен на зеркале и короткой

стрижки в отражении она напоминала переболевшего ветрянкой мальчика...» [1, с. 146]), портреты родственников Франка и их быт («Камилла вымыла руки и рисовала до вечера. В доме, на улице. Кровь, акварель. Собаки, кошки. Дети, старик. Огонь, бутылки. Халаты, фуфайки. Под столом – тапочки на меху. На столе – натруженные руки. Франк со спины, её собственное отражение в котелке из нержавеющей стали» [1, с. 346]), люди в очереди, крыша Большого дворца, лестницы Малого дворца и многие другие случаи обращения к любимому делу «восстанавливают» личность Камиллы. Героиня обретает равновесие в мыслях и чувствах, возвращается к своему «я». Не случайной оказывается авторская реплика: «Она снова начала рисовать. Просто так. Безо всякой цели и причины. Для самой себя. Для собственного удовольствия» [1, с. 146]. Собственно, писательница в романе «Просто вместе» на примере жизненных перипетий героини Камиллы иллюстрирует своё кредо, заявленное в одном из интервью: «Моя жизнь, моя работа, мое удовольствие – быть свидетелем и наблюдать за людьми. В этом главная прелесть того, что я делаю» [2].

Ещё одним выходом из тупикового состояния для героини становятся музыка и книги: «Снова она. Сидит у машины номер семь с мешком мокрого белья у ног. И читает» [1, с. 223]. Камилла читает всегда. Преимущественно, о художниках, их жизни и творчестве. Книга для одинокой девушки – окно в другую жизнь, в чужую Вселенную. Заметим, что жизнь её любимого художника Альфреда Дюрера, чьи путевые заметки читает героиня, становится образцом для подражания. Даже описание его занятий живописью невольно повторяются в судьбе уже самой Камиллы. Камилла пересказывает Франку подробности путешествия Дюрера, во время которого художник ненасытно рисует всё, что попадает к нему на глаза: «Его восхищает все: лица, нравы и обычаи чужестранцев, их наряды. Он посещает мастерские художников, восхищается работой ремесленников, заходит во все церкви, закупает гору безделушек и диковин, вывезенных из Нового Света: попугая, бабуина, черепаший панцирь, кораллы, корицу, лосиное копыто и много всякой другой дребедени. Он радуется, как ребенок, ему не лень сделать крюк, чтобы взглянуть на выбросившегося на берег Северного моря кита... И, конечно же, он рисует. Как сумасшедший. Ему пятьдесят, он достиг вершин мастерства, и что бы он ни писал – попугая, льва, моржа, подсвечник или портрет своего трактирщика, – это... Это...» [1, с. 228]. Героиня романа «Просто вместе» живописует так же ненасытно, как и Альфред Дюрер: «Она взяла новый блокнот – последний – и «приручила» его,

запечатлевая все, что ее окружало: камин, узор обоев, шпингалет окна, глуповатые улыбки Сэмми и Скубиду, рамочки, картины, камею, принадлежавшую даме былых времен, и строгий сюртук господина из той же эпохи. Натюрморт из собственной одежды с пряжкой валяющегося на полу ремня, облака, след, оставленный в небе самолетом, вершины деревьев за чугунным кружевном балконного ограждения и автопортрет в кровати» [1, с. 146].

Кроме того, Камилла следует за Дюрером и в том, что расплавляется с людьми своими живописными работами. В Дюрере она восхищалась лёгкостью, с которой художник расставался со своими детищами: «В путешествии картины служили Дюреру разменной монетой: твоё умение против моего, твой портрет в обмен на обед, на четки, на безделушку для жены, на плащ из заячьих шкур... Мне бы понравилось жить в те времена... Я считаю натуральный обмен гениальной экономической системой...» [1, с. 229]. Так и наша современница, молниеносно, даже не задумываясь, отдаёт частицу своего таланта людям, с которыми сталкивается.

Именно в чтении книг Камилла находит утешение и забывает об одиночестве: «Она немножко прибралась для разнообразия и вернулась к чтению. Нет такой печали, которую не могла бы утолить книга, говорил Монтень, а Монтень никогда не ошибался» [1, с. 213]. Значит, согласно рассуждениям Анны Гавальды, одиночество преодолимо. Не только книгами, но и благодаря им. Человек не одинок, если у него есть увлечение жизни, он одержим жаждой познания мира через книги и людей, которые его понимают и поддерживают.

Жажда учения превращена у Анны Гавальды в поведенческий эталон. Героиня преодолевает инертность окружающих и заражает этим других. Она неоднократно на страницах романа повторяет: «Я обожаю учиться» [1, с. 233], «Если быть „интеллектуалом” — значит любить учиться, проявлять любознательность и внимание, восхищаться миром, трепетать от волнения, пытаться понять, как всё устроено, и, ложась вечером спать, чувствовать себя чуть меньше придурком, чем накануне, то — да! — я интеллектуалка и горжусь этим... Даже жутко горжусь» [1, с. 261-262] и т.п. Думается, что желание Камиллы познавать мир, научиться чему-то новому, стать чуточку грамотнее, образованнее, чем вчера, а затем поделиться своими знаниями, демонстрирует открытость и готовность героини к переменам в её личной жизни.

В связи с этим не случайной, на наш взгляд, становится разработка образа ангела в романе. Ангел не может руководствоваться в своих деяниях корыстными целями. Камилла дарит безвозмездно свои знания, свои рисунки, своё тепло и

заботу Франку, Филиберу, Полетте. Она не могла воспользоваться страховыми деньгами, оставшимися после смерти отца, потому что она не хотела денег, от которых «воняет мертвечиной» [1, с. 563]. Камилла была в течение многих лет тверда в своей позиции: «Мне был нужен мой папа – живой. А не это» [1, с. 563]. И в жизни Франка она в определённый момент появляется именно как ангел: «Войди <...> и заметь ты этот силуэт, колеблющийся в унылом свете неоновых ламп, сказал бы себе в точности следующее: черт побери... Ангел... В этот момент она подняла голову, увидела его, мгновение не реагировала, как будто не узнавала, и в конце концов улыбнулась. Это была не улыбка – так, легкий отблеск, знак, понятный лишь посвященным... – Твои крылья? – спросил он, кивая на мешок» [1, с. 224]. Впрочем, жизнь Франка Камилла в действительности преобразила и оживила как ангел-хранитель, парень перестал быть одиноким, его существование озарилось насущной необходимостью быть нужным кому-то и нуждаться в ком-то. Образ ангела упоминается в саркастическом ключе в рассуждениях самой Камиллы, касающихся её собственных поступков: «Ей не следовало приводить сюда этого человека... Легко быть великодушной, распоряжаясь чужим добром... Нимб над головой она себе обеспечила! <...> Просто блеск... Слава победителю. Довольна собой? Крылья при ходьбе не мешают?» [1, с. 409]. Но сарказм девушки не оправдан. Она выполняла функцию ангела. Будучи одинокой, она скрасила одиночество Франка и Филибера.

Вспомним, что при встрече с Полеттой Камилла напомнила старушке ангела: «Нет, эта девочка не такая, как все. Упавший с неба ангел, вынужденный носить тяжелые, как у каменщика, ботинки, чтобы не воспарить над землей...» [1, с. 356]. Она не только стала близкой Полетте в последние месяцы жизни бабушки Франка. Она, как ангел, приняла исповедь старушки и отпустила грех, мысль о котором мучила Полетту в течение многих лет: «Она стояла на коленях, ковыряясь в земле, и тут подружка-старушка прошелестела у нее за спиной: – Я его убила. – Что-о-о? Вот ведь беда... В последнее время крыша у нее отъезжает все сильнее... – Мориса... Моего мужа... Я его убила. <...> – Я была в кухне...<...> И увидела, как он упал... Знаешь, у него было очень большое сердце... Он хрипел, стонал, его лицо... Я... Я надела жакет и ушла. Я тянула время как могла... <...> Я все-таки вернулась, а он умер. Тишина. <...> и вызвала пожарных... Или «скорую помощь»... Не помню... Но было уже поздно. И я это знала...» [1, с. 545-546]. Она успокоила совесть Полетты перед её уходом из жизни, дав возможность старушке покинуть мир со словами благодарности Камилле-ангелу.

Одинокая Камилла, не подозревая об этом, лечит от одиночества окружающий мир и излечивается сама. Её жизнь преобразается. Её судьба становится смыслом жизни нескольких людей. Она начинает видеть смысл своей жизни и роняет фразу, открывающую огромное новое будущее: «В этот момент Камилла, уже час игравшая с маленьким Валентином в прятки, бросила этак небрежно: – Ох, Франк... Как бы я хотела такого же...» [1, с. 574].

Волей судьбы несколько человек – Франк, Филибер, Камилла и Полетта – оказались рядом тогда, когда каждый из них находился в тупике. Несчастные, загнанные, одинокие, пережившие личные потрясения, имеющие глубокие душевные раны, запутавшиеся в отношениях с собой и с миром. Но именно тот факт, что героев романа свела судьба вместе, является переломным моментом, спасает каждого из них, предоставляет шанс начать жить сначала, по-новому. Очевидно, что проблема одиночества касается каждого. Правда, все они одиноки по-разному. И все вместе, поддерживая друг друга, они находят выход из этого тупика.

Одиночество Филибера обострено тем, что герой не «вписывается» в окружающий мир. Он не похож на многих современников, он не умеет жить по законам жестокой каждодневной суеты. Филибер одинок не потому, что сам не хочет контактировать с обществом. Общество его отторгает. Он – «великолепный образчик *homo degeneraris*, то есть существо, совершенно непригодное к жизни в обществе, сдвинутое, нелепое и абсолютно анахроничное» [1, с. 152]. Камилла, пытаясь понять образ жизни Филу, задаёт ему весьма характерные и вполне, очевидно, риторические вопросы: «Значит, вы никогда никуда не ходите? У вас нет друзей? Ни одной родной души? Никаких контактов... с двадцать первым веком?» [1, с. 152]. Так же, как и Камилла, он занимается работой, не соответствующей его интеллектуальному развитию: продает открытки, хотя мечтает стать историком. Филибер – персонаж «не от мира сего», вызывает симпатию и жалость: заикающийся, нелепо одетый, болезненно застенчивый, интеллигентный. Его детство было омрачено насмешками сверстников. По признанию самого Филу он, по сравнению со своими родителями, является более адаптированным к жизни, «– Знаете, по сравнению с моими родителями, я очень... ээ... изменился – ваше определение! – то есть я... эволюционировал...» [1, с. 151]. Но его не принимают и родственники, считая Филу слишком современным, слишком «оторвавшимся» от «своей» среды и «упавшим» до уровня простых не титулованных людей. Родственники вычеркивают его из списка достойных носителей фамильной чести, оставляя его

один на один с рефлексиями, переживаниями и невротической реакцией на окружающую действительность («Филу знал, что не такой уж он на самом деле урод и что главная проблема у него как раз таки с речью...» [1, с. 222]). Одиночество Филу спровоцировано общественной ангажированностью и от него не зависит. Филу оказывается не в состоянии приспособиться к социальному запросу.

Природа одиночества Франка – иная. У него, по сравнению с Камиллой и Филибером, всё же есть человек, который его любит и им дорожит. Тем не менее, несмотря на его привязанность к бабушке Полетте, он агрессивен по отношению к миру. Он осознаёт свою социальную ущербность, одиночество, усталость и разочарование: «...Проблема в том, что я совсем один...» [1, с. 39], «Паршивая работа, паршивая жизнь, бабка в богадельне и грядущий переезд. Отдых на продавленном диване-раскладушке. <...> Дошел до ручки... Ей-богу, создается впечатление, что жизнь может наладиться при одном условии – если он и дальше будет страдать...» [1, с. 256], «Он назначил свидание подружке, у него были деньги, крыша над головой, работа, он даже нашел друзей – и все-таки подыхал от одиночества. “Ну и дерьмо, – прошептал он себе под нос, чертово дерьмо...”» [1, с. 277], «Он выдохся. Он стукнул кулаком по столу, долбанул по стене, пнул все, что оказалось в пределах досягаемости...» [1, с. 101], «Он отправился спать, не приняв душ, не выкурив сигарету и даже не попытавшись в очередной раз „достать” ее. Он выдохся» [1, с. 219]. Свое одиночество Франк прячет в изнурительной работе и заботе о бабушке. Утешение и радость удовольствия он находит в мотоциклах, поскольку, по его убеждению, бездушные машины не способны предать, как это когда-то сделала родная мать Франка. Подчеркнём, одиночество героя проецируется на окружающих, но сам Франк не выдерживает подобный ритм жизни. Он стремится уйти от людей, но при этом инстинктивно спасается от одиночества заботами о Полетте, влюблённостью в Камиллу, потребностью в оценке его кулинарных шедевров. В то же время, герой дерзко провоцирует близких, обижая словом и поступком, например, уезжая на любимом мотоцикле. С одной стороны, он понимает, что он одинок, с другой стороны, не допускает такой мысли (есть забота – бабушка), с третьей стороны, он каждым своим поступком удаляется от одиночества. На наш взгляд, этот персонаж не только соткан из противоречий, он является самым активным, действующим борцом с одиночеством.

Героев книги сводит судьба в одном месте. У каждого из них своя сложная жизненная история. У каждого – своя боль, свои тревоги и сомнения, мучительный поиск себя в этой жизни. И до

того момента, пока они не объединяются в одну силу, они терпят крах. А вместе, просто вместе, они, поддерживая друг друга, помогают преодолеть свой страх одиночества, да, впрочем, не только страх. Одиночество.

Процесс преодоления индивидуального одиночества зарождается постепенно. Филибер позаботился о больной Камилле и предложил переселиться в свои роскошные апартаменты. Первый шаг к преодолению споров и недоразумений сделан. И вот уж герои не успели осознать, как стали лучшими друзьями, а Франк и Камилла, в конечном счёте, еще и полюбили друг друга. Ненавязчивая забота друг о друге позволяет героям постепенно решать свои психологические проблемы.

С проблемой одиночества тесно связаны проблемы взаимоотношений в семье, в частности, отношений, сложившихся между поколениями. Современная семья переживает кризис, кризисными являются и отношения детей и родителей. Все герои романа, так или иначе, вовлечены в водоворот выяснения отношений между поколениями. Так, у Полетты были крайне сложные отношения с дочерью, отказавшейся от воспитания своего сына Франка («Она родила этого малыша и оставила его мне... „Вот, – сказала она, – ты его хотела – так получай! Довольна?“ <...> Она оставила мальчика с нами, а несколько месяцев спустя вернулась и забрала его, а потом снова привезла сюда. Казалось, все мы сходим с ума. <...> Она возвращалась еще раз – чтобы забрать малыша, потом приезжала за деньгами – якобы на сына! – и сбежала среди ночи, «забыв» его у нас» [1, с. 403]), у Камилы трудно складываются отношения с матерью («Камилла улыбнулась и похлопала мать по руке. Иначе пришлось бы вцепиться ей в глотку и придушить. <...> ... Мать разыграет „сцену № 8“. Этот номер не предполагал импровизаций, он был давно отрепетирован и исполнялся многократно: эмоциональный шантаж, крокодиловы слезы и угроза покончить с собой. Порядок произвольный. Мать плакала, укоряла дочь за то, что та ее бросила, как сделал пятнадцатью годами раньше ее отец, называла бессердечной, восклицая, что жить ей незачем» [1, с. 50-51]), Филибер переживает непонимание отца, который считает старшего сына никчемным («Он провел две унижительные недели, ежесекундно чувствуя кожей раздраженный взгляд отца, который больше не мог скрывать своей неприязни. Его первенец не интересовался ни землей, ни финансами и меньше всего – собственным социальным положением. Бездарь, придурок, торгующий открытками в музее и начинающий мучительно заикаться всякий раз, когда младшая сестра просит его передать соль.

Единственный наследник родового имени, не способный сохранять должную дистанцию в разговоре со сторожем охотничьих угодий» [1, с. 308-309]).

Показательно, что проблемы у молодого поколения героев романа возникают, в первую очередь, именно с матерью, тем человеком, который при любых обстоятельствах остаётся самым близким и дорогим человеком, способным оказать поддержку и помощь. Однако, в произведении «Просто вместе» этому образу присущи только отрицательные черты. Героиня романа пытается всеми силами избегать «семейных» обедов с матерью: «От этих совместных обедов, как бы редко они ни случались, у нее всегда начинал болеть живот. Встав из-за стола, ей приходилось сгибаться в три погибели, ее качало, с нее словно сдирали кожу. Ее мать с садистской настойчивостью, хотя скорее всего невольно, расковыривала одну за другой тысячи затянувшихся ранок» [1, с. 48]. Кроме психических травм эти встречи с матерью приносят Камилле физические страдания. Кстати, по признанию Анны Гавальды, её личные отношения с матерью не могут служить основанием для истории, представленной в романе: «В моей следующей книге, той, которая о мужской дружбе, будет прекрасный портрет матери. А во всех предыдущих моих книгах матерям персонажей действительно отведены какие-то не очень хорошие роли. Даже не знаю почему. У меня самой отличная мама. В следующей книге мама одного из молодых людей станет героиней книги, и она очень хороший человек» [2].

Итак, для всех героев романа встречи с родителями становятся бременем, вызывают моральные и даже физические страдания, поэтому Камилла, Франк и Филибер или отказываются знаться с родными, или стараются изо всех сил избегать этих мучительных встреч с родственниками.

И все же, лишённые в детстве родительской любви, тепла и заботы молодые герои устанавливают связь с предыдущими поколениями через знаковый в данном контексте образ Полетты, которая является для них воплощением связующего звена с историей родной страны и их семей. Старушка в одночасье становится и другом, и советчицей, и учителем, и предметом заботливого отношения. Полетта «объединяет» Камиллу, Франка и Филибера в одном порыве быть кому-то нужными. Конфликт поколений исчерпан. Его своим существованием разрешила старенькая бабушка Франка, став смысловым стержнем существования для молодых пронзительно одиноких и отчаянно несчастных людей, которые, по словам девушки, на каком-то этапе «второе составляют отличную команду убогих» [1, с. 260].

Для преодоления одиночества героев ключевой формулой становятся слова «просто вместе». Именно тогда, когда они начинают поддерживать друг друга, жить вместе, быть одной семьёй, они не только находят душевное равновесие, они, в конце концов, осознают, какое это счастье – просто быть вместе. Понимание этого счастья даётся героям нелегко. Ершистость и колкость каждого героя скрывает за внешней агрессивностью беспомощность и слабость. Анна Гавальда подсказывает своим читателям рецепт спасения от одиночества: ищите единомышленников и будьте вместе. Герои романа вдруг делают для себя открытие: «...Впервые в жизни каждому по отдельности и всем им вместе взятым казалось, что у них появилась настоящая семья. Даже больше чем настоящая – они сами ее выбрали, именно такую они и хотели, за такую сражались, а взамен она требовала одного – чтобы они были счастливы вместе. Даже не счастливы – это уж слишком! Просто чтобы были вместе, только и всего. Такая вот им выпала удача» [1, с. 391]. Писательница утверждает, что только вместе можно преодолеть все трудности, перевернуть мир, победить свою и чужую боль, избавиться от страхов, найти единственно верный путь к счастью.

Итак, центральной проблемой романа Анны Гавальда является проблема одиночества. Она формирует комплекс связанных с ней проблемных вопросов, на которые автор ищет ответы, находит их и предлагает читателю. Роман начинается с предложенной аксиомы: «каждый человек одинок, и одинок по-разному». Одиночество может быть осознанным или неосознанным, спровоцированным самим героем или окружающей средой, его можно безоговорочно принять или бороться с ним – вариантов множество. Но, пожалуй, главный вывод писательницы заключается в призыве преодолеть одиночество. И преодолеть его, по мнению автора, можно сообща, просто вместе с людьми, которые тебя смогут понять и полюбить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гавальда А. Просто вместе: [роман: пер. с фр.] / А. Гавальда. – М.: Астрель, 2012. – 573 с.
2. Гавальда А. «Я всегда предпочитала маргиналов...»: интервью. – Режим доступа: <http://anna-gavalda.livejournal.com/425.html>

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А. Роман Анны Гавальда «Просто вместе»: основные проблемы произведения

Автор статьи рассматривает проблематику романа современной французской писательницей Анны Гавальда «Просто вместе». Статья посвящена изучению комплекса проблем, включающего проблему одиночества героев, проблему взаимоотношений поколений, проблему обретения счастья в быстротечности каждодневной жизни. Исследователь приходит к выводу о том, что спектр проблем, затронутых в произведении, делает анализируемый роман актуальным для сегодняшнего дня и формирует имидж писательницы как автора, отражающего пульс современности.

Ключевые слова: современная французская литература, А. Гавальда, роман, проблематика, поэтика.

SUMMARY

Kochetova S. A. The novel «Hunting and Gathering» by Anna Gavalda: the main problems of the work

The author of the article considers the problems, raised in the novel «Hunting and Gathering» by Anna Gavalda, a modern French novelist. The present paper is focused on the study of a range of problems including the problem of the characters' solitude, the problem of generation gap, and the problem of gaining personal happiness in transiency of everyday life. The author comes to a conclusion that the scope of the problems, raised in the novel makes the work topical for the present day and creates the image of the writer who keeps abreast of modern times.

Key words: modern French literature, Anna Gavalda, novel, range of problems, poetics.

*S.A. Kochetova,
S.O. Kononenko
(Gorlovka)*

УДК 82.0

LE DÉTAIL ARTISTIQUE ET SES CLASSIFICATIONS DANS LA LITTÉRATURE

L'analyse active de détail artistique a commencé dans les années 40 du XXe siècle, quand Pospelov est basé sur l'élément qui est le plus petit atome et la structure cellulaire du produit, l'examen analytique de l'œuvre [7]. Dans les années 40-50 le nombre d'œuvres est considérablement réduit. L'intérêt aux détails artistiques renouvelle à 60-80 années en raison du fait que dans la critique littéraire le problème de la poétique historique et théorique met au premier plan.

Les oeuvres de E.S. Dobin ont joué un rôle majeure. Le savant a décrit un grand nombre de questions théoriques liées au détail artistique [2].

L'analyse artistique du monde complexe, matériel, spirituel, d'un aspect différent, enfin, prend la forme d'une œuvre littéraire. Le concassage, la spécification sont imprimés dans le système figuratif des œuvres littéraires, c'est-à-dire, dans une combinaison unique de micro-images, dans le détail. P. Kopnin a tracé une parallèle intéressante entre l'image artistique et la théorie scientifique.

Le monde qui est dépeint dans une pièce d'art, accompagné d'images des héros et des personnages des œuvres. Les personnages sont individuels en genre, ils sont composés d'éléments spécifiques, c'est-à-dire, des détails artistiques.

Le détail est un élément de l'intégrité artistique, la plus petite image. En même temps, le détail est presque toujours la partie d'un plus grand image, qu'il se forme. L'écrivain ne peut pas recréer l'objet dans toutes ses caractéristiques, exactement le détail fait partie, plutôt totalité de détails remplacent l'unité de texte provoquant des associations et des représentations qui conviennent à l'auteur.

L'utilisation des détails artistiques remplace non seulement les descriptions détaillées, mais il permet également d'observer l'évolution des changements qui se produisent dans l'homme. Par exemple, L.N. Tolstoï consacre beaucoup d'attention aux yeux de Natasha Rostova. Fréquemment, l'écrivain peut décrire les yeux et l'état psychologique de l'héroïne. Ils sont devenus clairs pour le lecteur [1].

Selon le «Dictionnaire des termes et des concepts actuels» le détail artistique c'est «un détail significatif de l'image du monde des personnages, de leur apparence et de la vie intérieure». Dans une œuvre littéraire il existe rien insignifiant, essentiellement, presque chaque mot-outil du texte littéraire est un symbole de certains détails qui ont non seulement le statut des détails visuellement présentables, mais aussi les détails sémantiques «quanta» des biens immatériels [8].

Le détail artistique constitue des images et des éléments expressifs, il porte une certaine charge émotionnelle et significative, c'est une des façons de créer des portraits de l'auteur, des personnages, des peintures de la nature, des objets, etc. Les critiques littéraires définissent diverses et importantes fonctions de parties convergentes sur la vue de la grande importance des éléments de l'œuvre d'art. En conséquence, différents points de vue sur l'utilisation des détails artistiques provoquent ses classifications différentes.

Le détail artistique c'est une composante de l'expression du sujet, un détail expressif dans une œuvre littéraire qui a une charge émotionnelle de signification importante.

L'existence des mondes objectifs et subjectifs de la réalité, qui sont derrière l'écrivain et le travail, est une condition nécessaire à la possibilité d'apparition du phénomène des détails artistiques. La base sur laquelle les phénomènes de détails artistiques apparaissent, sont les œuvres du monde objectif. Encore, cette unité peut avoir lieu non seulement dans les grands objets, mais dans certains sujets, des choses, des éléments. Exploser les objets données, des choses dans l'imagination de l'écrivain et du degré de détail, l'écrasement, c'est exactement le niveau de la détalisation qui l'auteur cherche à atteindre.

Selon E.S. Dobin le détail artistique a un discret désir, mais parfois très fort qui peut fusionner avec l'idée centrale de l'œuvre: les personnages, les conflits, les destins. De ce fait, donner l'œuvre le relief, l'exhaustivité et l'expressivité souhaités [2].

Identification des détails artistiques ou de système des composants spécifiques est une vraie idée du travail. Puis c'est l'un des problèmes les plus urgents et fondamentaux de la moderne critique littéraire.

Cependant, dans l'intégrité esthétique de l'œuvre tous les détails fonctionnent de manière holistique, mais ils forment le système strict, implicitement ordonné de valeur artistique; c'est l'un des niveaux d'organisation du texte qui est appelé la détalisation. Les parties extensives, c'est-à-dire, leitmotifs sont trouvés au cœur de ce système [9].

Non seulement dans la linguistique, mais aussi dans la critique littéraire la classification générale du détail littéraire n'a pas développé.

V.E. Khalizev a écrit dans la «Théorie de la littérature»: «Parfois, les auteurs opèrent les caractéristiques d'un phénomène déployé, mais les caractéristiques peuvent combiner d'épisodes d'objectivité hétérogène dans le même texte» [9].

M.A. Bereznyak a présenté le plus large approche philologique au problème des détails artistiques. M.A. Bereznyak a dit que le détail c'est un élément minimal de communication et significatif de sa structure qui capable d'induire une image de manière indivisible à travers les spécificités de position dans le message comme une hiérarchie de structures». L'auteur a basé sur les aspects linguistiques de la génération de l'image qui se pose dans le cadre de la nomination d'une unité linguistique» [1].

Il faut noter que le détail comme un élément du texte peut être exprimé par des unités de différents niveaux: phonétique, morphologique, lexical, syntaxique (collocation, phrase) et d'autres [5].

Le détail artistique n'a pas pleinement exploré, c'est pourquoi il existe une variété de classifications qui peuvent varier dans les œuvres littéraires.

Les épithètes qui sont ajoutés à la notion de «détail» (paysage, objet, portrait, etc.), indiquent les différentes approches de la classification.

Il y a un effort d'identifier l'élément par les organes des sens: visuels, sonores, sentants, tangentes, etc.

A.B. Esin détermine les détails externes et psychologiques dans la classification des détails artistiques. Ils n'ont pas été séparés par une frontière infranchissable. Les détails externes peignent tout externe, un étant objectif des personnes, leur apparence et leur habitat. Les détails divisent en portrait, paysage; psychologique dépeignent le monde intérieur de l'homme.

Le savant attire l'attention sur la conditionnalité de cette division: «Le détail externe devient psychologique, si'il transmet, exprime certains mouvement mental (dans ce cas, c'est le portrait psychologique) ou comporte le progrès de la pensée et des expériences du héros» [3].

D'après la nature de l'impact artistique il y a des détails d'information et des détails de symbole. Les détails d'information agissent dans la masse, décrivant l'objet ou le phénomène de tous les côtés imaginables. Les détails de symbole sont particuliers, ils essaient de comprendre l'essence du phénomène du temps, allouant la chose principale.

Les critiques littéraires – E. Dobin, Y. Kuznetsov, V. Svyatovets offrent la distinction entre les deux types de composants: momentanés (paysage, portrait, intérieur, etc.) qui sont utilisés dans un strict contexte, et ajourés qui ont le caractère de répétition de direction artistique dans une œuvre, dans une collection des œuvres, et dans des oeuvres d'un seul écrivain [6].

On peut rencontrer cette classification dans un bref dictionnaire des termes littéraires: détail-portrait, détail objectif, détail-action, détail-image, détail-question [4, c. 89].

M. Bereznyak distingue le détail implique dans une espèce distincte, soulignant que «le but de ce détail c'est l'activation simultanée de plus d'une valeur» [1].

V.A. Kukharenko classe les détails artistiques en fonction de leur charge fonctionnelle. Il identifie les espèces suivantes: le détail illustré, le détail clarifié, le détail caractérologique, le détail implique [6].

En conclusion, le détail artistique c'est une composante de l'expression du sujet, le détail expressif dans une œuvre littéraire qui a une charge émotionnelle de signification importante. C'est l'une des façons de créer les portraits de l'auteur, les personnages, les peintures de la nature, l'objets, etc. Presque chaque mot-outil du texte littéraire est un symbole de certains détails qui ont non seulement le statut des détails visuellement présentables, mais aussi les détails sémantiques «quanta» des biens immatériels.

Une classification générale du détail artistique n'a pas développé non seulement dans la linguistique, mais aussi dans la critique

littéraire. Nous avons examiné les classifications particulières de E. Dobin, Y. Kuznetsov, V. Svyatovets, V. Kukharenko, M. Bereznyak, A.B. Esin.

A.B. Esin détermine les détails externes et psychologiques dans la classification des détails artistiques. Les détails externes divisent en détail-portraits, détail-paysages, détail-choses; les détails psychologiques divisent en détails de la conduite et de la parole.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березняк М.А. Типы и функции художественной детали в англоязычной прозе: автореф. ... дис. канд. филол. наук / М.А. Березняк. – Одесса, 1986. – 21 с.
2. Добин Е.С. Искусство детали: Наблюдения и анализ / Е.С. Добин. – Л., 1975. – 192 с.
3. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие / А.Б. Есин. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
4. Калачева С.В. Деталь художественная / С.В. Калачева // Краткий словарь литературоведческих терминов. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – С. 89-90.
5. Кочетова В.Г. Художественная деталь в прозе И. А. Гончарова: дис. ... канд. филол. наук / В.Г. Кочетова. – Москва, 2002. – 178 с.
6. Кухаренко В.А. Лингвистическое исследование английской художественной речи / В. А. Кухаренко. – Одесса, 1973. – 60 с.
7. Новиченко Л.М. Широта пошуку, розмаїття барв / Л. М. Новиченко // Новиченко Л. М. Вибрані твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1984. – Т. 1. – С. 216-236.
8. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. – 358 с.
9. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 1999. – 240 с.

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А., Кононенко С.О. Художественная деталь и ее классификации в литературе

В статье предпринята попытка рассмотреть основные параметры и функции художественной детали, которая играет значительную роль при раскрытии идейно-смыслового содержания произведений. Авторы специально уделяют внимание изучению внешних и психологических деталей, формирующих отдельный пласт поэтики художественного произведения.

Ключевые слова: роман, повествование, поэтика, художественная деталь, классификация деталей.

SUMMARY

Kochetova S. A., Kononenko S. O. The artistic detail and its classifications in literature

The article attempts to explore the basic parameters and functions of the artistic detail, which plays a significant role in the disclosure of the ideological and semantic content of literary works. The attention is focused on the external and psychological details forming a specific layer of the poetics of a literary work.

Key words: novel, narration, poetics, artistic detail, classifications of the details.

*О.А. Кравченко
(г. Донецк)*

УДК 82.09

ГОГОЛЕВСКИЙ ГОРОД: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

Выведенный в «Ревизоре» русский город, которого «нет во всей России», ставит перед исследователем вопрос о городе как о некоем идеальном «лице» гоголевского творчества. Город в этой перспективе – это особая духовная величина, задающая устремленность художественной мысли к «верховой вечной красоте». Наша задача состоит в прояснении символической природы образа города, в сопряжении конкретики городского текста с высшим смыслом города как принципа человеческого существования.

Выясняя «родословную образа города» у Гоголя, П. Паламарчук прослеживает путь роста этой темы «от ласкового описания незатейливого малороссийского поселения до драматических подступов к “вечному” граду высочайших идеалов человечества» [8, с. 32]. Особой ступенью на этом пути является вошедшая в «Арабески» статья «Об архитектуре нынешнего времени», обращенная к теме европейского средневекового города, соединившего в себе земной и горний планы бытия. В разговор о гоголевском городе должна быть вовлечена еще одна статья «Арабесок» – «Последний день Помпеи (Картина Брюлова)». Здесь античный город воплощает вневременную красоту в самый момент своей гибели. Так в статьях об архитектуре и живописи Гоголь прописывает внешние черты городской души, устанавливая одновременно провиденциальные законы градостроительства.

В статье «Об архитектуре нынешнего времени» Гоголь называет архитектуру «летописью мира», хранящей память даже тогда, когда умолкли песни и предания погибшего народа.

Учитывая это свойство архитектуры, писатель предлагает, чтобы в городе была особая улица, на которой соседствовали бы строения разных эпох и культур. Это был бы живой музей, представляющий «историю развития вкуса». Осуждая современную архитектуру за раздробленность и мелочность, Гоголь своим замыслом стремится вернуть ей память о былом величии, воскресить те времена, когда «вера, пламенная, жаркая вера устремляла все мысли, все умы, все действия к одному <...>» [4, VIII, с. 56].

Подобная эстетическая тенденция прослеживается и в статье «Последний день Помпеи». Называя картину Брюлова «светлым воскресением живописи», Гоголь, как нам представляется, развивает мысль, уже высказанную в статье об архитектуре. Картина Брюлова выводит живопись из «полулетаргического состояния» благодаря своей объединяющей силе. Изображая античный город в момент катастрофы, она показывает кризис, чувствуемый «целою массою» [4, VIII, с. 109]. Реализованная в сюжете картины всеобщность подготавливает финальное сравнение ее с оперой. «Последний день Помпеи, – пишет Гоголь, – по необыкновенной обширности и соединению в себе всего прекрасного, можно сравнить разве с оперою, если только опера есть действительно соединение тройственного мира искусств: живописи, поэзии и музыки» [4, VIII, с. 114].

Картина-опера, улица-музей, собирающая на одном пространстве архитектурные памятники разных городских эпох, – все это позволяет усматривать в духовном облике города смыслы единения как возрастания, восхождения. Идеальная проекция гоголевского города – это вертикаль, точнее – множество, сонм вертикально направленных лучей, будь то здания или воздетые руки молельщиков в храме. Этим, очевидно, объясняется главная градостроительная установка: «Слово ширина должно исчезнуть. Здесь одна законодательная идея – высота» [4, VIII, с. 65]. В высоте – воплощение городской экзистенции, единение пространства и человеческого гения. Ширина, в отличие от высоты – это духовная приземленность, нагромождение деталей и мелких штрихов. Онтологизация высоты и ширины художественно оформляется в обликах Рима и Парижа. Молодой князь, оставивший Рим и приученный к «высокоспокойной» красоте итальянской природы» [4, III, с. 221], ожидает и в Париже увидеть нечто высокое, населяет его в своем воображении башнями и дворцами. Однако вместо этого он поражен «движением, блеском улиц, беспорядком крыш, гушиной труб, безархитектурными сплоченными массами домов, облепленной тесной лоскутностью магазинов, безобразием нагих, неприслоненных боковых стен <...>» [4, III, с. 222]. Облик

Парижа, «размена и ярмарки Европы», передан сумбурным нагромождением предметности, стилистически воспроизводящей суету и тщеславие, задаваемые широтою.

Гоголевский идеальный город – это ценностно ориентированная вертикаль. Горизонталь же олицетворяет как внешнюю опасность, так и угрозу внутренней десакрализации. Анализируя гоголевский городской миф в параметрах замкнутости и открытости, М. Виролайнен говорит о демонизме петербургских бескрайних площадей: «На петербургском пространстве открытых перспектив Гоголь обнаружил одетую в цивильное платье нечисть, которая свободно гуляет на просторе» [2, с. 656]. Пропasti и бездны, зияющие в самой атмосфере Петербурга, как пишет исследовательница, подтверждают характеристику выморочного и призрачного города.

Противопоставляя открытой перспективе замкнутый, огороженный мир, М. Виролайнен очерчивает таким образом пространственные параметры городского мифа. Мы же полагаем, что смысл круга в семиотике гоголевского города может быть понят и внепространственно, как экзистенциальное единение, сращивание в единый массив-организм. Гоголь мыслит город как целое, «масса» для него – это не только люди, проживающие единую судьбу, но и здания, жизнь которых определена самой землей и гением человека: «Нужно <...> чтобы дома показывали свою вышину один из-за другого, чтобы стоящему у подошвы казалось, что на него глядит двадцатизэтажная масса» [4, VIII, с. 72]. Важно, что эта масса сильна не общим выражением, а индивидуальным лицом образующих ее зданий. Архитектура своим искусством «пропестряет» и «оживляет мертвенность гладкой пустыни» [4, VIII, с. 73], ее преобразующая сила сравнима по аналогии с гоголевским смыслом просвещения, которое «высветляет» [4, VIII, с. 285] человека «во всех его силах».

В городской архитектуре находят свое воплощение гоголевские смыслы возвышенного как потрясения, спровоцированного духовным спазмом, неожиданностью прозрения высшей сути. Идеальная картина города сопоставима с тем ландшафтом, который изобразил писатель в разговоре с П. Анненковым: «Если бы я был художник, я бы изобрел особого вида пейзаж. Какие деревья и ландшафты теперь пишут. Все ясно, разобрано, прочтено мастером, а зритель по складам за ним идет. Я бы сцепил дерево с деревом, перепутал ветви, выбросил свет, где никто не ожидает его <...>» [1, с. 238]. Подобным образом Гоголь пишет, что современные города «не имеют никакого вида: они так правильны, так гладки, так монотонны <...>». Напрасно здесь ищет взгляд, чтобы одна «из беспрерывных стен

в каком-нибудь месте вдруг возросла и выбросилась на воздух смелым переломленным сводом или изверглась какою-нибудь башнею-гигантом» [4, VIII, с. 62]. Этот особый гоголевский жест – выбросить свет, взметнуть, вознести – выявляет не только тягу к живописному, но и стремление придать видимому тот возвышающий импульс, который ведет к невидимому, но в силу этого еще более действенному смыслу.

Такая обращенность вовнутрь, тенденция к символизации внешних черт городского портрета и стала «ключевой» в «Развязке “Ревизора”». Как отмечает Ю. В. Манн, «модель города отвечала каким-то очень существенным стихиям гоголевского сознания. Однако не бытописательству, не физиологизму <...>, но ощущению онтологичности...» [7, с. 491]

Однако, Вяч. Иванов в статье «“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана» высказывал мысль о том, что трактовку «внутреннего города», восходящую к «Граду Божьему» Августина, создал не Гоголь-художник, а Гоголь – «страж над художником» [6, с. 389]. Возводя гоголевскую пьесу к высокой комедии античности, Вяч. Иванов все же шел, как мы полагаем, от той идеальной модели города как экзистенциального круга, которая сформирована в статьях об архитектуре и о картине Брюлова. Давая «хоровую» трактовку «Ревизору» (город как «собирательное лицо» [6, с. 376], как «целостный образ переворошенного людского муравейника» [6, с. 370]), Иванов усматривает в реплике Городничего «Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего...» рудимент античной парабазы. Поступательное продвижение актеров в зал – это акт сращивания городского тела, восстановление целостного организма, на время разделенного рампой. Аналог такого прорастания жизни горожан в единый общечеловеческий сюжет был дан в статье о «Последнем дне Помпеи». Здесь «вонзенный в зрителя» [4, VIII, с. 110] взгляд ребенка, мать, непреклонная на моления сына, «которого просьбы, кажется, слышит зритель» [4, VIII, с. 110], здесь «наша милая чувственность» [4, VIII, с. 112], гибнущая на наших же глазах, как бы преодолевая раму картины, создает актуальное для зрителя состояние включенности в происходящее. И потому характеристику картины как «светлого воскресения живописи» можно понимать не только как относящуюся собственно к искусству живописи, но и к самому зрителю, возрожденному из суеты мелочного 19 века к человечности в ее трагически-всеобщем звучании.

Примечательно, что античную трактовку комедии в противовес средневековой своеобразно сформулировал тот самый «лучший художник» сцены, к бенефису которого была

приурочена постановка «Развязки «Ревизора»». М. С. Щепкин, отказываясь принять мистериальную трактовку «Ревизора», пишет Гоголю в письме от 22 мая 1846 года: «Не давайте мне никаких намеков, что это-де не чиновники, а наши страсти <...> После меня переделайте хоть в козлов, а до тех пор не уступлю вам Держиморды, потому что и он мне дорог» [4, XIII, с. 519].

Такая отповедь все же представляется нам неосознанным проговариванием глубинных закономерностей пьесы, намеком на дионисийское козлодрание трагедийного действия. Цена в «Ревизоре» живые образы современности, Щепкин в то же время актуализирует его оргиастическую природу. Собственно, присутствие трагедийных обертонов в архитектонике «Ревизора» достаточно отчетливо представлено в монологе первого комического актера «Развязки»: «...не о красоте нашей должна быть речь, но о том, чтобы в самом деле наша жизнь, которую привыкли мы почитать за комедию, да не закончилась бы такой трагедией, какую не кончилась эта комедия, которую только что сыграли мы» [4, IV, с. 130].

Трагикомический генезис «Ревизора» раскрывается в действии экстатической культово-хоровой стихии, исполненной «катартической силы». «В «Ревизоре» <...> мы наблюдаем мощно поднимающуюся волну хоровой энергии. Она давно онемела, эта хоровая волна, но здесь мы явственно слышим ее напряженный прибой» [6, с. 394]. Вяч. Иванов пишет об очистительной энергии «всенародного смеха», обнаруживая в «Ревизоре» тот религиозно-мистический генезис театрального действия, который Аристотелем был введен в узкие эстетические рамки. «Аристотель, желая основать эстетику самое по себе, избегая привносить в нее элементы религиозного чувствования, изображает катарсис как целительное освобождение души от хаотической смуты поднятых в ней со дна действием трагедии аффектов <...>» [5, с. 289]. Аристотелевская секуляризация катарсиса и атрибуция его исключительно трагедии лишает высокую комедию бытийной силы мистического хорового опыта и предопределяет ее перерождение в «бытовую и обывательскую, бескрылую и ручную, как сама обыденность», мещанскую комедию.

Важно подчеркнуть, что хоровая стихия «Ревизора» сама по себе удостоверяет причастность его тому первичному состоянию драмы как мистического действия, в котором еще не произошла окончательная жанровая дифференциация. И потому предложение М. С. Щепкина «переделать» чиновников в козлов восстанавливает, по сути, мистическую первооснову пьесы о городе-Граде, вскрывает в ней не современный только, но и преобразовательный высший смысл.

В этом свете укорененность города в мистериально-символическом измерении выводит нас на новый уровень понимания сакральной природы городской всеобщности. Оно основано на обширной сети символических соответствий, выстраивающихся между гоголевским городским идеалом и идеальным, божественным Градом, предстающим в трактате Августина. У Августина городская целокупность задана социальной гармонией, превосходящей какое бы то ни было случайное соединение. Евгений Трубецкой, анализируя трактат, акцентирует главенство внутреннего единства: «Как идеал Град Божий есть благодатное царство, которое не исчерпывается внешним единством здания, а проникает собою всецело внутреннюю жизнь личности и общества, связывая всех участников спасения в единое социальное тело» [цит. по: 8, с. 42].

Если Евг. Трубецкой противопоставляет городскую материальность личностно-социальному измерению, то Гоголь всячески стремится объединить эти два плана, взаимно «пропестрить», «высветлить» город и горожан. В художественной философии Гоголя город есть прежде всего целостное бытие, единство духовного напряжения, сопрягающего землю, здания, искусства, пространства улиц и площадей с судьбами их обитателей. Замечательно гоголевское описание итальянских красавиц, словно рожденных духом города, «красавиц, образы которых мелькают только в барельефах да в древних антологических стихотворениях» [4, III, с. 246]. Еще более выразительно сравнение женщин и строений: «Тут женщины казались подобны зданьям в Италии: они или дворцы или лачужки, или красавицы или безобразные <...>» [4, III, с. 246].

Однако Гоголь, прозревающий в зримых чертах божественный Град как идеал верховной вечной красоты, оказывается не в состоянии его художественно осуществить. Вяч. Иванов назвал «Развязку “Ревизора”» «пьесой-оборотнем», мы же полагаем, что закон оборотничества можно считать универсальным в разработке городской темы. «Благодатное царство» божественной полноты у Гоголя предстает в негативном своем отражении. Но при том, что внешний город может обернуться городом внутренним, неизменяемым остается закон всеобщности связующих сил. Подобно требуемой Гоголем обязательности воздействия этих сил на каждого зрителя «Развязки», тотальность законов выведенного в «Мертвых душах» города NN также является непреодолимой. Этот фундаментальный городской закон объединяет единой художественной логикой «Ревизора» и «Мервые души». П. Паламарчук писал в этой связи: «Стремление достичь целостного символического обобщения приводит к постепенному

соединению основных мотивов “Ревизора” и “Мертвых душ” как раз через образ-ключ “Города”» [8, с. 34]. Однако, следует отметить, что сам этот символ-ключ имеет разные проекции. Заданная как идеал гармоническая полнота высшего Града может быть травестирована собственным отрицательным состоянием всеобщей пустоты, разбедненности, безличия и скуки. Так, в «Заметках, относящихся к первой части “Мертвых душ”» Гоголь мерит город мировой мерой, обретающей весомость всеобщего закона, негативно соотносящего земной город с идеалом устройства высшего небесного града: «Идея города – возникшая до высшей степени Пустота <...> Весь город со всем вихрем сплетней – преобразование бездельности жизни всего человечества в массе <...> Как низвести все мира безделья во всех родах до сходства с городским бездельем? И как городское безделье возвести до преобразования безделья мира? <...>» [4, VI, с. 692-293].

Еще Н. С. Тихонравов указал на близость толкований города как высшей степени пустоты и внутреннего душевного города: «проект представить „весь город со всем вихрем сплетней” как „преобразование бездельности жизни всего человечества в массе”, высказанное в „Заметках”, находится в близком родстве с попыткой разрешить город, где властвует Сквозник Дмухановский, в аллегорию „душевного города” человека» [цит. по: 3, с. 180]. При этом следует подчеркнуть, что «близкое родство» осуществляется в логике близнечного мифа: это предельное разведение крайностей, где безусловно высокому соответствует столь же безусловно извращенное и демонизированное. У Гоголя мы наблюдаем особого рода двуплановость, борение двух городов: светлого душевного города, причастного небесному Иерусалиму, и города суетной «Пустоты» – написанное в «Заметках...» с прописной буквы, само это слово соперничает с божественным Градом.

Свидетельством напряженного противоборства в символике города «последних смыслов» бытия является актуализация образов Гога и Магога. В Откровении Иоанна Богослова объединенное воинство Гога и Магога окружает «стан святых и город возлюбленный» (Откр. 20:9). Апокалипсическая подсветка задает особый подтекст характеристики губернатора в разговоре Чичикова с Собакевичем: «Дайте ему только нож и выпустите его на большую дорогу – зарежет, за копейку зарежет! Он да еще вице-губернатор – это Гога и Магога» [4, VI, с. 97]. Подобные отзывы о чиновниках вводят губернский город в контекст сакральной истории. Так, в книге Иезекиля пророк предсказывает нападение Гога на Израиль и уготованную ему

Яхве смерть от «всепотопляющего дождя и каменного града, огня и серы» (Иезекиль 38: 22). Разбитые армии Гога будут лежать в долине, куда звери и птицы соберутся «пить кровь князей земель» (Иезекиль 39: 18). Однако образ Гога вновь появляется в Апокалипсисе, как бы восстанавливая на новом витке свое участие в судьбе мира. Только после поражения сатанинской армии Гога Новый Иерусалим спускается «от Бога с небес».

Учитывая библейскую смысловую подоснову «Мертвых душ», можно трактовать губернский город NN как воинство Гога и Магога, число которого – как «песок морской». Поражением этого воинства обеспечивается торжество жизни и пребывание Бога среди людей. Притчеобразная символика замысла «Мертвых душ» является своеобразным обобщением экзистенциальных параметров гоголевского города.

Исходя из этого, и заключающий «Развязку “Ревизора”» призыв к «верховой вечной красоте» должен быть понят в полноте апокалиптического контекста: как преодоление активной силы мирового зла во имя торжества Божьего Града.

Таким образом, город в своих внешних (архитектурных) и внутренних (мистериальных) измерениях становится субъектом сакральной истории. Духовное напряжение города, проживаемые им кризисы и катаклизмы определяют мировую динамику как движение к «новому небу и новой земле».

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненков П. В. Гоголь в Риме 1841 года / П. В. Анненков // Н. В. Гоголь в воспоминаниях современников. – М., 1952. – С. 230-316.
2. Виролайнен М. Мифы города в мире Гоголя // Гоголь в русской критике: антология. – М.: Фортуна, 2008. – С. 652-662.
3. Воропаев В. О датировке гоголевских заметок «К 1-й части “Мертвых душ”» / В. Воропаев // Русская литература. – 1987. – № 1. – С. 180-183.
4. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М.; Л. : АН СССР, 1934.
5. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Вяч. Иванов. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – С. 289.
6. Иванов Вяч. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана / Вяч. Иванов. – Собр. соч. : в 4 т. – Брюссель : Foyer Oriental Chrétien – Т. 4.
7. Манн Ю. В. Смысловое пространство гоголевского города // Ю. В. Манн. Творчество Гоголя: смысл и форма. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2007. – С. 491.

8. Паламарчук П. Г. «Ключ» к Гоголю. – СПб.: Астрель-СПб., 2009. – 320 с.

АННОТАЦИЯ

Кравченко О.А. Гоголевский город: текст и контекст

Статья посвящена исследованию символической природы образа города в творчестве Гоголя, характера сопряжения конкретики городского текста с высшим смыслом города как принципа человеческого существования. Сделан вывод о том, что формальные (архитектурные) и содержательные (мистериальные) аспекты города соотнесены в творчестве Гоголя с логикой сакральной истории.

Ключевые слова: Гоголь, город, архитектура, миф, сакральное.

SUMMARY

Kravchenko O. A. Gogol's city: text and context

The article is devoted to the study of the urban image's symbolical nature in Gogol's works, as well as to characterizing of certain features of urban text in its connection with higher meaning of town as the principle of human existence. The conclusion is made that formal (architectural) and substantive (mysterious) aspects of Gogol's town are correlated with sacral history.

Key words: Gogol, city, architecture, myth, sacral.

В.В. Федоров
(г. Донецк)

УДК 82:1

АВТОР И ЕГО БЫТИЕ

В 1968 г. Д.С. Лихачев опубликовал свою знаменитую статью «Внутренний мир художественного произведения» («Вопросы литературы», № 8), в которой он утверждал, что «литература» не отражает объективную действительность, но создает свой мир. Смысл утверждения состоит в том, что творится не произведение, а мир, т.е. та действительность, в которой совершается жизненное событие. Мир законосообразен, следовательно, творятся и законы этого мира, которые так же определяют поведение героев, как законы объективной действительности определяют поведение автора произведения и его читателей. Так, пространство романов Достоевского является «вязким» потому, что физические законы мира романа Достоевского несколько

отличаются от тех законов нашего мира, которые определяют особенности нашего пространства. Возникает вопрос: что нужно сделать Достоевскому, чтобы пространство Раскольникова стало вязким? – На этот вопрос автор статьи не отвечает, и читатель-литературовед предполагает, что, по-видимому, Достоевский так описывает перемещение героев романа в пространстве, что возникает впечатление о его необычной плотности. О том, что эта догадка верна лишь отчасти, позволяет судить замечание Лихачева, что пространство романов Достоевского «работает на коротких сцеплениях», что, по его мысли, и создает эту вязкость. «Короткие сцепления» описать невозможно, так что вопрос остается актуальным. Следовательно, между описанием мира героев и его творением знак равенства поставить все же нельзя. Слово «творение» приходится мыслить в значении, приближенном к акту творения нашего мира, т.е. творению «земли и неба».

Мир сотворен, и возникает вопрос о его творце. Д.С. Лихачев на этот вопрос отвечает: литература. Мы полагаем, что этот ответ неправильный, притом, нарочито. Тезис: литература «переигрывает» действительность – можно принять только «в общем виде», поскольку очевидно, что миры разных авторов различны. Но представить, что мир, в котором существует, например, Раскольников, создан романом «Преступление и наказание», невозможно. Возможно, Д.С. Лихачев как исследователь древнерусской (средневековой по типу) литературы, не знавшей персонального авторства, просто избегал этого термина. Возможно, что Д.С. Лихачев, посягнувший на теорию отражения, которая была авторитетной и сама по себе, а освященная у нас именем Ленина, стала вообще неприкасаемой, творческий потенциал намеренно присваивал самой литературе как ее неотъемлемое качество, которой невозможно предъявить обвинение в посягательстве на истинность «ленинской теории отражения». Возможны и другие объяснения, но ясно, что Д.С. Лихачев лукавил.

Итак, первая проблема: кто является творцом мира? Мы полагаем, что в ситуации творения находится автор. Само по себе это утверждение является довольно банальным, но оно делает актуальным проблему автора как субъекта бытия. Немецкий эстетик и искусствовед Б. Христиансен в книге «Философия искусства» (рус. перевод 1911 г.) указывает на факт, который мог весьма радикально изменить наши представления о человеке. Но не изменил. – Почему мог изменить и почему не изменил? Сначала о самом факте: автор книги утверждает, что в пространстве перед человеком нет «художественного произведения», а есть «внешнее произведение» – высеченная глыба мрамора или раскрашенное

полотно (1,42). О чем свидетельствует этот факт? – вопрос должен был поставить Б.Христиансен, но он, по-видимому, увлеченный идеей «эстетического объекта», этого не сделал. Факт, им указанный, ближайшим образом говорит об онтологической ограниченности пространственно-временной сферы. Мы полагаем, что все, что мы осуществляем, осуществляется в пространстве и времени. Оказывается, мы ошибаемся: в пространстве и времени совершается далеко не все. Например, не может осуществиться «художественное произведение». Такой ответ вызывает следующий вопрос: почему? Пространство и время осуществляют такую сложную величину, как жизненный организм, и не могут осуществить элементарный детский рисунок – новогоднюю елку со звездой. Очевидно, причина не в недостатке онтологического потенциала пространственно-временной сферы, а, как мы считаем, в *типе ее организации*.

Мы полагаем, что пространство и время образуют сферу непосредственно телесного существования. Она осуществляет однопланнанные телесные величины независимо от степени их сложности – от булыжника до животного организма. Такой тип организации определяется нами как *тектонический*. Поскольку произведение считается «двупланной» величиной, тип его организации является, с нашей точки зрения, *архитектоническим*. Тектонически организованная сфера, естественно, не может осуществить архитектурно организованную величину, но она ее трансформирует, вследствие чего в пространственно-временной сфере и появляется «внешнее произведение».

Теперь нам нужно обосновать утверждение, что той величиной, которая преобразуется телесными (пространственно-временными) формами во внешнее произведение, является не «произведение», но автор. Из сказанного выше следует, что двупланнанные не могут быть телесные, как угодно сложно организованные, величины. По этой причине не может быть двупланным и «произведение». Но по этой же причине двупланным является автор. Автор – это субъект воображения; между «автором» и «воображающим» можно поставить знак равенства. Совершая акт воображения, мы воспринимаем, как считается, внутренним зрением, то, что (кого) мы вообразили. Воображенное не находится непосредственно «в воображении», а пребывает в некотором внутреннем пространстве – «эмбрионе» внутреннего мира Д.С. Лихачева. Независимо от степени проработанности, внутренний мир представляет собой особый «план» организации воображающего. Тип его организации, следовательно, должен характеризоваться как архитектурно-тектонический. Таким образом, архитектурно-тектонический тип организации связан

с двупланностью (многопланностью), двупланность – с превращенностью, превращенность – с субъектом. (Это, кстати, еще одна причина не считать произведение двупланной величиной: как свидетельствует «ближайший этимологический предок» слова «произведение», оно есть «производное» от определенного вида деятельности, осуществляемой субъектом этой деятельности.)

Теперь мы должны коснуться особенно деликатной проблемы – проблемы онтологического статуса автора. Рассматривая факт, указанный Б. Христиансенom, мы выяснили, что субъект жизненного существования, будучи однопланной величиной, организован тектонически, следовательно, он не может осуществить акт воображения, который все же осуществляется. Из чего следует, что акт воображения совершает *другой* субъект. Поскольку однопланными являются субъекты непосредственно телесного, в том числе жизненного, существования, превращенность является следствием внетелесного – внежизненного и вневещного – бытия.

Автор (воображающий) есть внежизненное существо. Он появляется не потому, что рождается, и завершает свое бытие не потому, что умирает. Он не знает ситуаций рождения и смерти. Ему не свойственны жизненные потребности, он не обладает умениями и навыками, позволяющими ему осуществлять жизнь. Этот субъект и есть человек. Собственно человек не является ни мужчиной, ни женщиной («мужчина» и «женщина» – это различия чисто животного характера), он равнодушен к жизненным ценностям.

Но животное существо, не будучи человеком, все же онтологически с ним сопряжено. Человек в его теперешнем состоянии есть онтологическая общность собственно человека и животного существа, которую мы обозначим «бахтинским» термином «целое человека». Целое человека, разумеется, не место сосуществования человека и животного, субъект, относительно которого его составляющие суть формы его превращенного бытия. Целое человека – формирующаяся, становящаяся величина. Событие бытия целого человека, разворачивающееся в пространстве и времени (внутреннем мире автора) как событие жизни, является завершающей стадией этого становления.

Внежизненное бытие осуществляется в двух формах: языковой (обыкновенный случай) и словесной (исключительный). Бытие человека, будучи внежизненным (по отношению к животному существу – сверхжизненным), может осуществляться опосредствованным, превращенным образом. Человек во-ображает и превращает себя в кого-либо или что-

либо и свое бытие совершает посредством существования этого субъекта. Некоторые акты воображения человек осуществляет произвольно, из чего, однако, не следует, что есть промежутки между актами воображения, когда человек является субъектом непосредственно языкового или даже словесного бытия. Человек постоянно пребывает в превращенном состоянии, следовательно, постоянно воображает. Особенно тогда, когда животное существо не влияет на собственно человека, что бывает обыкновенно во сне. Сон – ситуация, когда собственно человек бывает особенно активен: он превращает себя в персонажей различных жизненных ситуаций, которые и воспринимаются сновидцем. Животному существу, вопреки бытующему мнению, никогда сны не снятся.

Целое человека является конфликтным образованием, поскольку его составляющие преследуют различные, взаимно исключаящие цели. У животного существа две основных цели: во-первых, осуществить свою жизнь, во-вторых, продолжить ее в потомстве. У собственно человека тоже две цели; во-первых, онтологическая: поскольку он – субъект превращенного, т.е. недолжного по способу осуществления, бытия, он стремится преодолеть свое превращенное состояние и стать субъектом непосредственно словесного бытия. Во-вторых, аксиологическая цель: человек стремится овладеть высшей для него ценностью, которой является любовь. Так как любовь осуществляется как содержание бытия человека, совершаемого словесными формами в их должном, т.е. непосредственном, состоянии, то обе цели в ситуации преодоления превращенного состояния совпадают.

Однако преодоление превращенного состояния собственно человеком как составляющей целого человека означает, что отпадает необходимость в онтологическом посреднике: состояние собственно человека становится прямым, поэтому жизнь, субъекты жизненного существования и пространственно-временная сфера утрачивают свою актуальность, т.е., исполнив свою функцию, они уничтожаются. Животное существо инстинктивно сопротивляется всему тому, что угрожает жизни; его желание «жить хорошо» объясняется стремлением усилить онтологическую и ценностную позиции жизни, что препятствует достижению цели собственно человека.

Цель целого человека состоит в преодолении односторонности как животного, так и собственно человека; осуществив эту цель, целое человека становится субъектом непосредственно словесного бытия, онтологически совпадая с автором.

Каким образом конфликтное состояние целого человека может разрешиться? Другими словами, каким образом целое человека

может осуществить свою цель – стать субъектом непосредственно словесного бытия, содержанием которого является любовь? – Собственно человек и животное с течением времени адаптируются друг к другу. Поскольку животное существо является онтологически корректным к пространственно-временной сфере, она выдвигает его на центральное место в организации целого человека, а собственно человек оказывается в положении «помощного зверя» из волшебной сказки. Но в ситуации, когда собственно человек становится субъектом словесного по типу бытия, словесная сфера становится основной онтологической сферой, выдвигая собственно человека на центральное место в структуре целого человека.

Как сказано выше, человек постоянно пребывает в превращенном состоянии; он переходит из одного превращенного состояния в другое, не достигая прямого состояния. Человек как составляющая целого человека воображает себя в кого-либо или что-либо «по ходу» осуществления события жизни, например, проигрывая возможные способы разрешения какой-то жизненной коллизии, и прерывает событие воображения, как только жизненная ситуация так или иначе разрешается. Когда же инициатором воображения становится собственно человек, он должен превозмочь свое превращенное состояние. Событие его бытия в этом случае должно быть не прервано, не условно окончено, а завершено. На различии условного окончания и безусловного завершения произведения настаивал, как известно, М.М. Бахтин.

Собственно человек в целом человека является таким же индивидуальным существом, как и другая его составляющая – субъект животного существования. Его индивидуальность, в частности, проявляется в онтологическом потенциале, ему свойственном. Среди целых человека поэт выделяется тем, что может стать субъектом словесного по типу бытия. Словесная форма является абсолютно высшей, поэтому поэт – самый мощный в онтологическом плане субъект. Время от времени человек чувствует прилив духовной силы, что он воспринимает как вдохновение. Это означает, что из субъекта языкового бытия он становится субъектом словесного бытия. Поэт не отражает, не воспроизводит чужую жизнь средствами своего искусства, но осуществляет свое бытие.

Мы попытаемся исследовать своеобразие поэтического бытия, обратив особенное внимание на ситуации начала и завершения. Хотя человек не имеет опыта непосредственно человеческого (языкового и тем более словесного) бытия, но при переходе от одного превращенного состояния к другому с ним происходят изменения структурного характера, которые хотя и

нельзя зафиксировать, но можно более или менее основательно – предположить. В настоящее время, когда исследование бытия человека только начинается, результаты такого исследования могут разочаровать: «все так зыбко и неопределенно». Однако со временем, когда методика исследования усовершенствуется и станет более изощренной, результаты окажутся более удовлетворительными.

Заметим вначале, что слово «творить» («создавать»), являющееся ключевым в статье Д.С. Лихачева (а свою статью мы рассматриваем как развитие идеи автора о творении мира), вводит нас в заблуждение, искажая перспективу. Слово «творить» направляет наше внимание на то, что сотворено, и тем самым сам творец исчезает из поля нашего внимания. Мы сосредоточиваемся на воображенном: нас интересуют характеры, выведенные автором, конфликт, развивающий действие, и проч., словом, нас интересует жизнь героев произведения. Однако именно событие жизни прежде всего (а в большинстве случаев исключительно) и вызывает читательский интерес. Это понятно: читатель вовлекается в событие бытия автора как субъект восприятия события жизни; автор и его бытие не являются предметом восприятия, читатель является составляющей организации автора, а событие восприятия жизни – составляющей события бытия автора. «Автор» – единственный субъект бытия, для него во вне ничего нет, так нет этого «вне». На знаменитый вопрос Ф.И. Тютчева: «Как слово наше отзовется?» – Пушкин бы ответил: «Никак». Событие восприятия события жизни, осуществляемое предположительно читателем, должно стать предметом исследования филолога, исследующего бытие автора.

Итак, хитрость слова «творить» состоит в том, что оно отвлекает наше внимание от автора-творца и сосредоточивает его на сотворенном. – Как можно обезвредить эту опасность? – Найти более адекватное слово для обозначения того, что совершает автор. Мы полагаем, что таким словом является слово «превращение». Это слово, конечно, менее благозвучно, чем слово «творение», но более корректно для обозначения того, что происходит. Хотя и оно не совсем избавляет от опасности уйти от настоящего предмета филологии (задав вопрос: «В кого превратил себя автор?»), к тому же оно отягощено отрицательными коннотациями, но оно все же удерживает в сфере внимания автора – как субъекта, для которого состояние превращенности является актуальным.

Автор превращает себя в персонажа; Пушкин-автор превращает себя в Евгения («Медный всадник»). – Что при

этом происходит? – Обращаем внимание на то, что автор не «из ничего» творит персонажа, а «из себя»: персонаж является следствием того, что совершил с собой автор: его превращенное (поэтическое, творческое) состояние является онтологической причиной появления и существование персонажа. – Что значит – из себя? – То, что автор разделяется (можно сказать: «внутри себя», но в рассматриваемой ситуации нет еще противостояния «внешнее-внутреннее») на автора-творящего и автора-творимого. Это разделение является функциональным: творимый автор должен стать персонажем. Но функциональное разделение должно получить онтологическое основание. Оно появляется в результате акта отрешения: творящий автор отчуждает от себя творимого автора, вследствие чего и появляется «внешнее», которое конкретизируется как пространство и время.

Пространство и время образуют онтологическую сферу, которая в теоретическом литературоведении по одной из версий обозначается термином «фабульная действительность», и которую Д.С. Лихачев обозначил термином «внутренний мир». Фабульная действительность осуществляет функцию отрешения творимого автора от творящего; эту функцию мы считаем основной. Тот, кто по отношению к творящему автору (горизонтальный тип связей и отношений) определяется как творимый, тот в своем отрешенном состоянии конкретизируется как субъект телесного существования (фабульный персонаж).

Фабульная действительность в самом деле является сферой существования фабульных персонажей. Тот, кто в поэтической – превращенно-словесной, архитектурно организованный, – сфере есть творимый автор, тот в пространственно-временной – фабульной – сфере является фабульным персонажем (жизненно прозаическим существом). Фабульная действительность изолирует фабульного персонажа в пространственно-временной сфере, «держит» того, кто является творимым автором в качестве фабульного персонажа и убеждает его в том, что он по существу есть то, что он есть в пространстве и времени. Персонаж полагает, что он является субъектом жизненного (животного) существования, что это существование является единственной формой его существования – точно так, как пространственно-временная сфера является единственной онтологической сферой. То, что для фабульного персонажа есть род его бытия (жизнь), то для творимого автора есть реализация его отрешенного и изолированного состояния.

Таким образом, фабульная действительность осуществляет три функции: во-первых, отрешает творимого автора от творящего; во-вторых, изолирует творящего автора от творимого, держит его

в пространстве и времени в качестве персонажа (совокупности персонажей); в-третьих, осуществляет онтологическую функцию, создавая условия для существования фабульных персонажей.

Автор является творцом фабульных персонажей, и в перспективе «от персонажа» появление их в пространственно-временной сфере в результате акта творения есть безусловное благо. Исследование ситуации творения выявляет наличие другой перспективы – перспективы «от автора». В перспективе «от автора» ситуация выглядит несколько более драматичной. А именно: поэт как субъект превращенно-словесного бытия является конфликтным существом. Фабульная действительность, рассмотренная в структуре поэтического целого, есть лишь план этого целого.

Мы говорим «лишь» для того, чтобы обозначить сферу, в которой осуществляется событие бытия поэта как субъекта человеческого бытия, осуществляемого в своей высшей форме. Поэтов как субъектов человеческого бытия в высшей – словесной – форме вообще очень мало. В русской литературе Нового времени только одного Пушкина можно безусловно считать поэтом, с некоторыми оговорками – Гоголя, и это всё.

Теперь мы должны, чтобы не быть голословными, рассмотреть событие бытия поэта. Для этого мы обращаемся к Пушкину как автору поэмы «Медный всадник».

Пушкин-поэт, т.е. субъект превращенно-словесного бытия, воображает и превращает себя в повествователя – субъекта бытия, языкового по типу и превращенного по способу его осуществления. Т.е. поэт разделяется на творящего и творимого, творящее отрешает от себя творимое, которое, в свою очередь, отрешает от себя творимого повествователя, который в своем отрешенном и изолированном состоянии становится фабульным персонажем – Невой. Только с появлением фабульной действительности и Невы как фабульного персонажа (субъекта природного существования) можно сказать, что творимый поэт окончательно отрешается от творящего. Пушкин-поэт, таким образом, является весьма сложно организованной величиной. Тем не менее, он – «один», т.к. те, в кого и что он себя превращает, суть формы, осуществляющие его бытие. Нева – это, с одной стороны, т.е. в пространственно-временной действительности, субъект природного существования, онтологически корректный к фабульной действительности; с другой – в языковой по типу сфере – повествователь в своем отрешенном и изолированном состоянии. Основной телесный (пространственно-временной) субъект существования – Нева, являющаяся результатом отрешения творимого повествователя

от творящего и изоляции от него. Пространство и время изолируют творимого повествователя от творящего, и в этой ситуации он становится фабульным персонажем, для которого пространственно-временная действительность является «своей». Нева «у себя дома» в пространстве и времени. Человек же влачит весьма жалкое существование, будучи не родным сыном, а усыновленным природой, ее «печальным пасынком». Природа, хотя и усыновляет человека, чувствует в нем нечто онтологически чуждое себе, поэтому она – мачеха для человека.

Петр («Он») – субъект человеческого, т.е. языкового по типу и превращенного по способу осуществления, бытия. Хотя языковое бытие не является высшим по типу, но, тем не менее, оно является сверхприродным, т.е. онтологически более мощным. Человек – это целое человека; Петр как субъект человеческого бытия – это целое Петра, т.е. онтологическая общность Петра-фабульного персонажа и Петра-эпического героя. В организации Пушкина как автора поэмы «Медный всадник» Петр-человек конкретизируется как Петр-*эпический* герой. Он же – «культурный герой». (В «Скупом рыцаре» Барон-человек конкретизируется как *драматический* герой; в «Пророке» Пророк конкретизируется как *лирический* герой.) Поскольку Петр-эпический герой является субъектом внежизненного, следовательно, непрямого, бытия (сфера которого совпадает со сферой бытия повествователя), он превращает себя во вторичного фабульного персонажа, пребывающего во вторичной фабульной действительности. Петр-фабульный персонаж есть противоположность «пасынка природы», по отношению к которому природа оказывается его пасынком. Этот фабульный персонаж «у себя дома» в Петрополе (каменном городе). Петрополь – вторичная фабульная действительность – план архитектурной организации Петра-эпического героя.

Петр-эпический герой оказывается таким образом противоположностью первичного субъекта превращенно-языкового бытия – повествователя. Вторичная фабульная действительность (производная от Петра-эпического героя) есть противоположность первичной (производной от повествователя) фабульной действительности. Повествователь и Петр-эпический герой оказываются, таким образом, своего рода соперниками: поскольку вторичная фабульная действительность вытесняет первичную, победителем в этом соперничестве оказывается Петр-эпический герой. Петр-эпический герой есть отрицательный двойник повествователя. Пушкин-автор оказывается субъектом антиномичного бытия, которое осуществляется двумя противоположными формами:

односторонне положительной (повествователь) и односторонне отрицательной (Петр-эпический герой). Их односторонность символизируется противоположностью воды и камня. Во Вступлении осуществляется ситуация, когда односторонности: вода и камень – приходят в равновесие и образуют гармонию – эстетическую ценность. Но уже здесь Петрополь (вторичная фабульная действительность) оказывается в более сильной позиции: Нева (фабульный персонаж первичной фабульной действительности) является своего рода «подробностью» Петрополя. «В гранит оделася Нева»: – это красивое сочетание воды и камня свидетельствует о некотором равновесии Петра-эпического героя и повествователя. Словесная форма, осуществляющая Пушкина-автора, превращается в две языковые односторонности – повествователя и стремящегося им овладеть Петра-эпического героя. Однако равновесие воды и камня является временным: камень (неподвижность) парализует движение («каменит») воду.

Между составляющими гармонии (эстетической ценности): водой и камнем, следовательно, повествователем и Петром-эпическим героем как авторами первичной и вторичной фабульными действительностями назревает конфликт. Однако конфликт между ними как субъектами языкового по типу бытия может разрешиться только победой одной из односторонностей, которая непременно потребует противоположной односторонности, и таким образом этот конфликт будет только возобновляться. Радикальным образом он может разрешиться только субъектом словесного по типу бытия. Таким субъектом является Евгений. Евгений представляет собой единство Евгения-фабульного персонажа (мелкого чиновника) и Евгения-эпического героя. Евгений влюблен в Парашу, любовь является содержанием его бытия. В целом Евгения любовь как фабульная (жизненная) ценность и любовь как «поэтическая» ценность сосуществуют. Первая любовь осуществляется в пространственно-временной действительности, ее субъектом является Евгений-фабульный персонаж. Вторая любовь совершается в поэтической сфере, ее субъектом является Евгений-эпический герой как субъект словесного по типу бытия.

Евгений как фабульный персонаж является, по характеристике Пушкина, «ничтожным героем». Как субъект любовного бытия, он, как и Пушкин-поэт, осуществляется словесными по типу бытия. Цель поэта – создание поэтической (эстетической) ценности. Эта ценность создается в той стадии поэтического бытия Пушкина, которая в поэме как поэтическом произведении представлена во Вступлении. Евгений – субъект такого бытия,

становящимся содержанием которого является любовь – высшая и потому последняя ценность. Таким образом, Пушкин-поэт своим бытием осуществляет субъекта, в котором совершается становление ценности, высшей, нежели эстетическая ценность. Осуществляя Евгения как субъекта любви, Пушкин превышает себя как поэта.

В начале первой части поэмы Евгений произносит свой монолог, в котором описывается вся его совместная жизнь с Парашей. Евгений как субъект пока что языкового бытия превращает себя в себя, в Парашу и событие его счастливой семейной жизни с ее обычными приметами: хозяйством, заботой о достатке, детьми и внуками и обычным ее финалом – могилой, которая вовсе не производит мрачного впечатления, потому что является завершающим моментом счастливо прожитой жизни. Евгений как эпический герой оказывается субъектом, нарушающим гармонию, созданную двумя односторонностями – повествователем и Петром-эпическим героем. Евгений как субъект превращенно-языкового бытия оказывается на стороне повествователя, поскольку событие воображенной им жизни является вполне природным, в котором главной ценностью оказывается сама жизнь, а любовь – только желательной (но не обязательной) служебной ценностью.

Однако для Евгения-эпического героя любовь является абсолютной ценностью. Любовь осуществляется как содержание бытия субъекта, совершаемого словесными формами в их правильном, т.е. непосредственном, состоянии. Подобно тому, как все онтологические формы суть словесная форма в одном из ее превращенных состояний, так и разнообразные содержания, ими осуществляемые, – любовь в одном из ее превращенных состояний. Таким образом, любовь как формирующееся содержание бытия Евгения стремится создать для своего осуществления нужную форму. Поскольку Евгений является субъектом словесного по типу, но превращенного по способу осуществления бытия, его цель состоит в преодолении своего превращенного состояния. Событие поэтического бытия Пушкина как автора «петербургской повести» есть не что иное, как осуществление бытия Евгения-эпического героя. Событие бытия Пушкина-автора есть событие создания любовной формы.

Первая стадия этого бытия – переворачивание соотношения между водой и камнем. Нева как составляющая Петрополя («В гранит оделася Нева...») образует гармонию воды и камня – природных односторонностей, т.е. эстетическую ценность; когда Петрополь становится составляющей Невы:

Стояли стогна озерами
И в них широким реками
Вливались улицы. Дворец
Казался островом печальным...,—
то это оборачивается «злым бедствием».

В наводнении гибнет Параша, и мечта о счастливой семейной жизни гибнет вместе с ней. Однако любовь как содержание бытия Евгения-эпического героя не исчезает со смертью Параша. Напротив, это обстоятельство становится стимулом (побуждающей причиной) овладения любовью как последней ценностью. Евгений как эпический герой – субъект превращенно-словесного бытия является субъектом, относительно которого повествователь и Петр-эпический герой (субъекты языкового по типу бытия) оказываются составляющими его организации. Петр-эпический герой является творцом Петрополя как вторичной фабульной действительности, а сам он как статуя – характерным фабульным персонажем. Медный всадник онтологически корректен Петрополю – каменному городу. Содержанием бытия Евгения-эпического героя как субъекта превращенно-словесного бытия является «черная ненависть» к Петру – творцу Петрополя. Эта ненависть («оборотень любви») смогла осуществить то, что не могла совершить дикая ярость Невы, – пробудить Петра от столетнего (векового) сна. Оживление статуи – не движение вспять, не возвращение к жизни, но движение вперед – к тому состоянию, которое наступит *после* преодоления окаменения.

Евгений, как вторичный фабульный персонаж вторичной фабульной действительности Петрополя, преследуется ожившим Медным всадником – вторичным фабульным персонажем, изгоняющим Евгения из «своей» действительности. Преследующий Евгения Медный всадник задает направление движению Евгения – к «острову малому», к которому наводнением прибило домик Параша и ее тело. Евгений-фабульный персонаж умирает, вследствие чего Евгений-эпический герой становится субъектом *непосредственно* словесного бытия, содержанием которого является любовь. Ситуация преодоления превращенного состояния и достижения непосредственно словесного состояния сопровождается *катарсисом* – «очищением» целого героя от жизни и жизненно-прозаического существа – фабульного персонажа.

Событие бытия Пушкина-поэта осуществляется, таким образом, вполне – от ситуации «начала», когда Пушкин-автор превращает себя (в конечном счете) в Неву как фабульного персонажа и становится субъектом превращенно-словесного

бытия, и до завершающей ситуации – достижения им прямого (непосредственно словесного) состояния. Осуществляя событие поэтического бытия до его завершения, Пушкин преодолевает себя как поэта – не потому, что он возвращается в жизнь, а потому, что становится субъектом непосредственно словесного бытия, содержанием которого является любовь. Гармония как поэтическая ценность, являясь последней целью поэта, не является последней целью целого человека. Этой ценностью является любовь. Пушкин обретает эту ценность как автор «Капитанской дочки». Обстоятельства смерти Пушкина как составляющей целого Пушкина имеют несомненное типологическое сходство со смертью Моцарта – составляющей Моцарта как целого драматического героя.

Таким образом, наше исследование показало, что поэт – это собственно человек в высшей форме его существования – словесной. То, что в пространственно-временной сфере предстает как «поэтическое произведение», в последнем (словесном) целом является событием поэтического – превращенно-словесного – бытия собственно человека как составляющей целого человека. В жизненно-прагматическом существовании центром целого человека является жизненное (животное) существо; в поэтическом бытии структурным центром становится собственно человек в его высшем осуществлении. Целью такого человека является овладение абсолютно высшей ценностью – любовью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Христиансен Б. Философия искусства / Б. Христиансен. – СПб.: Изд-во «Шиповник», 1911. – 289 с.

АННОТАЦИЯ

Фёдоров В.В. Автор и его бытие

В статье автор рассматривает вопрос о бытии автора и приходит к выводу о том, что поэт реализуется в высшей своей форме, а именно – только в словесной.

Ключевые слова: автор, бытие автора, герой.

SUMMARY

Fedorov V. V. The author and hi sentity

The author of the paper regards the problem of the author' sentity and draws sac on clusi on that a poet fulfills himself in the supreme form – that of word.

Key words: the author, the author' sentity, a character.

С.А. Шульц
(г. Ростов-на-Дону, Россия)

ЧААДАЕВ, ДОСТОЕВСКИЙ, МАНДЕЛЬШТАМ

В своей статье о Чаадаеве (1915; изменения в редакции 1928 г.) Осип Мандельштам, в частности, заметил, что мысль первого, «национальная в своих истоках, национальна и там, где вливается в Рим. Только русский человек мог открыть этот Запад, который сгущеннее, конкретнее самого исторического Запада. Чаадаев именно по праву русского человека вступил на священную почву традиции, с которой он не был связан преемственностью» [7, II, 290].

Поэт подчеркивает национальные истоки подхода Чаадаева к Западу, однако понимая их только как отношения внеисторического притяжения. Поэтому вслед за философом поэт говорит об отсутствии у русского мира преемственности по отношению к западноевропейской традиции, т.е. в чем-то деаиивирует вопрос о национальных корнях позиции Чаадаева, вопрос об исконном праве России мыслить себя в соотношении, в частности, с католицизмом (к которому Чаадаев сводит Запад) и с Западом в целом [1]. «Национальной» становится в понимании Мандельштама только осуществленная Чаадаевым вопреки всему «нравственная свобода, свобода выбора» – «дар» русской земли, то, что она, согласно Мандельштаму, апеллирующему к опыту Чаадаева, может предложить Западу [7, II, 291].

Мандельштам изначально позиционировал себя как поэта и мыслителя в общеевропейском и тем самым в имперско-русском горизонте. Впоследствии подобное самосознание у Мандельштама только окрепнет еще более. Выразительно название уже первой книги поэта – «Камень», метафизически-эстетизированно обращающее к ключевому образу Петербурга и одновременно к образу столпа католической церкви – святого Петра (имя которого переводится как «камень»), хотя, разумеется, святой Петр почитаем также в православной традиции.

В процитированной выше статье о Чаадаеве за два года до октябрьского переворота поэт пророчески предсказал собственный нравственный выбор, который он сверхсознательно сделает в уже разрушенной большевиками России. Хотя в советское время было принято хвалить западников XIX века (режим считал себя им обязанным), на деле же похвала западничеству обернулась железным занавесом и разрушением «империи как формы европеизации России» (В.К. Кантор), воцарением «насилия и злости» [7, I, 142].

Чаадаев (наряду с Герценом) послужил одним из прототипов образа Версилова из «Подростка» [9; 2], с фигурой Чаадаева был связан Достоевский замысел «Жития великого грешника» [2].

Достоевский делает Версилова «католиком», когда-то носившим вериги (правда, осторожно подчеркивая, что это все только слухи), «русским европейцем», который, так же, как и Чаадаев, побывал духовно на Западе и «нашел дорогу обратно» [7, II, 291], домой. Факт этой «обратной дороги» принципиален для Мандельштама в личности Чаадаева и императивен для поэта в фигуре русского европейца вообще.

Оценку Чаадаеву поэт дает в том числе и через восприятие Чаадаева Достоевским (ср.: [5]) – через заданное последним синтезирование западничества и славянофильства в почвенничестве, через установки «Пушкинской речи», а также, в частности, через призму версировских самопризнаний. Поэтому остановимся на идеях Версилова подробнее, хотя и не стремясь к прямому отождествлению их с мнением самого Достоевского, относящегося к своему герою двойственно.

В одной из центральных для романа бесед с Аркадием Версиров произносит: «Я уехал с тем, чтоб остаться в Европе <...> и не возвращаться домой никогда. <...> я просто уехал тогда от тоски, от внезапной тоски» [3, XIII, 373]. И далее: «<...> Нас таких в России, может быть, около тысячи человек. <...> Воскресила ли меня Европа? Но я сам тогда ехал ее хоронить! <...> никогда я не въезжал туда с такою безотрадною грустью и... с такою любовью, как в то время <...> я <...> знал, что все пройдет, весь лик европейского старого мира – рано ли, поздно ли.<...> как носитель высшей русской культурной мысли, я не мог допустить того, ибо высшая русская мысль есть всепримирение идей.<...> Тогда во всей Европе не было ни одного европейца! <...> я, как русский, был тогда в Европе единственным европейцем. Я не про себя говорю – я про всю русскую мысль говорю. Один лишь русский, даже в наше время, то есть гораздо раньше, чем будет подведен всеобщий итог, получил уже способность становиться наиболее русским именно тогда, когда он наиболее европеец. Я – пионер этой мысли. Я тогда эмигрировал, но разве я покинул Россию? Нет, я продолжал ей служить» [3, XIII, 375; здесь и далее в цитатах выделено Достоевским].

Затем Версиров признается: «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. О, русским дороги эти старые чужие камни (ср. название книги Мандельштама «Камень», о котором уже шла речь. – С.Ш.), эти чудеса старого божьего мира, эти осколки святых чудес; и даже это нам дороже, чем им самим!» [3, XIII, 377].

При формулировании Версиловым контуров понятия русского европеизма, на практике ограничиваемого тысячей человек, принципиальны акценты на следующем (они отсутствуют, например, у по-другому определявшего названное понятие Тургенева):

1) тезис о «всепримирении идей» как назначении русского европейца и высшей русской культурной мысли

2) указание на то, что русский более европеец, чем собственно западный европеец и что этим первый служит России. Слишком огрубляя, можно выразиться так: это предполагает мотив сближения России и Запада на условиях России, в то время как Чаадаев мечтал о нашем сближении на условиях именно Запада. Достоевский устами Версилова проводит высказанную позже Мандельштамом мысль о национальном характере тяги России к Западу, хотя поэт говорил о некоей «внеисторической» тяге.

Наполнение двух указанных пунктов означает момент расширения изначальной тысячи «русских европейцев» до целого народа – и потенциально, но и фактически.

Из высказываний Версилова становится ясно, что понятия русского западника и русского европейца все же не тождественны. Русский европеец у Достоевского – категория сложная, парадоксальная, даже амбивалентная. В отличие от тургеневской формы русского европеизма, версильская вариация весьма близка категории почвенничества.

Поэтому нельзя согласиться с Л.П. Карсавиным, когда он, выхватив из контекста отдельные фразы Версилова из процитированной выше беседы его с Аркадием, делает вывод о будто бы следующей из них дилемме: «или гибель – растворение русской национальности, или русификация Европы (от последнего Достоевский иногда и не так уж был далек)» [4, 127]. На самом деле монологи Версилова не подразумевают ни того, ни другого, хотя в некоторых иных своих фрагментах Достоевский действительно бывал весьма близок к последнему.

Родственны версильским откровениям слова Достоевского из его «Пушкинской речи»: «Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите. О, все это славянофильство и западничество наше

есть одно только великое у нас недоразумение, хотя исторически и необходимое. Для настоящего русского Европа и удел всего великого арийского племени так же дороги, как и сама Россия» [3, XXVI, 147].

Примечательны в этой связи справедливые замечания В.Е. Багно о том, что Достоевский смотрел на Европу «изнутри», а не «извне» и что в апологии Европы со стороны Версилова речь идет «о всеобщем, а не чужом достоянии» [1, 104, 106].

В тексте «Подростка» Версилов не раз назван «гордым человеком» [3, XIII, 18], «очень гордым человеком» [3, XIII, 51]. Переключка этой аттестации с пассажем из «Пушкинской речи» «Смирися, гордый человек» очевидна. Тем самым Версилов ставится в один ряд с обозначенными Достоевским в названной речи пушкинскими и вообще русскими «скитальцами», мечтающими о мировой гармонии, но не могущими найти себя в себе, однако тем самым все же намечающими путь к своему постижению России. «Скитальчество» становится преддверием внутреннего обращения к Родине, предварительно необходимым шагом в служении ей и вообще формой такого служения.

Несколько ироническая тирада Версилова о необходимости любви к людям несмотря ни на что («И потому делай им добро, скрепя свои чувства, зажимая нос и закрывая глаза» [3, XIII, 174]) словно пародийно – но не только так – переворачивает известные слова Чаадаева из его «Апологии сумасшедшего»: «Я не научился любить свою родину с закрытыми глазами, с преклоненной головой, с запертыми устами. <...> я думаю, что время слепых влюбленностей прошло...» [11, 157].

У Чаадаева Запад и католицизм были синонимами, с акцентом на католицизме, Мандельштам же, анализируя и развивая Чаадаева, делает акцент на православии, воспринимая западную ветвь христианства больше метафизически и эстетически. Напомним слова жены поэта о том, что христианство лежало «в основе миропонимания Мандельштама, но носило скорее философский, чем бытовой характер» [6, 42-43].

Н.А. Струве во многом верно отметил, что Мандельштам «отождествляет себя с Чаадаевым» [10, 97]. Однако нельзя разделить мнение исследователя о том, что «<...> в судьбе Чаадаева он (Мандельштам. – С.Ш.) нашел указание, как вписаться в русскую историю, не проходя через все ее историческое прошлое» [10, 98]: судьба и творчество поэта, осмысленные целостно, особенно с учетом многочисленных кровью сердца обрисованных образов различных эпох русской истории в стихотворениях советского периода, свидетельствуют об обратном. Да и сам Чаадаев не «не прошел» через всю

историю России целиком, а подверг ее особой мыслительной созидающей «деструкции» (М. Хайдеггер) и «деконструкции» (Ж. Деррида).

Также нельзя согласиться с мнением Н.А. Струве о будто бы местах проступающем у поэта «воинствующем католицизме, оснащенном богословскими аргументами» [10, 100], о том, что Мандельштам якобы «соблазнился римским выражением христианства» [10, 100]. На самом деле Мандельштам отдавал дань эстетизированному и философизированному католицизму (стихотворения «К энциклике папы Бенедикта XV», «Аббат», «Notre Dame» и др.), рассматриваемому в контексте и наряду с другими христианскими конфессиями – т.е. во многом «экуменически».

Не без иронии поэт отмечает: «Есть великая славянская мечта о прекращении истории в западном значении слова, как ее понимал Чаадаев. Это – мечта о всеобщем духовном разоружении, после которого наступит некоторое состояние, именуемое “миром”» [7, II, 289]. Поэт имел в виду, в частности, Л. Толстого с его пацифизмом и анархизмом, неназванного им Блока с его будущими «Скифами» (напомним, статья Мандельштама о Чаадаеве датирована 1915 годом, а затем в несколько другой редакции была перепечатана в сборнике 1928 г.), а также, безусловно, неназванного Мандельштамом Достоевского, прежде всего «Пушкинскую речь» писателя.

Достоевский, в частности, говорил: «И впоследствии, я верю в это, мы, то есть, конечно, не мы, а будущие грядущие русские люди поймут уже все до единого, что стать настоящим русским и будет именно значить: стремиться внести примирение в европейские противоречия уже окончательно, указать исход европейской тоске в своей русской душе, всечеловечной и всесоединяющей, вместить в нее с братскою любовью всех наших братьев, а в конце концов, может быть, и изречь окончательное слово великой общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону!» [3, XXVI, 148].

Тут Достоевский отчасти смыкается с Чаадаевым, который указывал в «Философических письмах»: «В христианском мире все необходимо должно способствовать – и действительно способствует – установлению совершенного строя на земле; иначе бы не оправдалось слово Господа, что он пребудет в церкви своей до скончания века. <...> новый строй – Царство Божие» [11, 50]. Хилиазм, который приписывают католицизму его критики, еще полнее проступает в последующем чаадаевском пассаже: «<...> несмотря на всю неполноту, несовершенство и порочность, присущие европейскому миру в его современной форме, нельзя

отрицать, что Царство Божие до известной степени осуществлено в нем, ибо он содержит в себе начало бесконечного развития и обладает в зародышах и элементах всем, что необходимо для его окончательного водворения на земле» [11, 53].

У Чаадаева видна отчетливая хилиастическая мысль о земном рае, а она предполагает именно конец истории, нежелание которого приписывается Мандельштамом Чаадаеву неправомерно. Но так ли уж не желал конца истории (даже и «в западном смысле») и сам Мандельштам?

Чаадаев, а впоследствии и Владимир Соловьев видели будущее единство европейского человечества во главе с католицизмом, Достоевский же – во главе с православием. В то же время К.Н. Леонтьев назвал христианство Достоевского «розовым» и не вполне православным, а Л.П. Карсавин прямо увидел в мечте Достоевского сближение с католическим хилиазмом, мним последний в таком своем качестве или подлиннен.

Сегодня все эти старые нападки на католицизм выглядят откровенно несправедливыми. Однако в чем-то с Карсавиным – именно в отношении Достоевского – можно согласиться. Тем самым автор «Подростка» вольно или невольно становится на сторону прокатолического Чаадаева, несмотря на свои обличения католичества в «Поэме о Великом инквизиторе» (хотя смысл «Поэмы», как известно, не сводится к этому) и в публицистике.

Данный частичный хилиазм не отменяет мощного эсхатологического напряжения Достоевского, два этих феномена вступают между собою в диалог. Но последнее слово в художественном мире Достоевского – за карнавализованной (в значении Бахтина) апокалиптикой.

У Мандельштама мысль о возможном единстве России и Запада начинает формироваться после залпов Первой мировой войны. В 1916 г. поэт напишет, имея в виду архаические звериные гербы, тотемы и символы народов Европы:

В зверинце заперев зверей,
Мы успокоимся надолго,
И станет полноводней Волга
И рейнская струя светлей
И умудренный человек
Почтит невольно чужестранца,
Как полубога, буйством танца
На берегах великих рек.

[7, I, 57].

После октября 1917 г., когда «тоска по мировой культуре», ее единству становится единственным залогом верности русскому европеизму, России в целом и оставшейся за железным

занавесом Западной Европе, в стихотворении «Опять войны разноголосица...» (1923) Мандельштам скажет:

Давайте все покроем заново
Камчатной скатертью пространства,
Переговариваясь, радуясь,
Друг другу подавая брашна.
На круговом, на мирном судьбище
Зарею кровь оледенится.
В беременном глубоком будущем
Жужжит большая медуница

[Мандельштам, 1991, I: 146].

Это приглашение к вселенскому пиру немного напоминает финал блоковских «Скифов». Но к нему добавлены подлинно, не узкоутопически одухотворенные, очеловеченные биокосмические образы «камчатной скатерти пространства», «большой медуницы» и т.п., благодаря чему мировое природное синтезируется с мировым культурным. То, что «кровь оледенится», означает в том числе: перестанет течь. Разве все это не конец истории, о котором мечтал и Блок?

В 1933 году, когда чудовищный характер советского режима стал для Мандельштама очевиден уже свыше всякой меры, он несколько неожиданно написал, обращаясь к итальянскому поэту эпохи Возрождения:

Любезный Ариост, быть может, век пройдет –
В одно широкое и братское лазорье
Сольем твою лазурь и наше черноморье.
И мы бывали там. И мы там пили мед.

[Мандельштам 1991, I: 193].

В процитированном фрагменте соединяются типологически по-пушкински сформированные образы («лазорье», «черноморье» как энтелехия формы «Лукоморье») со сказочно-русскими мотивами («И мы там пили мед»), использованными Пушкиным же, переплетаются мотивы героического эпоса с мотивами иронии и пастиша, почти что «героизированными» – в этом отношении в пику Ариосто, ниспровергавшему героический эпос, – Мандельштамом.

В программном стихотворении начала 1930-х годов «Я пью за военные астры...» соединяются ностальгически вспоминаемые атрибуты русско-имперского, петербургского житья и детали западноевропейские, родственные им – все как то, привязанность к чему ставили в вину поэту:

Я пью за военные астры, за все, чем корили меня:
За барскую шубу, за астму, за желчь петербургского дня,
За музыку сосен савойских, Полей Елисейских бензин,

За розы в кабине ролс-ройса, за масло парижских картин.
Я пью за бискайские волны, за сливок альпийских кувшин,
За ружью спесь англичанок и дальних колоний хинин...

[7, I, 165].

Особо необходимо отметить, что петербургско-имперские реалии приобретают для Мандельштама столь высокий смысл не только и вообще не столько по контрасту с ново-советскими, как считал А.А. Морозов [8, 509], а исключительно сами по себе, как залог верности подлинной России и русскому европеизму. В то же время значение «имперскости» в ряду различных петербургских реалий у Мандельштама нельзя возводить к буквально «милитаризованным» образам, на что укажет сам поэт в стихотворении «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931). Об этом же см. в «Шуме времени».

В стихотворении воронежского периода «Не сравнивай, живущий не сравним...» (1937) поэт с горечью, но и с гордостью рассуждает о «дуге начинающихся путешествий» – начинающихся понятию по чьей вине – и заканчивает произведение образом, сопрягающим родное и вселенское:

Где больше неба мне – там я бродить готов –

И ясная тоска меня не отпускает

От молодых еще воронежских холмов

К всечеловеческим – яснеющим в Тоскане [8, I, 239].

Здесь образ «ясной тоски» – версиловский («внезапная тоска», побуждающая героя уехать в Европу), собственно Достоевский («европейская тоска») – задан в парных координатах «молодых еще воронежских холмов» и «яснеющих в Тоскане» холмов «всечеловеческих» (последнее слово – также маркированно Достоевское). Вновь создается хронотоп, синтезирующий природу и культуру в едином всемировом континууме. Слова «тоска» и «Тоскана» получают как бы единый корень, это соединяет их.

Как тоска «ясная», так «ясны» и тосканские холмы (точнее, они «яснеют», «яснеются»), что сближает рассматриваемые образы. Это может означать, что тосканские холмы не только явно распахнуты небу, с образа которого начинается рассматриваемый фрагмент, но и что они едва просматриваются посреди остального пейзажа, что они пробиваются для взгляда через определенное усилие. (И кто тут актер – холмы или взгляд поэта?). Ведь «В Европе холодно. В Италии темно» [7, I, 193], в России же – апокалиптическая «советская ночь», «полуобморочное бытие», конец истории, но вовсе не на манер единения людей, вопреки обещаемому, а на манер их общего духовного уничтожения и физического умерщвления.

Подобно позднему Чаадаеву и отчасти Версилу, поэт отказывается уходить от родного (воронежских холмов) ради

всечеловеческого (холмы тосканские), как бы он ни ценил это последнее. «Тоска» не отпускает поэта от воронежских холмов к тосканским – потому что в этих последних можно будет избавиться от тоски как чего-то близкого, русского? Или необходимо будет продолжить тосковать уже в них, хотя и иначе? И то, и другое. Эпитет «молодые еще», примененный по отношению к воронежским холмам, нисколько не принижает их, но свидетельствует о все продолжающемся процессе становления, роста русской культуры, России, о будущем единении родного и всечеловеческого.

Наряду с апокалиптикой, мотивами смерти (особенно полно – в «Стихах о неизвестном солдате» и стихах о Москве) в произведениях Мандельштама советского периода звучит и надежда, часто – воспоминание-надежда. Заметим, что это отнюдь не форма какого-то согласия (или даже попытки согласия) с ново-советским, как неправомерно считают М.Л. Гаспаров или Л.Г. Кихней. Отнюдь нет!

Воспоминание-надежда у Мандельштама не хилиастическое, но почти религиозное, эстетизированно-религиозное. Ведь русский европеизм, как он дан у Чаадаева и отчасти развит Достоевским (а позже Владимиром Соловьевым с его «Русской идеей», «Россией и вселенской Церковью», «Краткой повестью о Христе и Антихристе»), как он поэтически преломлен Мандельштамом, всегда имеет и должен иметь будущее.

ПРИМЕЧАНИЕ

1) В статье Мандельштама проявляется тенденция к отождествлению Запада вообще и Европы вообще. Между тем это разные категории, и именно принадлежность России к Европе в целом позволяет нам изначально соотносить себя с Западом как частью нашей общей Европы. Так это было во многих отношениях и в Киевской Руси, и в имперской России. Принятие христианства из Византии, Восточной Римской империи, «второго Рима» было общеевропейским актом по сути и уже в этом отношении позволяло соотносить себя с первым Римом, с античностью как истоком всеевропейской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багно В.Е. Европа как крестная дочь (вторая Родина Достоевского) // Вопросы философии. – 2011. – №4.
2. Гурвич-Лишинер С.Я. П.Я. Чаадаев в русской культуре двух веков. – СПб., 2006.
3. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30-и т. – Л., 1972-1990.

4. Карсавин Л.П. Достоевский и католичество // Сочинения. – М., 1993.
5. Кузьмина С.Ф. Достоевский в восприятии Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. – Воронеж, 1990.
6. Мандельштам Н.Я. Вторая книга. Воспоминания. – М., 1990.
7. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4-х т. – М., 1991.
8. Морозов А.А. Мандельштам О.Э. // Русские писатели. 1800 – 1917. Биографический словарь. – М., 1994. – Т. 3.
9. Семенов Е.И. Роман Ф.М. Достоевского «Подросток». – Л., 1979.
10. Струве Н.А. О. Мандельштам. – Томск, 1992.
11. Чаадаев П.Я. Статьи и письма. – М., 1989.

АННОТАЦИЯ

Шульц С.А. Чаадаев, Достоевский, Мандельштам

В статье интерпретируются отдельные вехи развития русского европеизма XIX – XX в., представленные именами Чаадаева, отчасти Достоевского, Мандельштама. Рассмотрена роль католицизма в мировоззрении названных авторов

Ключевые слова: Чаадаев, Достоевский, Мандельштам, русский европеизм, православие, католицизм.

SUMMARY

Shults S. A. Chaadaev, Dostoevsky, Mandelstam

The article interprets some landmarks in the development of Russian Europeanism of XIX-XX c., represented by such names as Chaadaev, partly Dostoevsky, and Mandelstam. It studies the role of Catholicism in the outlook of the above authors.

Key words: Chaadaev, Dostoevsky, Mandelstam, Russian Europeanism, Orthodoxy, Catholicism.

*Н.А. Белоконь
(г. Горловка)*

УДК 82.091+821.161.2

РОЛЬ МУЗЫКИ В СУДЬБЕ ГЕРОЕВ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА В. ШУКШИНА И И. ЧЕНДЕЯ)

Тема искусства в литературе является одной из ведущих. Не остались в стороне и писатели XX века. В этот период в литературе прослеживается тенденция изображения типа героев, которые отличаются своеобразным отношением к искусству, к

творчеству других, к миру прекрасного, да и сами нередко бывают достаточно талантливыми в той или иной области искусства. По-разному к ним относятся и общество: для одних – талант, для других – своеобразный «чудик». Целью нашего исследования является – раскрыть роль искусства в жизни героев произведений на примере творчества двух авторов, Василия Шукшина и Ивана Чендея, доказать типологическое сходство характеров героев.

Своеобразно показана в героях В. Шукшина такая грань русского характера, как страсть к искусству. У писателя появляется целая галерея «чудиков», которые отличаются стремлением к прекрасному. Среди них: Антипа Калачикова («Один»), Семку Рыся («Мастер»), Ганю Козлова («В воскресенье мать-старушка...»), в какой-то степени Егора («Как зайка летел на воздушных шариках») и др.

Персонажи этих рассказов не лишены недостатков, но минуты творчества украшают и возвышают их. Так, шорник Антип Калачиков («Один») угнетен тем, что его страсть к музыке так и остается до конца не удовлетворительной, не достиг он определенного совершенства. «Приезжал ведь тогда человек из города, говорил, что я самородок... Сейчас я кто? Обыкновенный шорник, а был бы, может...» [8, с. 26]. Вся его жизнь наполнена была работой и хлопотами. Вместе с женой Марфой вывел в жизнь двенадцать детей. И всегда, даже в самый сложный период жизни, любовь к музыке не оставляла его – необходима была она его душе. Балалайка была его страстью. «Это была бессловесная глубокая любовь всей жизни – балалайка. Антип мог часами играть на ней, склонив набок голову, – и непонятно было: то ли она ему рассказывает что-то очень дорогое, давно забытое им, то ли он передает ей свои неторопливые стариковские думы...» [8, с. 24].

Его жена Марфа, с этой страстью Антипа – его балалайкой, воевала все сорок лет совместной жизни. И к старости Марфа смягчилась, согласилась послушать музыку Антипа: хотелось уменьшить боль переживаний о детях, оставивших отчий дом. Вспомнила молодость. И зазвучало в доме три голоса: Антип, Марфа и балалайка. «И было что-то сладкое, волнующее во всем этом. Не стало осени, одиночества, не стало... хомутов» [8, с. 28]. Его жена Марфа слышала знакомые с молодости песни, звучавшие в доме.

Человеком сложным и с драматической судьбой предстает перед нами и Ганя Козлов («В воскресенье мать-старушка...»). Ганя – человек, тонко понимающий искусство, он предан ему. Слепой музыкант и певец, Ганя ходит по селам и поет песни, собирая народ, ему кидают «в кружку пятаки, гривенники,

двадцатки» [9, с. 67]. Писатель использует личность талантливую, какая волей обстоятельств поставлена в необычное, драматическое положение. Ганя Козлов ходит по селам не ради заработка – в песне его душа оголена, проявляется стремление выразить себя. «Он был, конечно, артист. Он интриговал слушателей, он их готовил к действию. Он был спокоен. Незрячие глаза его (он был слепой отроду) «смотрели» куда-то далеко-далеко. Наблюдать за ним в эту минуту было интересно» [9, с. 68] – так описывает его выступление герой-рассказчик, от лица которого ведется повествование. Герою-рассказчику принадлежит особая роль. Он либо находится тут же, на выступлении Гани среди слушателей, или наблюдает за выступлением со стороны. Он либо изображает выражение лица, манеру артиста глазами зрителей и слушателей, или видит выступление и одновременно реакцию на него слушателей откуда-то со стороны. Автор не только описывает выступления Гани, но и включает в описание голос героя – песню, которую поет Ганя, последовательно, по куплетам вводится автором. Это способ, так называемой, передачи событий в момент их совершения. «Слушали, затаив дыхание. Пел Ганя негромко, глуховатым голосом... Оттого, что Ганя все смотрел куда-то далеко и лицо его было скорбное и умное, виделось, как мать-старушка подошла к воротам тюрьмы...» [9, с. 73]. Автор выразительно показал, как пел Ганя Козлов – слепой артист, отдававший песне душу. Гане назначили пенсию. Но это не обрадовало его, петь ему было жизненно необходимо. И певец вынужден был прекратить свои путешествия и выступления, появилось радио, провели телефоны – как-то не до Гани стало. От того, что его уже перестали принимать и понимать с его песнями – Ганя Козлов страдает. Трагедия Гани – это трагедия большой, талантливой души, у которой нет другого способа самовыражения, чем знакомые и близкие ему с детства песни. И только тогда «оживился», «встрепенулся душой», – и «помолодел даже» Ганя, когда узнал, что его песни интересуют собирателей фольклора. «Мы собираем народные песни. Песни не должны умирать... Догадался же тот городской человек сказать такие слова! Ганя встал, заморгал пустыми словами... Хотел унять слезы, а они текли... Вышли на крыльцо. Ганя сел... долго устраивал гармонь на коленях, прилаживал поудобней ремень на плече. И опять «смотрел» куда-то далеко-далеко, и опять лицо его было торжественное и умное. И скорбное и прекрасное» [9, с. 73].

В рассказе автор средствами психологического портрета передает внутреннее состояние героя – «праздник» души Гани. И тем сильнее его разочарования, когда он понимает, что люди не чувствуют его песен, им нужно только количество. У Гани нет больше желания петь.

Изображение страсти к искусству становится тенденцией в литературе второй половины XX века. Эту тенденцию можно проследить как в русской, так и украинской литературе. Примером такого произведения является рассказ И. Чендея «Цимбаланя». Отметим, что для И. Чендея было характерным выносить в название произведения имя героя, такую тенденцию мы наблюдаем и у В. Шукшина, но в название этого рассказа вынесена страсть героини к музыке. Это то название, которое, по определению Г. Сырицы, является номинацией личности, характеризующая категорию антропоцентричности в тексте: в установленной иерархии смыслов названия произведений ведущая роль принадлежит системе персонажей, центром которой является персонаж, вынесенный в название [2, с. 12]. Развивая эту мысль, отметим, что это не единичный случай, когда герой называется по признаку, например, Ф. Достоевский «Идиот», В. Шукшин «Чудик» и т.д. В данном случае номинация, вынесенная в оглавление – это и символ музыкальной одаренности, и в то же время характеристика созданного художественного мира, рассказа, смысл которого в том, что музыка объединила человеческий мир разнообразный и даже жестокий в своих предпочтениях.

Появление «Цимбалани» связано с изысканным оттенком поэтики художественности И. Чендея, что соотносит его с открытиями Ф. Достоевского (традиции Ф. Достоевского особенно прослеживаются в повести И. Чендея «Иван»). Это проявилось в том, что реальный свадебный мир раскрывает особенности сельского бытия, что для И. Чендея было всего лишь отблеском того, что не досягаемо зримо. На этом невидимом акцентирует внимание писатель, и Цимбаланя предстает перед читателем со своей тайной. На этот аспект обращает внимание Г. Сырица: тайна человеческого духа и человеческой внешности, то, о чем можно говорить только «догадываясь», что видится только через «тусклое стекло» [2, с. 48], и то, что раскрывается в кульминации рассказа в признании Цимбалани как неземной, одаренной, что всколыхнуло души односельчан.

Рассказ построен таким образом, что в нем присутствует мотив свадьбы, как единого, но это провокационная ситуация, поскольку основным мотивом является рассказ о судьбе сельского музыканта, талантливой личности, которую прозвали за ее талант Цимбаланей, т.е. имя человека происходит от музыкального инструмента. Свадьба остается своеобразным фоном, свадьба с ее «джазовой музыкой», во время которого раскрывается драматическая судьба героини. В связи с этим И. Чендей использует «ахронное» изложение событий, в связи

с чем хронологическое изображение ключевых событий в жизни женщины-музыканта: путь, который она прошла от Цили к Цимбалании, находится в глубинах текста, брошенных как бы случайно, либо кем-то из гостей на свадьбе, либо через воспоминания самой героини, ее прозрение под влиянием музыки. Но личная драма героини, ее страсть к спиртному, придает совершенно другой смысл, и Цимбалания выступает совершенно в другом статусе. То, как она наблюдала за игрой музыкантов, за их поведением, все в ней выдает совершенно другого человека, живущего по другим ритмам. Для нее была близка тайная речь природы, тот сокровенный смысл искусства, что для человека перестало быть «только музыкой», получило особенную форму транссуществования, растворились в философских системах, эстетике, литературе, мире представлений, поступков [1, с. 3]. В связи с этим, это ритм, что подчинен бытию народного оркестра, в котором ведущую роль для Закарпатья принадлежит скрипке, но судьба сыграла с героиней злую шутку. Тот, кто не назван в рассказе именем, вручающий награды на фестивале, назвал ее Цимбаланей. И прозвище прижилось. Это раскололо внутренний мир музыканта. С ней произошло то, что «у человека характеризующий его онтологический дуализм интерпретируется как воспроизведение онтического разрыва, только проходящего через него самого. Тезис об онтическом разрыве не противопоставляет друг другу две части живого мира – человека и животных, но и удваивает эту двойственность в рамках представления о самом человеке, проводя ее сквозь множество оппозитивных пар: тело/душа, рациональность/аффективность, необходимость/свобода, природа/культура и т.д. – все они в каком-то смысле противопоставляют человека самому себе» [3, с. 21]. Этот внутренний надрыв, скрытый от чужих глаз, который никто не замечает, кроме внимательного автора, который присматривается, когда Цимбалания наблюдает за игрой джаз-оркестра. То, как переживает Цимбалания каждый инструмент, на котором она умела играть, этому способствует ее дионисийское состояние: начала танцевать, что придало свадьбе ритма бытия и вернуло ее к песне, которая раскрыла мир свадьбы, все это открывает в героине характерологические черты человека-оркестра.

Маргинальный статус героини подчеркнут портретными характеристиками и описанием одежды (поношенная простая сорочка, темный мужской пиджак, странно надетая темная косынка), а также семиотикой места свадьбы: «под шатром из-за стола на самом выходе (где всегда сидели гости самодеятельности, незваные)» [6, с. 272]. Но героиня преобразается, проявив свой

музыкальный и певчий талант: «Суровое лицо женщины... облагораживает песня» [6, с. 272]. Все как бы происходит в рамках ритуала, но отличить настоящий ритуал от не настоящего, то есть чисто механического исполнения действия, что уже не вызывает трепета в душе, это уже очевидно, но сельская община остается равнодушной, так как привыкла к этой ненастоящей ритуальности, тогда кто может сдвинуть это с мертвой точки, может, как оказалось, только один человек – Цимбалания, которая не считалась односельчанами полноценной, поскольку была склонна к пьянству. Но, как оказалось, только она сохранила в сознании и в душе настоящий смысл свадебного ритуала, который объединяет сельских жителей через музыку.

Драматизм Цили связан и с неудачной личной жизнью. Автор поэтически изображает отношения Цили с Петром, который подарил ей скрипку, которая стала образом-символом поющей души героини. Причину того, что Цили ее лишилась, персонажи рассказа связывают с ее желанием личной жизни: «Она свой инструмент испортила... Цыгана хотелось» [6, с. 278]. Герои рассказа осуждают ее за связь с цыганом, что лишил дорогой сердцу вещи и часто наставлял женщине синяков. И. Чендей размышляет о невозможности представителя слабого пола иметь счастье в личной жизни и одновременно реализовать себя, согласно своим талантам. Такие привычки героини, как курение и страсть к спиртному, можно трактовать по-разному. Во-первых, это маскулинизирует женщину, и это своеобразный вызов мужскому миру, а во-вторых, свидетельствует о попытках как-то приглушить душевную драму. Если на курение героини автор не акцентирует, то алкоголизм талантливой скрипачки вызывает душевную боль писателя. Иван Чендей неоднократно затрагивал тему спиртного в рассказах и романах. («Скрип колыбели», «Теплый дождь» и др.). Согласно народной морали – страсть женщины к спиртному не допустима. И даже в этом рассказе писатель гротескно изображает местного пьяницу – Юру, которого односельчане воспринимают как асоциальный тип. А женщина-пьяница, кроме того, что является общественной аномалией, в художественном мире И. Чендея становится символом-насмешкой над патриархальной моралью и признаком разрушения гармонии. Ситуация с Цимбаланией достаточно сложная. Ее пьянство – это следствие драмы нереализованного таланта. Отношение писателя к этому явлению меняется на протяжении рассказа. Она не просто пьяница, пришедшая на свадьбу, а важный человек на свадьбе.

На протяжении произведения значение музыки и пения для героини меняется, соответствует неоднозначности образа Цили и оксюморонного изображения. Экскурс в прошлое ставит знак равно между скрипкой и душевной привязанностью главной героини: музыка души вливалась в мелодию скрипки, подаренной любимым. Для Цимбалани, что играет на свадьбе и с «ужасной радостью» выпивает рюмку, музыка стала синтезированной сублимацией личной нереализованности не только как матери, жены и любимой женщины, как чаще трактуется это явление, а и как нереализованного таланта. Сублимированные в музыке чувства и призвания, что проявились во внутренней и внешней маскулинизации, и стали причиной маргинального состояния человека, что дало основания определить ее состояние как невротическое.

Таким образом, мы видим, что искусство играет ведущую роль в жизни героев литературы второй половины XX века. Для Гани, Цили, Антипа – это способ реализовать свои таланты, это способ уйти от конфликта с действительностью и выразить свои чувства, эмоции, переживания с помощью звуков музыкального инструмента, который стал своеобразным спасением для героев. Компаративный анализ произведений В. Шукшина и И. Чендей показал, что авторы гордятся своими героями из народа, когда находят их страсть к красоте, музыке, песням и другим видам искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Махов А. Е. Ранний романтизм в поисках музыки / А. Е. Махов. – М. : Просвещение, 1993. – С. 3.
2. Сырица Г. Поэтика портрета в романах Ф. М. Достоевского / Г. Сырица. – М. : Гнозис, 2007. – С. 12.
3. Шеффер Ж. М. Конец человеческой исключительности / Ж. М. Шеффер. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 392 с.
4. Чендей І. М. «Відчуваю, що залишилося небагато». Невідомий Чендей : інтерв'ю / [упоряд. Скунець О.Д., Гавриш О.]. – Ужгород : Гражда, 2001. – С. 3-39.
5. Чендей І. «Від пісні і життя». Письменницькі роздуми / І. Чендей // Радянське літературознавство. – 1966. – № 12. – С. 49-55.
6. Чендей І. Вибрані твори : В 2-х т. / І. Чендей. – К. : Дніпро, 1982. – Т. 1. – 623 с.
7. Чендей І. Скрип колиски / І. Чендей. – Ужгород : Карпати, 1987. – 413 с.
8. Шукшин В. М. Один. Избранные произведения в 2-х томах / В. М. Шукшин. – М., 1975. – Т. 1. – С. 26.

9. Шукшин В. М. В воскресенье мать старушка : сборник «Беседы при ясной луне» / В. М. Шукшин. – М. : Высш. шк., 1975. – С. 220.

АННОТАЦИЯ

Белоконь Н. А. Роль музыки в судьбе героев литературы второй половины XX века (на материале творчества В. Шукшина и И. Чендея)

Целью статьи является анализ творчества известных писателей советского периода – Василия Шукшина и Ивана Чендея, их интерпретация роли музыки в судьбе. Авторы в произведениях раскрывают ведущую роль музыки в судьбе героев, которая позволяет раскрыть их внутренний мир. Жизнь артиста рассматривается как такая, что граничит с болезненным состоянием героя, как герои переживают личную драму. Анализ произведений позволил говорить о типологическом сходстве героев. В статье были использованы историко-литературный и сравнительно-типологический метод.

Ключевые слова: русский характер, герой, рассказ, номинация личности, антропоцентричность, типология, самоидентификация.

SUMMARY

Belokon N. A. The role of music in the fate of literary characters in the second half of the twentieth century

The aim of the article is to analyze the work of the famous writers of the Soviet period – Vasily Shukshin and Ivan Chendey, their interpretation of the role of music in one's life. The authors of the works reveal the leading role of music in the life of the characters, which allows us to discover their inner world. The life of an artist is considered as such, which is bordered by a painful condition of the hero, as the characters are going through their personal drama. The analysis of the chosen works made it possible to talk about typological similarity of the characters. The author of the article applies historical-literary and comparative typological methods of analysis.

Key words: Russian character, hero, story, the nomination of the person, anthropocentricity, typology, self-identification.

УДК 821.161.1.09

ВРЕМЯ И ЕГО ГЕРОИ
(«ДНЕВНИК ПИСАТЕЛЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
ЗА 1873 ГОД)

Пространственно-временной континуум произведения выстраивается по законам художественного творчества, которое подразумевает определенную обработку фактического материала. Общеизвестно значение, которое придавал факту Ф. М. Достоевский: «...что может быть фантастичнее и неожиданнее действительности? Что может быть даже невероятнее иногда действительности? Никогда романисту не представить таких невозможностей, как те, которые действительность представляет нам каждый день тысячами, в виде самых обыкновенных вещей» [1].

Применительно к «Дневнику писателя» это означает, что реализация внутренних возможностей факта обуславливала появление в самой структуре произведения художественных закономерностей, которые обнаруживаются в особенностях типизации, в построении образа, в организации времени. Видимо, в силу этих причин, материал «Дневника» «прорывается» сквозь оболочку сиюминутности к вечности, и при этом расширяется масштаб описываемого события – до вселенского его осмысления. Соответственно усложняется и организация времени.

Проанализируем с этой точки зрения материал «Дневника писателя» за 1873 год. Он является «пробой пера», своеобразной «вводной» частью ко всем последующим выпускам. Его композиционный центр – глава «Среда», которая тематически подготовлена предшествующим материалом – «Вступлением» и главой «Старые люди», где речь идет о 40-х годах, о Герцене и Белинском. Во «Вступлении» рассказ о них Достоевский называет сначала «присказкой»: «Кстати, расскажу еще “присказку”» (т. 21, с. 8), – а затем именует эту присказку «анекдотом». Реальный факт [2] переводится из времени реального, биографического в условный временной план. Однако затем появляется реальное биографическое время автора – 40-е годы: «... мое первое вступление на литературное поприще <...> роковое для меня время» (т. 21, с. 8).

Авторское время, таким образом, вбирает в себя реальное прошедшее время, с одной стороны, а с другой – само воспринимается частью, отрезком общего временного

исторического потока. Возникновению конкретного исторического времени не противоречит определение «анекдот», которое дает автор разговору Белинского и Герцена: известно, что «анекдотами» он называл действительно происходившие события. Таким образом, уже в самом начале «Дневника писателя», на стыке первой и второй глав его первого выпуска за 1873 год, происходит взаимодействие нескольких временных пластов.

Во-первых, это биографическое время автора, которое включает современность – 70-е годы и авторскую интерпретацию событий «текущего», а также прошлое автора – 40-е годы, то есть, биографическое время автора исторически достоверно и конкретно. А во-вторых, время условное, обобщенное (время притчи, басни).

Глава «Старые люди», следующая за «Вступлением», определяет предмет спора автора и оппонентов: зло и преступление в человеке, человек и общество. В главе речь идет о 40-х годах, о Белинском и его убеждении, что в современном обществе, в силу его устройства, люди не могут не совершать преступлений. Заканчивается глава воспоминаниями автора о пребывании на каторге, где «кругом... были именно те люди, которые, по вере Белинского, *не могли* не сделать своих преступлений, а стало быть, были правы, и только несчастнее, чем другие» (т. 21, с. 12).

Впечатления от каторги Достоевский соотносит с тем, что говорил ему Белинский об источнике зла и преступления в человеке, и из собственного опыта общения с каторжниками писатель приходит к выводу, что «тут было что-то другое, совсем не то, о чем говорил Белинский, и что слышится, например, теперь в иных приговорах наших присяжных... **Четыре года** каторги была длинная школа; я имел время убедиться... **Теперь** именно об этом хотелось бы поговорить» (т. 21, с. 12).

Конец главы включает ее материал в настоящее, в полемику по современным автору вопросам. Казалось бы, происходит характерная для публицистики организация временного ряда: соотнесение ситуации с прошлым, которое важно как исток, как предыстория; смена социально наполненных ситуаций; монтажное соединение временных отрезков; включение временной организации главы в авторский временный ряд [3].

Однако временная организация главы отчасти нарушает публицистический принцип. Это происходит за счет увеличения самостоятельности и значения конкретного исторического времени 40-х годов и его роли в раскрытии образов автора и людей эпохи 40-х годов – Белинского и Герцена. Временные характеристики расположены в главе следующим образом.

О своем первом вступлении на литературное поприще Достоевский вспоминает, обозначая эмоциональные характеристики времени («грустное, роковое для меня время»), которые возникают в субъективном восприятии автора, говорящего о своем прошлом, лишенном конкретных временных рамок: оно было «бог знает сколько лет тому назад». Так возникает событийное время, данное в воспоминании и открытое будущему сюжетному ряду.

Эти воспоминания Достоевского являются своеобразным вступлением, которое организует следующий рассказ о «старых людях». Между ними оговаривается и устанавливается временная связь: «Мне часто припоминаются **теперь** старые люди, конечно потому, что встречаюсь с новыми» (т. 21, с. 8).

Возникает, с одной стороны, временная разделенность («теперь... встречаюсь с новыми» – подразумевается: «тогда» со «старыми»); с другой стороны, временная разделенность не означает разрыва, а, наоборот – акцентирует связанность и обусловленность времен. Их связь подчеркивается вводным словом «конечно» и причинным союзом. Так уже самое начало главы перекликается с ее концом, где связи с современностью более открыты.

Автор вспоминает Герцена и Белинского не просто как частных лиц. Они для него – воплощение своей эпохи, времени 40-х годов. Достоевский пишет о Герцене: «...то был продукт нашего барства... прежде всего, тип, явившийся только в России и который нигде, кроме России, не мог явиться» (т. 21, с. 8).

С рассказом о Герцене время 40-х годов начинает обретать свои конкретные характеристики. Но в главе нет **собственного** времени Герцена, рассказ ведется в общем, этическом и социальном смысле, что подчеркивается мотивом постоянства, повторяемости: «Герцен не эмигрировал, не полагал начало русской эмиграции; нет, он так уж и родился эмигрантом. Они все, ему подобные, **так прямо и рождались у нас** эмигрантами, хотя большинство их не выезжало из России <...> В этом смысле это тип исторический» (т. 21, с. 8, 9).

Собственной временной организацией воспоминания о Герцене не обладают. Они включаются в общий ход исторического времени («полтора-два лет предыдущей жизни русского барства»). Вневременность повествования о Герцене усиливается употреблением глаголов несовершенного вида: «**отрицал** собственность», «**заводил** революции и подстрекал к ним других», «**писал** ли свои записки», «**издавал** ли журнал с Прудонм, **выходил** ли в Париже на баррикады», «**посылал** ли в Россию... свое воззвание к русским революционерам» и т.п. (т. 21, с. 9).

Воспоминания о Белинском имеют собственную временную организацию, строгость которой конкретизирована сведениями о его жизни. Так, говорится о происхождении Белинского: «Отец его был, кажется, военным лекарем» (т. 21, с. 10). Достоевский указывает основную черту характера критика («беззаветно восторженная личность»), которая сразу принимает временную характеристику («всегда, во всю его жизнь»). Подобная же характеристика дается Белинскому в самом начале главы: «Это была самая восторженная личность из всех мне встречавшихся в жизни». Возникает переключка, и это еще резче подчеркивает противопоставление Герцена Белинскому: «Герцен был совсем другое...» И вот – благодаря подобным характеристикам Герцена и Белинского – самое время 40-х годов предстает разноплановым – в нем сосуществуют разноречивые, подчас противоположные тенденции развития. Таким образом происходит организация времени внутри самой главы, хотя, на первый взгляд, видно лишь сравнение прошлой и современной эпохи, даже в самом названии «Старые люди».

Авторское, субъективное восприятие «старых людей» подчинено характеристике определенного этапа их развития. Так, говоря о Белинском, Достоевский пишет: «...в **первые дни** знакомства <...> он бросился с самою простодушною торопливостью обращать меня в свою веру» (т. 21, с. 10).

Достоевский характеризует взгляды Белинского через расширение временного контекста, вводя общеисторический и философский план в связи с упоминанием тех мыслителей, влияние которых тот испытывал в определенные периоды жизни. Это «Жорж Занд, теперь совершенно забытый Кабет, Пьер Леру и Прудон, тогда еще только начинающий свою деятельность. Этих четырех, сколько припомню, всего более уважал тогда Белинский. Фурье уже далеко не так уважался <...> Был тоже один немец, перед которым тогда он очень склонялся, – Фейербах» (т. 21, с. 11).

Указано время, когда Белинский перешел к материализму Фейербаха и призывал искать решение общественных вопросов в самой русской жизни. С этим переключается характеристика критика, данная несколько ранее: «Я застал его страстным социалистом <...> он верил всем существом своим <...> что социализм не только не разрушает свободу личности, а, напротив, восстанавливает ее в неслыханном величии, но на новых и уже алмазовых основаниях» (т. 21, с. 10).

Достоевский как бы дописывает биографию критика, предполагая, что бы было, если бы Белинский прожил дольше, и полемизируя с тем, что «писали потом» о тяготении Белинского к славянофильству (т. 21, с. 384). Автор «Дневника

писателя» определяет свою позицию [4], дает свое восприятие критика, связывая его с современностью: «Никогда бы не кончил он славянофильством. Белинский, может быть, кончил бы эмиграцией, если прожил дольше, и если бы удалось ему эмигрировать, и скитался бы теперь маленьким и восторженным старичком с прежнею теплою верой, не допускающей ни малейших сомнений, где-нибудь по конгрессам Германии и Швейцарии или примкнул бы адъютантом к какой-нибудь немецкой м-ме Гегг, на побегушках по какому-нибудь женскому вопросу» (т. 21, с. 11-12).

Явное снижение образа Белинского, которое обнаруживается в данном абзаце, по утверждению исследователей, связано с общими настроениями писателя в это время, с его отношением к демократическому и либеральному лагерям общественных деятелей в России той эпохи [5, с. 26]. Этот период в жизни писателя называется «самым острым моментом перерождения убеждений», приведшим его к «Бесам» и «Дневнику писателя» этого времени [Там же]. В письмах Достоевского к А. Н. Майкову и Н. Н. Страхову обнаруживаются резкие высказывания о критике [6].

Однако нельзя считать главу «Старые люди» карикатурой на Белинского. Явное снижение его образа связано с тем, что Достоевский, домысливая и «осовременивая» биографию критика, придает его характеру все более общие черты, которые были присущи не столько самой личности Белинского, сколько вообще типу «отрицателя» 40-х годов, о котором автор «Дневника писателя» столь едко писал в «Бесах». Записи о Белинском встречаются в черновиках к этому роману (т. 11, с. 112, 228) и в записной тетради 1872-1875 гг. среди «трескучих фраз», датированных 23 декабря 1872 г. (известно, что к этому времени относится интенсивное обдумывание тем для «Дневника писателя»): «Белинск(ий); он тосковал только. Зачем не сейчас, зачем не так скоро» (т. 21, с. 252). А фраза о «немецкой м-ме Гегг» в связи с характеристикой Белинского переходит в «Дневник писателя» из письма Достоевского к А. Н. Майкову от 11/23 декабря 1868 г. и из подготовительных материалов к «Бесам» (т. 11, с. 112, 128; т. 12, с. 341-342) [7].

Полемическое осмысление личности Белинского, видимо, было и в не дошедшей до нас статье писателя, которую он задумывал в 1867 г. для несостоявшегося сборника «Чаша» (т. 21, с. 376).

Итак, в «Дневнике» Достоевский, дописывая на свой лад биографию Белинского и придавая ему явно окарикатуренные черты западника, опирается на определенный литературный материал (роман «Бесы» и не дошедшую до нас статью),

на типичных героев (высмеянных им в «Бесах» Тургенева, Грановского). В силу этой двойной ориентации, Белинский в изображении Достоевского одновременно и тип общественного деятеля 40-х годов (как с общими, так и с присущими только ему чертами), и герой, близкий к литературному.

Раскрытие образа Белинского в «Старых людях» подчинено общим принципам характеристики литературного героя. Мы имеем в виду те структурные особенности литературного персонажа, о которых пишет в своей статье Л. Я. Гинзбург [8]. Замечая, что «литературный персонаж с самого начала обладает полноценным – хотя и нарастающим – бытием», исследовательница отводит его экспозиции особую роль: «...экспозиция героя является принадлежностью <...> всех разновидностей повествовательной прозы» [8, с. 379]. Смысл экспозиции заключается в создании определенного читательского отношения. В литературе сентиментализма и романтизма экспозиция обязательно включала «формулы узнавания», которые позволяли относить того или иного литературного героя к определенному типу. Так возникает, например, тип байронического героя.

Реализм XIX в. снимает ориентацию героя на определенную литературную модель, обнаруживает непредсказуемость поведения человека. «Узнавание героя не ориентировано теперь на модели, уже прошедшие стилистическую обработку, оно ориентировано на типологию, возникавшую ж самой жизни» [8, с. 384]. Однако экспозиция героя продолжает оставаться одним из структурных моментов в раскрытии героя с самого начала произведения. Нередко она может оказываться ложной, опровергаемой дальнейшим повествованием.

В «Старых людях» экспозиция образа Белинского, по терминологии Л. Я. Гинзбург, «потенциально полная», то есть, она содержит в себе основные элементы характера героя. Экспозиция этого образа состоит из двух частей: ключевого по своему значению утверждения автора о том, что «это была самая восторженная личность из всех мне встречавшихся в жизни» (т. 21, с. 8), и характеристики Герцена, имеющей в экспозиции не самостоятельное, а подчиненное значение: оттенить и более явственно выявить основные черты Белинского. Что прямо подчеркнуто в конце характеристики Герцена противопоставлением его и Белинского: «Белинский, **напротив**, – Белинский был вовсе не *gentilhomme*, – о нет» (т. 21, с. 9-10). И лишь после этого Достоевский полно и подробно раскрывает образ Белинского, характеризуя его отношения к религии, расширяя общеполитический и социальный контекст, давая описание

своих отношений, разговоров, встреч с критиком, домысливая его биографию, и вполне выполняет при этом требования, предъявляемые к структурным и содержательным особенностям характеристики героя литературного. Это проявляется в том, что Достоевский дает отношение Белинского ко времени: «Это был самый торопившийся человек в целой России» (т. 21, с. 12). В данной характеристике явно просвечивает социальный и общественный «подтекст»: грусть Белинского была не от разочарований или сомнений, а от неудовлетворенности самой российской современностью, медленным развитием страны: «...а вот почему не сегодня, почему не завтра?» (т. 21, с. 12). Далее идет рассказ о встрече с ним у Знаменской церкви: «Он сказал мне, что выходил гулять и идет домой. – Я сюда часто выхожу взглянуть, как идет постройка (вокзала Николаевской железной дороги, тогда еще строившейся). Хоть тем сердце отведу, что постою и посмотрю на работу: наконец-то и у нас будет хоть одна железная дорога» (т. 21, с. 12). Упоминает Достоевский и о последнем годе жизни Белинского.

Прошлое время – 40-е годы – проецируется на современность: Достоевский включает Белинского в споры «о среде» и этим подготавливает плавный переход к главе «Старые люди», где время 40-х годов составляет внутренний план. Оно проявляется не только через Белинского и Герцена, но и непосредственно в рассказе о событиях, которые связаны с самим автором. Так, Достоевский вспоминает, как жены декабристов устроили в квартире смотрителя острога тайное свидание с осужденными петрашевцами – людьми 40-х годов. И воспоминания получают своеобразное временное кольцевое обрамление, где центральной фигурой становится Белинский, о чьих убеждениях идет речь. В начале главы: «...он (Белинский. – А.Д.) тотчас же бросился обращать меня в свою веру... нельзя насчитывать грехи человеку <...> когда общество так подло устроено, что человеку невозможно не делать злодейств...» (т. 21, с. 10), – и в конце: «Кругом меня были именно те люди, которые, по вере Белинского, не могли не сделать своих преступлений, а стало быть, были правы, а только несчастнее, чем другие» (т. 21, с. 12). Так как речь идет о преступлениях и их причинах, этот материал связывает главу «Старые люди» с главой «Среда», которую писатель целиком посвятит проблеме правосудия.

Таким образом, в главе «Старые люди» «Дневника писателя» за 1873 год время композиционно организует материал. В ней обнаруживается несколько временных пластов. Это настоящее время – 70-е годы, куда входит и авторское биографическое время, в свою очередь включающее воспоминания о разговоре

с Герценом и «анекдот» о Белинском в передаче Герцена. Все это является своеобразным толчком к воспоминаниям о «старых людях».

Воспоминания автора: авторское биографическое время, являющееся одновременно историческим, – оно прикреплено к 40-м годам. Достоевский ощущает свою причастность к той эпохе, видит себя отчасти человеком 40-х годов (и об этом прямо замечает в заключительной главе «Дневника» за 1873 год).

Авторское биографическое время включает в себя биографическое время людей, о которых он вспоминает. Однако самостоятельную временную организацию имеют лишь воспоминания о Белинском. Это объясняется несколькими причинами. Во-первых, Достоевский осознает огромное влияние, которое оказал на него критик, подчеркивает решающее значение Белинского в своей жизни; во-вторых, Белинскому придается типическая широта литературного персонажа, обладающего собственной временной организацией, что, в свою очередь, обусловлено его глубокой типичностью, воплотившей в себе эпоху и в этом качестве неоднократно упомянутой в творчестве Достоевского.

Таким образом, в «Дневнике писателя» обнаруживаются элементы художественности в организации его временной системы. В частности, в рассмотренной главе «Старые люди» собственной организацией обладает время Белинского. С одной стороны, это время реальное, биографическое и историческое, а с другой – условное, художественное; оно появляется, когда личность критика начинает осознаваться как художественный образ и наделяется типичными чертами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л.: Наука, 1972-1990. – Т. 22. – С. 21. Далее ссылки на это издание даются в тексте: в круглых скобках после цитаты указываются том, страница. Везде в тексте полужирное выделение в цитатах принадлежит мне, курсивное – цитируемому тексту. – А.Д.
2. Этот же эпизод Герцен описал в «Былом и думах». См.: Герцен А.И. Собр. соч.: В 30-ти т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952-1956. – Т. 8. – С. 289.
3. По определению М. И. Стюфляевой, «любой эпизод в публицистике, в котором отсчитывает время “индивидуальный” хронометр героя, в конечном счете отражает видение автора, и монтажное соединение этих элементов дает общее время произведения, являющееся временем автора» (Стюфляева М.И. Образные ресурсы публицистики. – М.: Мысль, 1982. – С. 15).

4. Эта позиция определена применительно ко времени 1873 года, впоследствии взгляды Достоевского на отношение Белинского к “западникам” и славянофилам менялись [см. об этом: 1, т. 21, с. 384].
5. Долинин А.С. Братья Карамазовы // Достоевский: Материалы и исследования. – Л.: Изд-во АН СССР, 1935.
6. В письме к А. Н. Майкову от 18 (28) августа 1868 г. Достоевский писал: «...все эти либералишки и прогрессисты, преимущественно школы еще Белинского, ругать Россию находят первым своим удовольствием и удовлетворением» (т. 18, с. 203). В письме к Н. Страхову от 23 апреля (5 мая) 1873 г.: «Смрадная букашка Белинский (которого Вы до сих пор еще цените) именно был немощен и бессилён талантишком, а потому и проклял Россию и принёс ей сознательно столько вреда» (т. 29, с. 208).
7. В письме к А. Н. Майкову Достоевский пишет: «... никогда не поверю словам покойного Аполлона Григорьева, что Белинский кончил бы славянофильством. Не Белинскому кончить было этим. Это был только паршивик – и больше ничего. Большой поэт в свое время; но развиваться далее не мог. Он кончил бы тем, что состоял бы на побегушках у какой-нибудь здешней м-м Гёгг адъютантом по женскому вопросу на митингах и разучился бы говорить по-русски, не научившись все-таки по-немецки» (т. 28, с. 328).
8. Гинзбург Л.Я. О структуре литературного персонажа // Искусство слова. – М.: Наука, 1973. – С. 376-388.

АННОТАЦИЯ

Денисова А.В. Время и его герои («Дневник писателя» Ф.М. Достоевского за 1873 год)

В статье анализируется организация времени в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского за 1873 год. Основное внимание уделено исследованию главы «Старые люди», характеристике Герцена и Белинского. Они предстают и как реальные люди и наделяются чертами художественного образа. Делается вывод о том, что в «Дневнике писателя» обнаруживаются элементы художественности в организации времени.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, «Дневник писателя», Герцен, Белинский, публицистичность, художественность, художественное время, художественный образ.

SUMMARY

Denisova A.V. Time and its heroes («A Writer's Diary» by F. M. Dostoevsky for 1873)

The article analyzes the time organization in «A Writer's Diary» by F. M. Dostoevsky for the year 1873. The focus is on the study of the chapter «Old people», the characteristics of Herzen and Belinsky. They appear as real people and at the same time are endowed with traits of the artistic images. It is concluded that there are elements of artistry in the organization of time in «A Writer's Diary».

Key words: Dostoevsky, «A Writer's Diary», Herzen, Belinsky, journalistic features, artistic features, artistic time, artistic image.

*О.В. Жарикова
(г. Горловка)*

УДК 801.6: 801.4 + 882(09)

СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ РОМАНА З. ГИППИУС «ЧЁРТОВА КУКЛА»

Литературный процесс конца XIX – начала XX века невозможно представить без колоритного творческого наследия Зинаиды Гиппиус. Литературная деятельность этой неординарной личности повлияла на становление русского символизма. С её именем также связывают развитие русского религиозного ренессанса. К сожалению, творчество Зинаиды Гиппиус мало исследовано из-за его антисоветской направленности. Сегодня мы вновь обращаемся к её дневникам, прозе и стихам, чтобы получить наиболее полное представление о культурном процессе того времени. Отдельный интерес для нас представляет прозаическое наследие Зинаиды Гиппиус, особенно роман «Чёртова кукла», в котором отражены взгляды различных людей на события начала XX века.

Зинаида Николаевна Гиппиус вошла в русскую литературу более века назад. Она достигла успеха в поэзии, художественной прозе, публицистике, критике и драматургии. Однако, на протяжении многих лет её имя было запрещённым, что было связано, в первую очередь, с политическими взглядами писательницы, занявшей после октября 1917 года непримиримую позицию по отношению к большевизму.

Следует заметить, что свой творческий путь Гиппиус начала как поэт. Критики высоко ценили стихотворения Зинаиды Гиппиус, однако, высказывали мнение, что её проза несовершенна. В данной работе сделана попытка доказать, что это не так, сосредоточив внимание на романе «Чёртова кукла», и показать специфические символические черты прозаического наследия Зинаиды Гиппиус на примере художественного своеобразия этого романа.

Сейчас пришло время исследовать неисследованное и оценить недооцененное. То, что прозаическое наследие несовершенно, было общим мнением, которое в 1915 году В. Брюсов формулировал следующим образом: «Что же касается её повестей и рассказов, то они могут быть важны лишь постольку, поскольку по ним можно полнее понять ее стихи: прозу Гиппиус возможно будут перечитывать потому, что нам дорого все, что написал любимый нами поэт» [4, с. 120]. В рецензии В. Брюсова на книгу «Красный меч» отмечается: «Того исключительного „эстетического“ впечатления, которое мы получаем от стихов госпожи Гиппиус, было бы напрасно ожидать от её рассказов» [4, с. 121]. Такие отзывы оскорбляли Зинаиду Гиппиус.

Свое место в литературе Зинаида Гиппиус изначально стремилась найти на поприще художественной прозы. Над повестями, рассказами и романами она работала в первое десятилетие своего творчества очень интенсивно. В 1896 году Гиппиус издала первую книгу рассказов «Новые люди», за ней последовали «Зеркала. Вторая книга рассказов» в 1898 году, «Третья книга рассказов» в 1902 году. Дальше – «Красный меч. Рассказ» в 1906 году, «Черное по белому. Пятая книга рассказов» в 1908 году, «Лунные муравьи. Шестая книга рассказов» в 1912 году. В 1911 и 1913 годах Зинаида Николаевна закончила и издала романы «Чёртова кукла» и «Роман-царевич».

В отличие от стихов, которые писались главным образом «для себя», художественная проза Гиппиус была ориентирована на эстетический уровень и беллетристические надежды массового российского читателя конца XIX века. Даже ее рассказы, «символические» по идеям и типам героев, по повествовательной технике оставались довольно традиционными, а её философские аллегории (сказка «Время») не могли казаться исключительными после Гаршина с его «Красным цветком». Критики характеризовали героев её прозы как причудливых и фальшивых, отмечали непонятность, страсть к болезненным настроениям, к чему приводили мировоззренческие установки Гиппиус и характер её поисков. Так, Н. К. Михайловский выступил со статьей «Госпожа Гиппиус и „ступени к новой красоте“» (1896 год), в которой выразил мнение, что Зинаида Николаевна – автор «второго сорта безобидных рассказов», которая жаждет «всего таинственного, необъяснимого, неясного», и приложил много усилий для доказательства несостоятельности ее «новых людей» и бессмысленности стремления к «новой красоте» [1, с. 18].

Собственно говоря, проза Гиппиус, как это уже можно видеть из ее ранних рассказов, отражает основной конфликт, который переломился в ее поэзии. «Все герои ее рассказов, – говорит

Сергей Соловьев, – болеют ее собственной мукой: все они корчатся в тисках современной обезбоженной жизни, пытаются разжечь погасший пепел религиозного состояния и действия» [1, с. 23]. Конечно, внутренний разлад, раздвоенное состояние современной души всегда получал у Гиппиус одинаковую развязку: торжество религиозной идеи, победу небесного над земным, души над телом. Отсюда – известная дидактика, «программированность» её прозаических произведений. Им свойственна двойственная структура: два противоборствующих типа героев, две плоскости, в которых развивается действие. Хотя литература, построенная на идее двух миров, существовала и до Гиппиус, русская писательница тонко и удачно разработала этот мотив, внесла в него много оригинального, предоставила ему новый интеллектуальный импульс. Её личность словно раздваивалась между отчаянием и верой, между ложью и истиной, причем каждый из полюсов проявлял свою амбивалентную природу, превращался в свою собственную противоположность. Писатель Е. Лундберг отметил, что Гиппиус разделила мир на две неравные половины: «В одной – ишу, иду, нежность, любовь, жизнь, смысл. В другой – пыль, смерть, горечь, плен, цепкое и липкое. В одной – ее надежда и вера. В другой – падения и раскаяния» [1, с. 18].

Особенность прозы Гиппиус заключается в умении писательницы достаточно выпукло изображать тот самый «трехмерный» мир, который неизменно опровергается в финале ее произведений во имя мира высшего. Серая повседневность, отношения людей между собой в их «обыденной» жизни, заурядные детали повседневного быта, – все это Гиппиус научилась с годами описывать достаточно достоверно и четко. Она долго изучала быт и нравы той среды, в которую погружала своих героев.

С годами проза Гиппиус меняет свой стилизованный облик: рассказы отличаются большим лаконизмом, сведением сюжета до одного или нескольких эпизодов, изображенных с нарочитой простотой и в то же время достаточно резко и определенно. Тематический диапазон, напротив, расширяется, более разнообразным становится и круг персонажей, привлекающих внимание писательницы. В её шестой книге рассказов «Лунные муравьи» мы видим обостренное внимание к «страшному миру» социальной действительности, которая сопровождается попытками осмысления больных общественных проблем, поисками путей борьбы с торжествующей политической реакцией. В центре романов «Чёртова кукла» (1911) и «Роман-царевич» (1912 год), – составляют дилогию, – проблемы революции и революционной

идеологии, а также персонажи, которые являются выразителями различных философских, моральных и политических позиций. Наибольшей симпатией Гиппиус пользуются апологеты идеи «триединства» – духовного объединения, которое стремится к человеческому совершенству и свободе на путях соединения революционного дела с религиозным началом.

«Чёртова кукла» – сугубо «идейный» роман, в котором средства художественной выразительности вполне подчинены выявлению определенных теоретических тезисов и построений. Название этого произведения ничего не скажет рядовому обывателю, который не знаком с принципами символизма и не представляет, что для представителей этого течения каждое слово – символ, зашифрованный знак. Так и в данном случае. Необходимо заметить, что в основу создания романа положен реальный факт – события 1904-1905 годов – провокация по па Гапона 9 января 1905 года, который повел мирную депутацию работников с женами и детьми на расстрел. Через несколько лет выяснилось, что Гапон – полицейский агент. Эта кровавая история кажется очень грязной, и, одновременно, показывает, как легко было обмануть русскую интеллигенцию. Но история конца Гапона еще страшнее: один значительный член партии социалистов-революционеров заманил его на пустую финляндскую дачу, и ночью его там убили. Этот сюжет – убийство провокатора или подозреваемого в измене на заброшенной даче – и воспроизвела Зинаида Гиппиус в романе «Чёртова кукла», – однако, он уже был частично знаком читателям по роману Достоевского «Бесы».

«Чёртова кукла» – жизнеописание в 33-х главах. Главным героем романа является Юрий Николаевич Двоекуров, который выступает стержневым образом данного произведения. Он – студент, который изучал философию в Германии и вернулся в Петербург, чтобы изучать химию. Это решение является результатом четкого просчета, и Юрий открыто об этом говорит: «Видите ли, я давно просчитал, что к зрелому возрасту у меня появится желание некоторой, хотя бы просто уважительной, известности, некоторого уважения... А об этом необходимо позаботиться заранее. Выдающихся способностей у меня нет, на гениальные мысли я рассчитывать не могу. Химия, как я убедился, скорее всего позволит мне приспособиться, сделать любое даже открытие небольшое... В меру моего будущего сорокалетнего честолюбия... За богатым я не гонюсь, я человек средний...» [2, с. 134].

Поскольку Зинаида Гиппиус была глубоко верующим человеком, она не мыслила человека без Божества. Человек без Бога казался для неё чудовищным автоматом, «чёртовой куклой».

Именно в такой роли выступает главный герой романа, Юрий Двоекуров. Он отрицает существование Бога, живет для себя, не волнуясь о завтрашнем дне. Более того, Юруля (так автор иронически называет своего героя) не стесняется открыто об этом говорить: «Я открыто говорил, чем я живу. Живу добыванием себе счастья, удовольствия, наслаждения, забавы, – стараясь как можно меньше вредить и мешать другим» [2, с. 189]. Зинаида Гиппиус осуждает такой образ жизни и выражает свою мысль с помощью острозрячего человека, которая и называет главного героя «чёртовой куклой» и добавляет: «И пусть чёрт с тобой играет, а я и видеть-то этого не хочу – жалко, тьфу!» [2, с. 190]. Таким образом, особенность названия романа вытекает из его символики. Главный герой – всего лишь кукла в руках чёрта, именно поэтому он равнодушен к другим людям.

Вырос Юруля в аристократической семье, и ни отец, ни графиня не ограничивали его свободу. Денег он никогда не просил, и за это его уважали. С семнадцати лет он никому не рассказывал о своих делах. Снова вернувшись из-за границы в Петербург, Юрий снимает небольшую комнату на Васильевском острове, чтобы сосредоточиться на учебе и быть независимым от семьи. Своё свободное время он проводит с Лизочкою, которая одновременно является любовницей его дяди Воронки. Двоекуров ради развлечения также встречается с поварихой Машкой и дарит ей цветы, которые берет из вазы у Лизочки. Конечно, никто не знает про эти выходки студента.

Главный герой выступает как харизматичная личность, которая имеет большое влияние на окружающих людей, хотя душа Юрия – вакуум. Он заботится только о том, чтобы ему было хорошо, и неоднократно говорит: «А себя крепко любить надо. Поняли?» [2, с. 129].

Отношения главного героя с семьей – дружеские, но нередко Юрий скрывает свое недовольство отцом, Николаем Юрьевичем, который является марионеткой в руках графини. Юруля любит сводную сестру, шестнадцатилетнюю Литту, и пытается привить ей свои идеалы: вредить людям нельзя, но если приходится выбирать между другим и собой, то необходимо разумно навредить другому, а не себе.

Юрий любит вступать в полемику, потому что считает «умные разговоры» настоящей игрой; зато он и жизнь любил, что в ней есть такое многообразие игр. Именно поэтому он посещает заседания общества «Последние вопросы». В образе главного героя, Юрия Двоекурова, автор изображает человека нового типа, который придет в этот мир в результате революции. Это будет

человек без Бога в душе, который будет беспокоиться лишь о себе. Чтобы предотвратить возникновение такого типа личности, необходимо противопоставить таким, как Юруля, светлые силы, преисполненные веры. Именно для этого Зинаида Гиппиус создаёт образы Михаила и Литти.

Поскольку Зинаида Гиппиус является представителем течения символистов, она вкладывает определенный смысл в каждый созданный образ. Роману «Чёртова кукла» присущи некоторые образы-символы. Главным символом романа выступает ЧЁРТОВА КУКЛА. Так называют главного героя, намекая на его безбожие и жестокость. Он – символ человека, который будет господствовать в обществе, если произойдет революция. Зинаида Гиппиус с помощью этого образа хочет предупредить человечество, что, в случае революционных изменений, страну ожидает нашествие таких эгоцентричных и равнодушных личностей, у которых вместо души – вакуум. Этот вакуум они будут заполнять развлечениями, игрой в рулетку с жизнью. Итак, Зинаида Николаевна, словно теург, предрекала появление «потерянного поколения».

Стиль романа Зинаиды Гиппиус является неповторимым благодаря выбору характерных для её прозы языковых средств. Наиболее частым является сопоставление противоположных явлений, образов, чувств и оценок. Это вызвано потребностью передать состояние раздвоенности, свойственный личности героев. Языковая палитра писательницы предусматривает широкое употребление антонимичных лексем, языковых и контекстуальных, антонимичных словосочетаний и выражений: «белые до голубизны электрические пузыри... то надувались светом, словно пухли, то ежились с шипом» [2, с. 127].

Чтобы передать свое индивидуализированное восприятие окружающего мира, автор очень часто прибегает к словотворчеству. Индивидуально-авторские неологизмы также являются характерным признаком ее художественного вещания. Достаточно распространенными являются неологизмы-прилагательные, среди которых необычным является следующий: «мужчины с бабы-продажными лицами». Характерным для прозы Гиппиус является употребление оксюморонов: «мертвецы кинематографа», «дымка дневной ночи». Такими шокирующими также являются эпитеты и метафоры Зинаиды Гиппиус: «Пахнет, как всегда, тяжелыми, холодными кошками»; «... весенний ветер, пыльный, вонючий и холодно едкий, лезет в рукав и за ворот, тербит передник» [2, с. 129]. Таким образом, мы видим, что стиль писательницы чрезвычайно резок, когда она разоблачает негативные общественные явления.

Оригинальность художественной прозы Гиппиус заключается не в новизне приемов, а в индивидуальной «маркированности» идей и образно-сюжетных построений, которые служат для их выражения, а также в «психологическом тайноведении».

«Чёртова кукла» – религиозно-исторический роман, который отражает изменения в обществе указанного периода и предоставляет нам возможность более детально рассмотреть ситуацию, которая складывается при помощи героев, которые являются представителями разных слоев населения. Чтобы определить главную тему и идею романа «Чёртова кукла», следует исходить, прежде всего, из религиозных, эстетических и философских взглядов писательницы. Итак, темой произведения является изображение жизни предреволюционной России, зарождение нового типа мышления и сознания. Идея романа имеет антиреволюционную направленность и заключается в том, что человек без Бога в душе – чёртова кукла, которой управляют темные силы, которые вырастают из революционных идей. Роскошная жизнь и гедонизм не спасут такую личность от гибели, она обречена с самого начала.

С годами анти-декадентство и анти-эстетизм переходили у З. Н. Гиппиус в сознательное пренебрежение эстетическими вопросами, в готовность к прямолинейно-прагматическому выполнению творческого задания. Иногда эта тенденция порождала образцы сухого повествовательного стиля, который не нуждался в дополнительном приукрашивании, иногда превращалась в безликость. Необходимо подчеркнуть, что новое «разрушение эстетики», на которое была готова отважиться Гиппиус, было следствием её общей идейно-эстетической позиции, которую она определила в 1910-е годы – в период всеобщего торжества «нового» искусства, возникновения новых поэтических школ, эстетических программ и различных художественных «дерзостей». Ограничение творческой деятельности рамками эстетических, узкопрофессиональных задач Зинаида Гиппиус считала делом несерьезным и недостойным, и выступала против искусства, которое игнорировало актуальную общественную проблематику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азадовский К. М., Лавров А. В. З. Н. Гиппиус: Метафизика. Личность. Творчество // Гиппиус З. Н. Сочинения: Стихотворения; Проза / К. М. Азадовский, А. В. Лавров. – М.: Художественная литература, 1991. – С. 3-44.
2. Гиппиус З. Н. Опыт свободы / З. Н. Гиппиус. – М.: Панорама, 1996. – 526 с.

3. Гладышев В. В. Откровения писателей как зеркало эпохи // Русская словесность / В. В. Гладышев. – 2002. – №4. – С. 48-50.
4. Творчість Зінаїди Гіппіус в контексті культури срібного віку. Матеріали Всеукраїнської конференції. – Дрогобич: Вимір, 1999.

АННОТАЦИЯ

Жарикова О.В. Символическое значение романа З. Гиппиус «Чёртова кукла»

В статье рассматривается вопрос специфических черт прозы З. Н. Гиппиус. В работе описываются символы, индивидуальный стиль и главные герои романа «Чёртова кукла».

Ключевые слова: символизм, эстетизм, роман, символ, проза.

SUMMARY

Zharikova O.V. The symbolic meaning of the novel «The Devil's Doll» by Z. Gippius

The article deals with the question of the specific features of Z. N. Gippius's prose. Symbols, individual style and main characters of the novel «The Devil's Doll» are described in this article.

Key words: symbolism, aestheticism, romance, symbol, prose.

*М.Н. Ивахненко
(г. Горловка)*

УДК 821.161.1 Аксёнов

ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ПРОЗЫ В. АКСЁНОВА

Литературный процесс рубежа тысячелетий представляет собой сложное, противоречивое и неоднородное явление, и история русской литературы 2-й половины XX – начала XXI веков всё ещё состоит из фрагментарных описаний творчества тех или иных писателей, освещены лишь некоторые тенденции историко-литературного развития, поэтому ощутима необходимость восстановления по возможности более полной картины литературного процесса XX века и начала XXI. В этой связи творчество Василия Павловича Аксёнова представляет несомненный интерес. Значительное количество критической литературы посвящено различным аспектам творчества писателя, однако целостный взгляд на его творчество ещё не сложился. Предпринимаются только первые подступы к характеристике многогранной и сложной художественной индивидуальности

писателя, многие аспекты его творчества ещё ждут исследования. В частности, последние романы В. Аксёнова не включены в целостный анализ развития его прозы. Необходимо обстоятельное исследование творчества писателя в контексте движения русской литературы второй половины XX – начала XXI веков в связи со сменой художественных парадигм, что и предопределяет актуальность нашего исследования.

В наши намерения входит выявление основных закономерностей эволюции прозы В. Аксёнова. Для этой цели мы считаем возможным ограничить анализ кругом таких произведений, которые на разных этапах творческого пути писателя наиболее наглядно определяли собою главное, на наш взгляд, направление развития его творчества. В этой связи нас интересует не столько анализ произведения самого по себе, во всей совокупности его сторон, сколько выявление того нового элемента, который оно вносит в развитие проблематики и поэтики аксёновской прозы.

Творческая эволюция Василия Аксёнова – это постепенное движение автора от малых и средних эпических жанров рассказа и повести к большому эпическому жанру романа. В его творчестве парадоксально сочетается опыт модернизма, реализма и постмодернизма. Этот своеобразный художественный синтез определял жанрово-стилевые особенности прозы писателя, как и в целом характер развития русской литературы на рубеже тысячелетий. Для исследователей литературы данного периода В. Аксёнов представляется завершителем советской литературы. В этой связи С. Костырко пишет, что, говоря о продолжателях традиций советской литературы, вовсе не подразумевает сартаковых и мартыновых; «они и не были никогда литературой. Я об Аксёнове, о Лимонове, Войновиче, Галковском и т. д., самоидентификация которых – художественная и идеологическая – проходила в координатах, заданных самим фактом существования советской ментальности» [5, с. 110-111]. Первые рассказы и повести В. Аксёнова создавались в русле литературы социалистического реализма периода «оттепели». Анализ раннего творчества писателя позволяет выявить сходные черты его малой прозы: исповедальность, интерес писателя к внутренней жизни факта и вместе с тем динамизм повествования. Психологическое поле его рассказа практически всегда напряжённо и многопланово, что создаёт возможность для более глубокой прорисовки образа, убедительной мотивации поступков персонажей. Рассказы В. Аксёнова 60-х – 70-х годов создали предпосылки для перехода писателя к новым творческим рубежам, в его прозе возникают новые формы повествования, усложняется

сюжетно-композиционная функция «я» повествователя и героя-рассказчика, возрастает роль фантастической условности.

Как и ранние рассказы, повести «Коллеги», «Звёздный билет», «Апельсины из Марокко» написаны в духе «оттепельного реализма», их герои свободны от идеологических догм и стремятся преобразовать мир и самих себя. Но в «Апельсинах из Марокко» уже проступают черты кризиса, вызванные «усталостью» от повторяющихся сюжетных мотивов, образов и ставших привычными изобразительно-выразительных средств. Идейно-художественная система, сложившаяся в первых, «исповедальных» повестях и лирических рассказах, себя исчерпала. Попытка её перестроить была осуществлена в произведениях средних жанров «Затоваренная бочкотара» и «Стальная птица», которые в различной степени явились формой отхода писателя от иллюзий эпохи «оттепели», отражением нарастающего конфликта между властью и творческой интеллигенцией. Им присуща гротескная образность, их поэтику определяет новая, игровая манера письма, они стали началом формирования нового аксёновского идиостиля.

Конец 60-х – начало 70-х годов – переломный этап творческой биографии писателя. В это время он стремится выйти к широким художественным обобщениям и от жанра повести переходит к роману. В 1969 году выходит в свет роман «Любовь к электричеству» с подзаголовком «Повесть о Леониде Красине». Соблюдая внешне структуру историко-революционного романа, писатель вносит дополнительные смысловые оттенки в его содержание, корректирующие идеологическую благонамеренность выбранного жанра. Вне границ благонамеренности оказалась «Золотая наша Железка» – повесть, написанная В. Аксёновым в 1973 году, но опубликованная лишь в 1989. Для «Железки» характерен поиск новой повествовательной формы, в текст органично включаются воспоминания и лирические отступления автора-повествователя, в ней возникает сложный образ авторского «я»: это и подросток 40-х, юноша 50-х годов, и сочинитель повести, живущий в 70-е. Впоследствии такая повествовательная форма будет широко использоваться В. Аксёновым. В это десятилетие он оказался в ситуации поиска новых тем, героев, новых изобразительных возможностей, что чрезвычайно ярко проявилось и в повести «Поиски жанра». Наиболее совершенные в художественном отношении произведения данного периода – «Ожог» и «Остров Крым». В романе «Ожог» В. Аксёнов использует новый способ художественного преобразования реальности: стремление к децентрализации художественного мира, выражающееся в

расслоении центрального образа, нелинейной организации сюжета, усилении в романе гротескно-смехового начала. Особенностью романа является авторский акцент на передаче не столько событий, сколько «духовных состояний», общей атмосферы эпохи. Отсюда – размытость и условность хронотопа, эскизность и взаимоперетекание образов, обилие сюрреалистических деталей и ситуаций, частое обращение к аллюзивным цитатам. Жанр романа «Остров Крым» определялся исследователями по-разному: утопия, дистопия, супербоевик, политический триллер. Большинство исследователей соглашались с определением жанра романа как антиутопии (А. Зверев, М. Липовецкий, Л. Шевченко, В. Малухин, Евг. Шкловский и др.). Нам же представляется, что «Остров Крым» можно определить еще и как первое наиболее известное произведение современной русской литературы, воплотившее поэтику жанра альтернативной истории. Этому жанру в современной русской литературе, в отличие от многих западных образцов, ориентированных на динамический приключенческий сюжет, присуща социально-политическая проблематика, что было характерно и для аксёновского романа.

В 1980 году В. Аксёнов оказался в эмиграции. Новые впечатления нашли отражение в повести «Бумажный пейзаж» и в книге очерков «В поисках грустного бэби». В «Бумажном пейзаже» В. Аксёнов вновь обращается к советской действительности, ставит проблему «художник и власть». В Соединенных Штатах В. Аксёнов продолжал жить российскими впечатлениями, воплощая их в художественной реальности своих романов. По горячим следам метропольской войны В. Аксёнов написал роман «Скажи изюм!» За вымышленным сюжетом легко угадывается реальная история альманаха «Метрополь», а за персонажами книги – советские писатели, в том числе и сам автор. В романе сочетаются фактографичность и вымысел, установка на литературную игру и достоверность документального свидетельства. В эмиграции В. Аксёнов написал роман «Желток яйца» на английском языке. Он также был создан в духе литературной игры и полон фантазмагорических ситуаций. Роман был назван авангардным, метафизическим, широкому читателю непонятным, и американская критика порекомендовала В. Аксёнову писать проще. Это пожелание было учтено при написании трилогии «Московская сага», где писатель изобразил конфликт личности и власти в тоталитарном государстве и воссоздал историю нескольких поколений семьи Градовых.

Поиск новых изобразительных возможностей обозначился в «Новом сладостном стиле» и был продолжен в «Кесаревом свечении». Эти романы перенасыщены действием, гротескными

образами и точными бытовыми зарисовками. Они представляют собой смесь реального и ирреального, грустного и смешного. В целом, творчество В. Аксёнова последних десятилетий XX века – это постоянный эстетический поиск, эксперимент, разрушение ставших привычными литературных и идеологических стереотипов. Романы, созданные в конце столетия, отличаются «синтетической» жанровой природой: в них происходит соединение элементов многих внутрижанровых разновидностей большого эпоса – автобиографического, авантюрного, социально-политического, любовного и философского романов. По мнению Л. Кременцова, романы рубежа веков и «романами назвать можно было разве что условно. Они написаны вполне в русле той тенденции, что явственно обозначилась с середины 80-х годов, когда в прозе получили распространение произведения, небольшие по объёму – рассказы и повести по традиционной терминологии. Всё это доказывает: привычные сложившиеся жанры не исчерпывают собой всего художественного многообразия современной прозы. Рядом с ними (но не вместо них!) возникают новые» [6, с. 168]. Действительно, трансформация жанров эпико-повествовательного рода, жанрово-стилевой синтез характерны для литературы «переходного времени», что ясно проявилось в творчестве В. Аксёнова. Писатель не устаёт экспериментировать с жанром романа, осуществляя синтез повествовательной прозы, лирической поэзии, драмы. «Промежуточным жанрам, – писала Л. Гинзбург, – ускользавшим от канонов и правил, издавна присуща экспериментальная смелость и широта, непринуждённое и интимное отношение к читателю» [2, с. 137]. В. Аксёнов не шёл за читателем, не потакал его вкусам, но он искал выходы к самой широкой читательской аудитории, порой это ему удавалось, порой – нет. Однако писатель не создавал «формульную», жанровую литературу, он был склонен к художественному эксперименту, и в его романах осуществлялся поиск новых изобразительно-выразительных возможностей, что было неоднократно отмечено литературной критикой.

Авторская ирония ясно ощутима в романе «Вольтерьянцы и вольтерьянки», в котором В. Аксёнов установке на документализм предпочитает увлекательность литературной игры. Одним из героев романа является его стиль. Писатель настолько органично ввёл в свой текст многочисленные цитаты и письма, что историческую правду трудно отличить от авторского вымысла. В романе соединяются мотивы путешествия и авантурный сюжет, сочетается фантастический вымысел и точное воссоздание исторических реалий в лучших традициях приключенческого романа. В то же время, писатель использует опыт постмодернизма,

постоянно играя с читателем, предлагая ему новые вариации знакомых сюжетов, героев и ситуаций. В отличие от «Вольтерьянцев...», погружённых в восемнадцатый век, в романе «Москва Ква-Ква» воссоздаётся сравнительно недавняя история России. Действие романа происходит в Москве и охватывает период с марта 1952 года по март 1953-го, закат сталинской эпохи. Сюжет приобретает авантюрную направленность, но финал его трагичен. «Москва Ква-Ква» – иронический рассказ об ушедшей эпохе с её надеждами и страхами, богами и богинями. Критики неоднократно отмечали (в частности, Т. Венедиктова [1]), что В. Аксёнов обращается к переломным моментам истории страны, превращая факты истории в факты литературы. Живя в эмиграции, он создавал свои авторские мифы не только о России, но и об Америке. Это позволяло писателю «сопоставлять далёкие, генетически не связанные временные контексты» [1, с. 30]. При всём тематическом многообразии романов писателя 90-х годов выделяется одна общая проблема – попытка осмыслить те сложные социокультурные процессы, которые происходили в России. Предпринимается она и в «Редких землях». Сюжет этого романа строится на описании новых и неожиданных «ростков» вечно молодого Ленинского комсомола. Если рассматривать «Редкие земли» с точки зрения «смещения жанров», то в нем можно увидеть парадоксальное объединение форм сатиры, пародии, самопародии, философского трактата и сцен из театра абсурда, которыми завершается роман.

В последних произведениях писателя ясно и полно выявляется синтетический характер их жанровой природы. В его романах осуществляется синтез литературных родов и соединение в одном произведении эпоса, лирики и драмы. Тематика его творчества, как и прежде, непосредственно связана с насущными проблемами его времени. Для романов «Таинственная страсть» и «Ленд-лизовские. Lend-leasing» характерны черты, присущие первым повестям В. Аксёнова, – исповедальность, искренность интонации, которые нашли отражение в содержании произведений и организации структуры текста. В них также воссоздаются и художественно исследуются исторические события и явления общественной жизни. Следует отметить, что автореференция в той или иной степени присуща всем романам писателя, но здесь она проявляется особенно ярко. Хотя герои последних романов не повторяют буквально своих реальных прототипов, писателю всё же удастся добиться удивительного правдоподобия. «Таинственная страсть» – последний завершённый роман В. Аксёнова – имеет подзаголовок «роман о шестидесятниках»; его герои – знаковые фигуры 60-х

годов. В романе освещаются всё те же проблемы, которые и прежде привлекали внимание В. Аксёнова, – противостояние художника и власти, взаимоотношения с друзьями, но прежде всего, это рассказ о людях творчества, которые продолжали творить, несмотря ни на что. Роман основан на действительных событиях, и его можно отнести к документально-художественной литературе. Тема последней и незавершённой книги В. Аксёнова «Ленд-лизовские. Lend-leasing» – его казанское детство. Роман отличается особой плотность повествования, которое ведётся то от лица рассказчика, то от лица героя. Казань военных лет воссоздана в точных и выразительных деталях, что придаёт роману автобиографическую достоверность.

В творчестве В. Аксёнова осуществляется широкое жанрово-родовое взаимодействие в самых разнообразных формах. В своей прозе писатель широко использовал стихотворные включения. Поэтические фрагменты дополняют прозаический текст и одновременно насыщают его эмоциональностью. Иногда стихи являются неотъемлемой частью повествования, а иногда поэтическими включениями, совсем не связанными с главной темой, но и здесь они создают определенные настроения. В «Таинственной страсти» и «Ленд-лизовских. Lend-leasing» стихи и песни, к тому же, являются своеобразными артефактами. Семантическая многослойность, интертекстуальность, игра с читателем становятся характерными для произведений В. Аксёнова последних лет, что сближает их с постмодернистской прозой. 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» [8, с. 527]. Такая либеральная художественная философия была близка и В. Аксёнову. В его романах, как отмечает О. Чернышенко, проявилось «недоверие к государственной системе, часто обвиняемой в тоталитаризме и формализме; интерес к личности, противопоставляющей себя той или иной системе порабощения; <...> настороженное отношение к православному христианству...» [9, с. 7]. Вместе с тем, романное творчество В. Аксёнова довольно прочно связано с реализмом, писатель, отдавая дань литературной игре и условности, всё же

стремился в своём творчестве репрезентовать действительность. В романах писателя органично объединились самые разные жанровые формы: автобиографическая проза, исторический, философский, любовный роман и философская фантастика. В своем творчестве В. Аксёнов прошёл путь от реализма к постмодернизму, его текст представляет собой «игру заимствований, цитат, клише» [1, с. 30]. Ироническая направленность его произведений проявляется в новых формах, хотя, по мнению М. Литовской, «...ироническое отношение к действительности является одной из главных и устойчивых примет художественного сознания В. Аксёнова» [7, с. 63]. В этой связи, утверждая, что проза В. Аксёнова оказала влияние на становление и развитие русского постмодернизма, М. Эпштейн выделяет характерные черты аксёновского стиля: «насыщенность иронией и фантастическим гротеском, цитатной игрой со штампами массового и официального сознания» [10, с. 299].

В последнее время мнения критиков разошлись по поводу того, считать В. Аксёнова классиком литературы или же современником. Как справедливо заметил А. Кабаков, для своего поколения начала 60-х он был и есть «чрезвычайным и полномочным посланцем в литературе, представителем генерации, говорящим за неё и о ней» [3, с. 125]. А для последующих поколений В. Аксёнов остался интересен, «поскольку его сочинения существенно дополнили картину литературного мира, известную до него – если бы не он, нам бы в головы не пришло, что так свободно писать можно здесь и сейчас, а не только там и тогда» [3, с. 125]. Действительно, трудно оценить всё многообразие творчества писателя, но неоспоримыми кажутся три момента, выделяемые А. Кабаковым, который считает, что, во-первых, «...вылавливая слова и сочетания слов в невнятном шуме реальности, Аксёнов превращает их в знаки, по которым эта реальность реконструируется» [3, с. 126]. Во-вторых, он воскресил и продолжил русскую литературную традицию гротеска, фантазии с усмешкой, издевательской и сочувственной одновременно. И, в-третьих, он снова ввёл в русскую литературу горожанина. В общем же, «вся проза Аксёнова демонстрирует нам преимущества стиля деструкции, когда ингредиентом текста становится игра с необязательным набором входящих. Игра без правил! В результате которой из эклектики произвольных слагаемых на свет из жарева рождается лапидарная форма “фьюжн”, форма горючей смеси на грани фола» [4, с. 148].

Таким образом, в творчестве писателя преломились все основные тенденции развития русской литературы второй

половины XX – начала XXI веков. Проза В. Аксёнова, избранные им жанрово-стилевые стратегии были ориентированы большей частью на экспериментальный, инновационный тип литературного письма, расширение изобразительных возможностей повествовательных жанров, что и определяло характер и направление его творческих поисков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Венедиктова Т. О преимуществах тропинок перед дорогами / Т. Венедиктова // Вопросы литературы. – 1997. – № 2 (март-апрель). – С. 30.
2. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1971. – 464 с.
3. Кабаков А. Аксёнов=Аксёнов=Аксёнов [Рубрика «Хорошо, что вы с нами»] / А. Кабаков // Октябрь. – 2007. – № 7. – С. 125-127.
4. Королёв А. Редкая земля [Рубрика «Хорошо, что вы с нами»] / А. Королёв // Октябрь. – 2007. – № 7. – С. 146-149.
5. Костырко С. П. Простодушное чтение / С. П. Костырко. – М. : Время, 2010. – 368 с.
6. Кременцов Л. П. Русская литература в XX веке. Обретения и утраты: учеб. пособие / Л. П. Кременцов. – М. : Флинта : Наука, 2007. – 227 с.
7. Литовская М. Жанровая ирония в произведениях В. П. Аксёнова / М. Литовская // Литература русского зарубежья. – 1998. – № 14. – С. 63-68.
8. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык / И. С. Скоропанова. – СПб. : Невский Простор, 2001. – 416 с.
9. Чернышенко О. В. Романы В. П. Аксёнова: жанровое своеобразие, проблема героя и особенности авторской философии: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / О. В. Чернышенко. – Ростов н/Д. : ЮФУ, 2007. – 24 с.
10. Эпштейн М. Постмодерн в России, литература и теория / М. Эпштейн. – М. : Изд-во Р. Элинина, 2000. – 367 с.

АННОТАЦИЯ

Ивахненко М.Н. Жанрово-стилистический аспект прозы В. Аксёнова

В статье рассматриваются рассказы В. Аксёнова, повести и романы, созданные писателем с 1960 по 2009 гг. Анализируется проза писателя, в которой формировалась поэтика постреализма, синтезирующая эстетический опыт реализма, модернизма и постмодернизма; осуществлялось соединение социально-

исторического детерминизма с поиском иррациональных истоков характеров героев, сочетание социальности и психологизма с выявлением родового и метафизического слоев человеческой природы, моделирование художественной реальности как диалога различных культурных языков.

Ключевые слова: проза, авторский стиль, межжанровый и межродовой синтез, постмодернизм.

SUMMARY

Ivakhnenko M.N. Genre and stylistic aspects of Aksionov's prose

The article discusses Aksionov's short stories, short novels and novels created by the writer from 1960 to 2009. The article analyzes the writer's prose in which the poetics of postrealism was formed that synthesized the aesthetic experience of realism, modernism and postmodernism; there occurred joining of social and historical determinism with the search of irrational origins of the temper of the characters, combining of social and psychological insight with identifying of generic and metaphysical layers of human nature, modelling of artistic reality as a dialogue of different cultural languages.

Key words: prose, author's style, inter-genre and inter-generic synthesis, postmodernism.

*Н.В. Корблева
(г. Горловка)*

УДК 821.161.1.09

РОМАН А. БИТОВА «ОГЛАШЕННЫЕ» В ЗЕРКАЛЕ ГЕОПОЭТИКИ

Внешним поводом к геопозитическому рассмотрению произведений А.Битова может быть хотя бы тот факт, что писатель был почетным участником первой геопозитической конференции, состоявшейся в 1995 году в Крыму.

Геопозитичность романа «Оглашенные» выражается в особенных, взаимно творческих отношениях автора и пространства: первая часть романа, повесть «Птицы», вобрала образность и аккумулировала энергетику Куршской косы, где жил и работал автор; вторая часть, повесть «Человек в пейзаже», написанная в Абхазии, в селе Тамыш, также отчасти выразила и отобразила породивший ее географический локус; наконец, третья часть, повесть «Ожидание обезьян», представляет классическое

геопоэтическое триединство, где место реальных событий, место их художественного воплощения и место воплощенного художественного действия образуют «сухумский текст».

Финал второй части – описание дома в Тамыше, где писалась повесть, – это не просто описание, а имитация совпадения художественного и действительного пространств: автор заканчивает ее в тот момент, когда хозяйка дома ставит в духовку хачапури, а на его правой ноге расположился цыпленок. Эти реалии попадают в текст, завершая его и довершая его подлинность.

Финал третьей части и, соответственно, всего романа – пожар войны, уничтоживший дом в Тамыше. Этот действительный факт становится символическим, расширяется до глобальных обобщений – становится образом гибнущей империи, а весь роман и особенно его третья часть – художественным выяснением причин этой гибели.

Первая и вторая части – однотипны в жанрово-стилевом отношении: представляют философские диалоги на фоне природы, которая оказывается полноправным, хотя и безгласным, участником дискуссий.

Если предпосылками и содержанием «Птиц» стали разговоры с директором Куршской биостанции В.Р. Дольником, то, стало быть, можно предположить, что и в деревне Тамыш у писателя тоже был такой же неординарный собеседник, из которого сложился образ Павла Петровича.

Разумеется, природа художественного образа такова, что едва ли не главным его источником зачастую оказывается сам автор. И в повести Битова, в рассуждениях Павла Петровича о сущности, природе и назначении искусства, выражены, надо полагать, мысли самого Битова – в той форме и с той мерой категоричности, какая требуется для драматичного диалога. Однако особенность битовского письма еще и в том, что, несмотря на весь его колоссальный интеллектуально-творческий потенциал, обеспечивающий самодостаточную монологичность авторского высказывания, оно принципиально диалогично, открыто вовне, реагирует на извне звучащие реплики, фиксирует их, делая своими, образуя сложное, не всегда гармоничное, но и в своей хаотичности осмысленно-содержательное многоголосие.

Важно также делать поправки на особенности авторской фантазии – насколько она и в каком качестве активна в творческом процессе. У Битова фантазия довольно аскетична, он может активизировать ее для художественных эффектов, для усиления суггестии, но редко она становится самодовлеющим принципом,

даже в таких условно-фантастических произведениях, как «Фотография Пушкина» или «Учитель симметрии». А «Человек в пейзаже» явно предварен реалиями, отображаемыми в повести, причем сам процесс их отображения становится предметом осмысления, поэтому вероятно и почти очевидно, что в этой повести не только «пейзаж», но и «человек» списаны с натуры, пусть даже в самых общих, абрисных чертах и в самом своем бытийном основании.

Принимая во внимание перечисленное, попробуем предположить, что прототипом Павла Петровича послужил Даур Зантария (1953-2001), абхазский и русский писатель, хозяин дома в деревне Тамыш, где написан «Человек в пейзаже», как подтверждает хозяин, от первой буквы до последней. О себе как о прототипе он, правда, не говорит, но узнал свой двор, описанием которого повесть заканчивается.

В то время, когда писался «Человек в пейзаже», Битов не мог по-настоящему оценить своего друга как писателя, только как человека и мыслителя – до 1996 года Зантария писал почти исключительно на абхазском. Перейти на русский побудили его трагические обстоятельства: грузино-абхазская война, в которой сгорел его дом в Тамыше, смерть жены, переезд с сыном в Москву, безденежье... Его вхождение в русскую литературу стало триумфальным. Его колоритная писательская манера и самобытное, честное, мудрое видение мира и событий вызвали у критиков ассоциации не только с его знаменитым земляком Фазилем Искандером, но и с латиноамериканскими «магическими реалистами», в частности, Гарсия Маркесом. Его романы, рассказы, хроники, статьи, стихи печатают лучшие столичные журналы: «Новый мир», «Знамя», «Дружба народов»; у него берут интервью; о нем пишут статьи.

Обстоятельства сложились так, что он стал прототипом романа английского классика Грэма Грина, приехавшего в Абхазию по творческим делам, притом как раз в то время, когда там гостил Битов, вследствие чего и сам английский классик угодил в роман русского классика. Сам же Даур Зантария попал сразу в оба романа – и в роман Грина, и в роман Битова, и в обоих произведениях, по его самооценке, измененный до неузнаваемости.

Трудно представить, чтобы Битов, впускающий в свое повествование даже малознакомых, хотя и не случайных лиц, оставил бы без должного внимания своего близкого друга, с которым, как нетрудно предположить, было немало и выпито, и проговорено, во всяком случае, не меньше, чем описано в повести. Об их духовной близости и о содержании их бесед может

свидетельствовать и такой впечатляющий факт, что Андрей Битов стал крестным отцом Даура Зантария.

Может быть, правильное говорить не о прототипах романа «Оглашенные», а о прототипической карнавализации, когда реальные лица получают от автора яркие, несколько гротескные маски, освобождающие и автора, и самих прототипов от психологической неловкости, но не снимающие при этом ни остроты, ни глубины, ни трагизма переживаемого. Если наше предположение справедливо, то остается отметить человеческое и художническое чутье Битова, угадавшего не только идеальную точку для написания своего «пейзажа», но и натуру для изображения в нем «человека».

Третья часть заметно отличается от первых двух: здесь не уединенные диалоги, а разноголосый и разнотемный полилог, не аскетичный северо-западный ландшафт и не сдержанный среднерусский пейзаж, а насыщенный южный колорит и впечатляющие виды гор и моря. А поскольку эти три повести представлены автором как трехчастный роман, то, в связи с их структурно-нарративной неоднородностью, обостряется, дополнительной творческой задачей становится проблема художественной целостности произведения. По-видимому, именно этим вызвано перенесение в третью часть главных персонажей из первой и второй частей – Д.Д. и П.П., где они продолжают свои дискуссии, только теперь уже не только с автором, но и между собой.

Метатекстуальность битовской прозы допускает такие перемещения, но при этом повышается степень их нарративной условности. Геопозитичность, наоборот, усиливает безусловность повествования, предопределяемого невыдуманной реальностью. Метатекстуальная проза изначально целостна, это разнородно-единый текст, который допускает композиционную комбинаторику, позволяющую соединять разные произведения в более сложные художественные образования. Геопозитичность прозы напоминает скрытые, подземные коммуникации, обеспечивающие циркуляцию свободных смыслов. Однако при совмещении обоих принципов могут возникать определенные трудности, как, например, в «Оглашенных», где концептуально значимым топосом, соединяющим разные художественные среды, оказывается селение Тамыш.

По-видимому, в период написания «Человека в пейзаже» Битов не предполагал, что через десять лет ему придется в «Ожидании обезьян» изображать в стилистике nonfiction свое дружеское окружение, а значит, и своего друга Даура, который, выходит, уже неявно присутствует в романе, объединившим обе повести. Для

какого-нибудь другого писателя подобная ситуация, когда один человек оказывается прототипом двух персонажей, как и все, что составляет художественное закулирье, не стала бы причиной каких-то специальных повествовательных ходов. Но для такого писателя, как Битов, это одна из возможностей расширить свое художественное пространство.

Вводя в повествование третьей части образ хозяина дома в Тамыше, притом под его подлинным именем, автор тем самым вызывает иллюзию документальной достоверности, повышает степень художественной геопоэтичности, но и порождает специфические художественные проблемы. Если во второй повести действительно отразилось действительное общение Битова с Зантарией, который, выходит, и есть «человек в пейзаже», тогда возникает коллизия, невидимая для невнимательного читателя, но значимая для самого автора, а также для вдумчивого исследователя: как соотнести два образа, восходящие к одному прототипу.

Битов решает эту задачу остроумно, по-битовски, возводя двоение персонажей в ранг ведущего художественного принципа, который комически обосновывается количеством выпитого на этих страницах.

Принцип двоения задается с первых фраз, в которых автор-повествователь как бы подразделяется на двух субъектов повествования, различающихся местоимениями «я» и «он»: демонстративно обрывая фразу «И не успел я поставить точку...», но меняет оптику, видя себя *другим*, со стороны, потому что видит, «как *он* стряхнул цыпленка с ноги...» [1, с. 123], того самого цыпленка, который сидел на его, авторской, ноге, когда он заканчивал вторую часть.

Далее, перенесенные из первых двух частей Д.Д. и П.П. ведут разговоры, в ходе которых обнаруживается условность их различия – они начинают восприниматься как двоение одного абстрактного персонажа-полемиста: «Господи, Павел Петрович! – восхитился Д.Д. – Это вы мне говорите или я подумал? Гениально!» [1, с. 179].

Но и этого мало автору, он сближает себя двойственного со своими оппонентами, делая условными и относительными их субъектно-объектные различия. Выступая «перед аудиторией, состоявшей в основном из сотрудниц до тридцати лет», автор говорил так, словно за него говорил Павел Петрович [1, с. 148]. А после этого пассажа он производит еще одну аналогию – Дауром («И я замолчал, как Даур...»), тем самым и сближая их, говорливого Павла Петровича и молчаливого Даура, как бы восстанавливая тем самым их общий протообраз.

В большинстве случаев эти соотношения остаются за пределами текстовой реальности, однако в геопоэтических текстах реалии действительной жизни не только имеют свое определенное, иррадирующее значение, но и побуждают автора как-то реагировать на их наличие, что Битов и делает, когда, например, после своей речи, в которой он совпал с Павлом Петровичем, вдруг, без всякого перехода, рассуждает о природе текстуальности: «Даур был отомщен. Или я спас Даура? Если вещь не написана вовремя, она начинает сбываться. О, эти объятия жизни, однажды уже бывшей с тобою! Какие-то «Труженики моря», а не текст. Тебя обнимает спрут, и ты корчишься в бесполезных судорогах борьбы, захлебываясь в толщах бытия» [1, с. 150].

Протореальность объемлет роман «Оглашенные», прототипы вторгаются в его художественное пространство, и многие из них, если дать им волю, представляют угрозу художественной целостности, поскольку они и сами являются авторами, с присущими им стремлениями центрировать вокруг себя мир и форматировать его сообразно своему видению. Но они же, автономные в своей личной перспективе и в своей затекстовой судьбе, представляют также и возможность метахудожественного размыкания романного пространства, и не только в жизнь, но и в смежные художественные миры. Поэтому, строго говоря, это не прототипы, от которых художник берет отдельные, необходимые ему черты для создания художественного образа, а *протоперсонажи* – личности, воссозданные в произведении в их самотождественности и самодостаточности. Прототипы и протоперсонажи – это субъекты протореальности, с которой граничит реальность художественного произведения. «Понизив их до звания персонажа» [1, с. 246], Битов демонстрирует не только власть автора, но и *переходимость* границы, разделяющей его художественные владения и большой внешний мир: «Я вскакивал, не одетый, даже не мочась, к машинке, начинал записывать следующую главу, что вся была готова за эти двенадцать – тире – шестнадцать часов, – откуда что бралось? Чем меньше оставалось впечатлений, тем больше онигодились прямо в текст: выглянул в окно, а там Миллион Помидоров о чем-то уже беседует с Валерием Гививовичем – о чем? И у меня убежал кофе...» [1, с. 246].

Повествовательная ткань к концу романа истончается настолько, что становится прозрачной, и сквозь нее просвечивают невымышленные жизненные реалии – события, предметы, лица. Автору важно, чтобы читатель воспринимал происходящее в романе не только эстетически, но и онтологически, проникая сквозь текст к жизненной основе, к источнику текстопорождения.

Автор окружает себя друзьями, которых воображает аргонавтами, а себя, разумеется, Язоном, помещает всех на воображаемый челн, отправляя за символическим золотым руном. Запускает пушкинскую реминисценцию: «Нас было много на челне» [1, с. 245]. Эти отсылки нужны, чтобы как-то скрепить текстуру, которая постоянно рвется, смоделировать ими сюжет, которого, в общем-то, нет. Без сюжета сложно сфокусировать итоговый смысл – то самое «золотое руно», ради которого автор отправился в повествование.

Автору нужен финал, глубокий, смысловой, не обязательно эффектный, но который придал бы законченность и целостность всей возводимой постройке. И автор решает, что это должен быть *огонь* – четвертая стихия, которой явно недостает в общем алхимическом составе его художественного продукта и в последовательности его субстанциального обнажения: воздух («Птицы») – земля («Человек в пейзаже») – горы и море («Ожидание обезьян»)...

Третий раздел третьей части романа так и называется – «Огонь», а в географическом перечне трех его глав («Кот», «Приближение О[безьян]», «Петух») последняя является аллегорией огня. В самом разделе повествование разнообразно обращается к этой теме: литературными реминисценциями – гоголевскими, булгаковскими, гераклитовскими, джорданобруновскими и др.; концептуальными метафорами («Они ли сгорели в пожаре?» [1, с. 261], «он сгорел в этом пожаре» [1, с. 261] и др.); аллюзиями на пожары грузино-абхазской войны (1992-1993 гг.), хронологически совпадающими с окончанием романа (28 февраля 1993 года); наконец, художественными видениями, визуализирующими авторскую концепцию: «Помню только черный провал моря и обгоревших чаек на берегу, будто они мотыльки большой лампы. Лампа была в виде петуха. Помню, что я один. <...> Некоторые головешки выстреливали достаточно далеко и падали в воду, как отгоревшие ракеты, чуть высвечивая жирное, черное море, в котором плавали трупы чаек. <...> ...пламя, рвущееся из окон, не синее, и даже не красное, а – черное, как то же море... Только белые стены – розовые, а черное небо – белое, и в нем, уже высоко над пожаром, на вершине свивающегося в шпиль дыма, – трепещет как флажок, полощется и клекочет, взбивая пожар крыльями, не то красный, не то золотой красно-золотой петушок...» [1, с. 266].

Но окончательный финал дописала история – вызванный автором дух огня уничтожил дом, в котором писалась центральная часть романа и откуда вышел его главный герой – Даур Зантария. Может быть, именно благодаря этому финалу и обнаруживается, что именно он – главный.

Даур был выведен из-за кулис на авансцену не по дружеской протекции и не для того, чтобы обнажить прием, а чтобы максимально усилить художественное воздействие книги, перенаправив ее смысловые токи к породившей ее реальности. Сам Даур, его судьба, его дом, его земля предстают в романе знаком невымышленной жизни, сгустком смыслов, которые еще предстоит осознать, внутри или вне, или помимо книги, в которой они явлены.

ЛИТЕРАТУРА

1. Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. IV. Оглашенные / А.Г. Битов. – Харьков: Фолио; Москва: ТКО АСТ, 1996. – 319 с.

АННОТАЦИЯ

Кораблева Н.В. Роман А.Битова «Оглашенные» в зеркале геопоэтики

В статье идет речь о том, как реалии действительной жизни тесно связаны с художественной реальностью романа и прототипы вторгаются в художественное пространство. Автор дает возможность читателю воспринимать происходящее не только эстетически, но и онтологически, проникать сквозь текст к жизненной основе, к источнику текстопорождения.

Ключевые слова: автор, герой, прототип, протоперсонаж, геопоэтика.

SUMMARY

Korableva N. V. A novel by A. Bitov «The Catechumens» in the mirror of geopoetics

The article considers how closely the elements of real life are connected with the artistic reality of the novel and the prototypes are invading the art space. The author allows the reader to perceive what is happening not only aesthetically, but also ontologically, and to penetrate through the text to the life basis, to the text generation.

Key words: author, hero, prototype, protopersonage, geopoetics.

*Л.Н. Любимцева
(г. Горловка)*

УДК 821.161.1.0(075)

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ РЕМЕЙКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ: К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ ЖАНРА

В эпоху постмодернизма, начиная с 80-х гг. прошлого столетия, в русской литературе начали появляться многочисленные переработки классических текстов. В истории литературы этот процесс наблюдается с момента возникновения классических текстов. К примеру, к драматургическим ремейкам можно отнести пьесы периода классицизма, основанные на античных сюжетах: «Медео» (1635) и «Эдипа» (1659) П. Корнеля, «Федру» (1677) и «Андромаху» (1667) Ж. Расина; интерпретации известных пьес в литературе первой половины XX века (к примеру, «Антигону» (1942) и «Медео» (1946) Ж. Ануя).

В русской драматургии рубежа XX-XXI столетий наиболее актуальными претекстами стали чеховский («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» Н. Коляды (1989), «Ворона» Ю. Кувалдина (1995), «Чайка» Б. Акунина (2000), «"Чайка" А. П. Чехова (remix)» К. Костенко (2002), «Чайки» (2003) У. Спирошека, «Вишневый ад Станиславского» (2010) О. Богаева); гоголевский («Панночка» (1985) и «Брат Чичиков» (1985) Н. Садур, «Башмачкин» (2003) и «Мертвые уши» (2011), О. Богаева, «Старосветская любовь» и «Коробочка» (2009) Н. Коляды); шекспировский («Гамлет. Нулевое действие» (2002) Л. Петрушевской, «Гамлет. Версия» (2000) Б. Акунина).

Таким образом, в настоящее время возникла необходимость осмыслить жанровое многообразие пьес-ремейков, возникших в русской драматургии в большом количестве на рубеже XX-XXI столетий. Появился новый термин «псевдоклассика», который подчеркивает вторичность создаваемых текстов.

Сегодня ученые-литературоведы заговорили о появлении устойчивой «ремейковой тенденции». Существенным образом в контексте времени изменилось отношение к первоисточнику. Авторы предшествующих эпох попускали собственные интерпретации образов, сохраняя при этом точность в изложении сюжета. В современной драматургии можно наблюдать процесс его

деконструкции, попытки его дописать и переписать, пародирование образов и текста в целом, а также деконструкцию ставшей уже классической рецепции произведений. Нередко это приводит к деструкции претекста. И автором делается это намеренно. Именно подобная переделка и является его эстетической задачей. Типичный для постмодернистской наррации прием – ироническое цитирование. Таким образом, классический первоисточник проверяется «на прочность»: остаются ли актуальными аксиологические коды, заложенные в нем, жанровая форма произведения, и должна ли быть однозначной, сформировавшейся окончательно его рецепция. «Классика – универсальный язык, основанный на абсолютных ценностях. Русская литература золотого XIX века стала нерасчленимым единством, некой типологической общностью, перед которой отступают различия между отдельными писателями», – отмечают критики П. Вайль и А. Генис [1]. К этому можно добавить, что не только классика русской литературы, но и зарубежная в том числе.

Одной из актуальных теоретических проблем остается не только вопрос терминологии, но и проблема типологии драматургических ремейков.

Существующие немногочисленные классификации не охватывают всего массива пьес указанного жанра по причине нечетко обозначенных жанровых признаков, положенных в их основу.

Общеизвестной является классификация У. Эко, который в работе «Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна» впервые предложил классификацию видов художественного творчества, в основе которых лежит повторение: «Рассмотрим случай, в котором: (а) нам представлено нечто как оригинальное и отличное от другого (в соответствии с требованиями эстетики модерна); (б) нам известно, что эта вещь повторяет другую, которая нам уже известна, и (в) несмотря на это – точнее сказать, именно поэтому, – она нам нравится (и мы ее покупаем).

Первый тип повторения – это *retake*, или повторная съемка. В этом случае еще раз обращаются к персонажам, имевшим успех в другом повествовании, и рассказывается то, что с ними произошло после их первого приключения. Наиболее известный пример «повторной съемки» – это «Двадцать лет спустя» Александра Дюма; совсем свежий пример версии «продолжение следует» – «Звездные войны» или «Супермен». «Retake» зависит от коммерческого решения. Не существует никакого правила, чтобы узнать, должна ли вторая серия воспроизводить первую как фривольная «вариация на тему» или же создавать абсолютную

новую историю, но с теми же героями. «Повторная съемка» вовсе не приговорена к повторению. Яркий пример тому – многочисленные повествования о короле Артуре, которые без усталости мусолят страдания Ланселота или Персиваля.

«Римейк» (remake (переделка)) заключается в том, чтобы рассказать заново историю, которая имела успех. Возьмем нескончаемые версии «Доктора Джекила» или «Мятежников из Баунти». История искусства и литературы изобилует псевдоримейками, которые появлялись всякий раз, чтобы сказать нечто иное. Все произведения Шекспира – это римейк предшествующих историй. Некоторые «интересные» римейки могут избежать повтора» [6].

А. Урицкий, опираясь на кинематографическое происхождение термина «ремейк», но признавая широкую распространенность явления в других видах искусства, выделяет п-ремейк и псевдоремейк. Исходя из особенностей взаимосвязи вторичного текста и текста-первоисточника, он разделяет два понятия: непосредственно ремейк и псевдоремейк. Под первым понимается постмодернистский ремейк – «текст, повторяющий общую сюжетную схему первоисточника, постоянно отсылающий к первоисточнику, постоянно цитирующий первоисточник, прямо или травестийно» [5]. Настоящим ремейком он называет п-ремейк, а именно постмодернистский ремейк, в основе которого лежит игровой подход к оригиналу. К последнему автор относит произведения, которые могут быть прочитаны без знания претекста. К такого рода переделкам критик относит, например, повесть Леонида Бородина «Женщина и море», являющуюся ремейком на повесть «Тамань» М. Ю. Лермонтова. Урицкий говорит о том, что повесть Бородина воспринимается как самостоятельное произведение, и читатель, который не знаком с лермонтовской «Таманью», может понять текст переделки без ущерба для смысла прочитанного.

Единственная проблема, возникающая в связи с предложенной логичной типологией, – это место, которое занимают в этой классификации ремейки, которые обладают амбивалентной природой, т.е. могут восприниматься и как самостоятельные, и как зависимые от претекста одновременно. Примером может служить пьеса «Алексей Каренин» Василия Сигарева, где главным героем становится муж Анны, который *«нашел в себе силы простить»*, поскольку прощение не ограничивает ничью свободу, не делит людей на тех, кто прав, и тех, кто не прав; это духовная сила, которая превращает зло в добро, ревность в любовь, страдания в сочувствие» [2]. В финале абсолютно невозможно найти в образе Каренина что-то от черствого безликого чиновника, каким он

предстает в начале пьесы. И совершенно невозможно соотнести его с героем Л. Толстого – «злой машиной».

Е. Таразевич выделяет ремейк-репродукцию, ремейк-сиквел, ремейк-мотив, ремейк-контаминацию, ремейк-стеб. В основе предложенной классификации лежит способ «переделки» классических произведений. Ремейк-репродукция переводит текст первоисточника из одного литературного рода в другой, к примеру, роман превращается в пьесу. «Ремейк-мотив представляет такую структуру, в которой используется и претерпевает новую идейно-художественную интерпретацию основной мотив первоисточника; ремейк-сиквел – продолжение сюжетной основы оригинала. При этом драматург зачастую не только сохраняет систему персонажей, но и вводит новых героев, воспроизводя концепцию оригинала; ремейк-контаминация соединяет в себе не один классический сюжет, а сразу несколько; ремейк-стеб – такой способ переделки, в котором драматурги данных пьес полностью деконструируют оригиналы с целью не только развлечь читателя, но и переосмыслить те проблемы, которые ставили перед собой классики. Драматурги трансформируют идейно-тематический уровень первоисточника, его жанр, систему персонажей, конфликт» [4, с. 319].

С. Р. Смирнов предлагает выделить следующие разновидности жанра – ремейк-детектив, ремейк-фантазию, ремейк-трагедию [3]. Примером ремейка-детектива может служить «Чайка» Б. Акунина, ремейка-фантазии – «Тройкасемеркатуз» Николая Коляды, ряд произведений Нины Садур, среди которых «Панночка» и «Памяти Печорина», пьеса О. Шишкина «Анна Каренина – 2», ремейка-трагедии – «Валентинов день» И. Вырыпаева, «Смерть Ильи Ильича» М. Угаров. Однако в предложенной классификации, во-первых, отсутствует комедия, во-вторых, не вполне понятно, какие жанровые признаки были положены в основу подобного деления.

Вопрос типологии ремейков отчасти может быть решен, если основополагающим признаком станет отношение автора к претексту.

На этом основании можно выделить:

1. Традиционные ремейки, произведения, в которых полностью или частично сохраняется сюжет, а также главную роль играют персонажи, присутствующие в тексте-первоисточнике (Н. Садур «Панночка»). В традиционном ремейке можно наблюдать интертекстуальность, частичную деконструкцию претекста, но первоисточник не разрушается, как не разрушается и его восприятие. В результате возникает своего рода подделка, симулякр.

2. Ремейки-пастиши. Это пьесы – деформированные копии претекстов, в них полностью изменяется иронически переосмысливается и пародируется событийный ряд, изменяется хронотоп, пафос, расширяется система персонажей, расширяется интертекстуальное поле. (Н. Садур «Брат Чичиков»). Именно в ремейках подобного рода можно наблюдать ироническое отношение к первоисточнику и деконструкцию первоисточника и нередко деструкцию рецепции классического произведения.

Примером ремейка второго типа может служить пьеса «Смерть Ильи Ильича» (2000) – ремейк романа И. А. Гончарова «Обломов». Она состоит из 11 картин и делится на две части. Количество персонажей стало значительно меньше: Илья Ильич Обломов, его слуга Захар, Андрей Иванович Штольц, Ольга Ильинская, Агафья Матвеевна Пшеницына и ее дети. Появились новые герои: доктор Аркадий и два посланника. В пьесе присутствует мотив ухода от реальности. Угаровский Обломов – герой, бережно охраняющий свой внутренний мир, мир богатый, от столкновения с действительностью. В ремейке присутствуют элементы абсурдистской поэтики, деконструкции подвергаются все главные герои претекста.

Безусловно, говорить об исчерпанности проблемы рано. Современные драматургические ремейки нуждаются в систематизации, описании и полноценном теоретическом осмыслении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайль П., Генис А. Родная речь [Электронный ресурс]. – [Режим доступа] : <http://klubkom.net/posts/101843>
2. Сигарев В. Алексей Каренин [Электронный ресурс]. – [Режим доступа] : <http://vsigarev.ru/doc/karenin.doc>
3. Смирнов С. Р. Римейк (парафраза) в «новой русской» драме речь [Электронный ресурс]. – [Режим доступа] : http://mion.isu.ru/filearchive/mion_publications/sbornik_Sib/6_2.html
4. Таразевич Е. Римейк в современной русской драматургии / Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции. Ч. 1. – Пермь, 2005. – С. 318-321.
5. Урицкий А. Дубль второй речь [Электронный ресурс]. – [Режим доступа] : <http://magazines.russ.ru/druzhba/2002/3/ur.html>
6. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна речь [Электронный ресурс]. – [Режим доступа] : <http://lib.vkarp.com/2011/02/23/y-эко-инновация-и-повторение-между-эс/>

АННОТАЦИЯ

Любимцева Л.Н. Драматургические ремейки в русской литературе конца XX – начала XXI веков: к вопросу о типологии жанра

Статья посвящена исследованию проблемы жанра драматургического ремейка в русской литературе рубежа XX-XXI столетий и его типологии. В исследовании анализируются существующие классификации и предпринимается попытка создания собственной.

Ключевые слова: ремейк, претекст, деконструкция, деструкция.

SUMMARY

Lyubimtseva L. N. Dramatic remakes in Russian literature of the late XX - early XXI century: the question of typology

The article deals with the problem of the genre of dramatic remakes in Russian literature of the late XX – early XXI centuries and its typology. The study analyzes the existing classifications and attempts to create another one.

Key words: remake, pretext, deconstruction, destruction.

*L.N. Lyubimtseva,
K.A. Kochetova
(Gorlovka)*

УДК 82.0

EN REVENANT A LA QUESTION DE L'ORIGINE DU STYLE LITTERAIRE «THEATRE DE L'ABSURDE»

Les premières conditions préalables à la formation de l'absurdisme ont apparu au XX siècle, dans la littérature de la Russie soviétique. Dès son apparition l'absurde est au groupe créatif OBERIOU (c'est-à-dire Association pour l'Art réel). La première date mémoriale de leur activité professionnelle est le 24 janvier 1928, quand ils ont organisé leur première présentation à la «Maison de l'impression». Daniil Kharms, Alexandre Vvedenski, Nikolaï Zabolotski, Igor Bakhterev et les autres participants déclarent les principes essentiels de l'union : la désolation des procédés littéraires existants à l'aide de l'utilisation des moyens absurdes, la recherche de nouvelles manière de description de la réalité en échange de celle déjà démodée et non actuelle, à leur opinion. Il est sûr que l'activité de l'OBERIOU c'était la conséquence des événements historiques du siècle. Donc, leur envie de réformer les traditions littéraires déjà existantes était dictée par les conceptions

du monde dominantes à la société russe de l'époque. Mais les voies et les moyens choisis par le groupe (cela veut dire, absurdistes, privés du sens) n'étaient compris ni par le public, ni par les critiques. Malheureusement, la fin de l'absurdisme engendré était honteuse ; presque tous les poètes ont péri pendant les Grandes Purges.

Cette époque-là on considère le commencement et le développement de la philosophie de l'existentialisme – le courant philosophique sortant des travaux de F. Nietzsche et de S. Kierkegaard, qui proclamaient l'existence de l'homme comme un phénomène irrationnel et unique. Avec l'apparition de ce courant, l'art mondiale a besoin de nouvelles expressions de la pensée artistique et de nouvelles tendances. Ainsi, la société avait besoin de nouvelles demandes spirituels ce qui a provoqué les recherches de nouvelles formes artistiques aux différents domaines de l'art.

Traditionnellement, les critiques littéraires reconnaissent que l'étape suivante du développement de l'absurdisme comme courant littéraire c'est l'oeuvre des deux représentants les plus fameux – d'Eugène Ionesco et de Samuel Beckett, les sources de l'oeuvre desquels se trouvent aux questions de l'existentialisme. Pour mentionner, il faut avouer que c'était le genre du roman qui a obtenu la popularisation exceptionnelle pendant la période entre les deux guerres mondiales (par exemple, on peut l'observer dans l'importance et l'actualité de l'oeuvre d'Erich Maria Remarque). Cependant, après la Seconde Guerre Mondiale les genres épiques (et surtout le roman) perdent leur actualité, en cédant la place à la dramaturgie, cela veut dire – au Théâtre de l'absurde. C'est le 1950 qui est nommé la date de la naissance du théâtre absurde, à cause de l'apparition de la première «antidrame» d'Eugène Ionesco «La Cantatrice Chauve» [5, c. 454] dans laquelle Ionesco forme certains postulats de l'absurdisme. Ainsi, il proclame l'absurdité du déterminisme et de la nécessité des liens de causalité. Les actions dans la pièce sont séparées, elles n'ont pas de cause première et de conséquence, grâce à quoi les héros réagissent à tel ou tel événement d'une manière inadéquate et avec stupéfaction [6, c. 455]. Outre cela, une autre variante de la manifestation de l'absurdisme dans une oeuvre est la désobéissance du postulat de la mémoire commune, quand les personnages, étant les époux, se reconnaissent pas à pas [6, c. 456].

Ionesco lui-même a avoué que la création de la pièce a été provoquée par le manuel de conversation d'anglais, dans lequel les héros des dialogues se faisaient savoir les vérités bien connues et évidentes pour tous les participants (par exemple, le mari a informé sa femme qu'ils ont deux enfants). Dans la simplicité de ces phrases l'auteur a trouvé la charge géniale du langage contemporaine et de la réalité qui l'entourait, où l'homme est devenu victime des slogans imposés de l'extérieur, en les répétant sans réfléchir, sans tâcher de les

remplir du sens minimale. L'absurdité se trouve même dans le titre de la pièce, apparu par hasard, à la suite du lapsus de l'acteur qui la lisait, et ce truc a été estimé bien par l'auteur. Le premier titre de l'oeuvre était «*L'anglais sans peine*», à quoi on peut facilement voir la référence à l'histoire de son apparition.

Dans ses oeuvres suivantes E. Ionesco fait les traditions de l'absurde d'endurer une transformation : par exemple, dans la pièce «Rhinocéros» les héros obtiennent les noms ; une idée directe se déclarent, ce qui soumet les actions de la pièce dénuées du sens et stupide du premier coup d'oeuil. Elle est exprimée par une métaphore bien comprise et claire, actuelle et fraîche pour la société de l'époque.

Cependant, l'absurdité reste encore l'instrument essentiel de l'auteur, le moyen principal de l'expression. La réflexion commune sur l'élaboration du courant E.Ionesco présente dans un de ses essais [3], en expliquant qu'il ne faut pas suivre les traditions dictées par le théâtre des boulevards (par exemple, en reflétant seulement la vie quotidienne), ou suivre le théâtre de Bertolt Brecht (qu'il considèrerait comme trop politisé) qui était déjà formé et qui a occupé la scène européenne pendant les années 30-40 du XX siècle. Les pièces d'E. Ionesco ne se ressemblent aux oeuvres de S. Beckett et W. Hildesheimer; avant tout – grâce au fait qu'il ne voit pas à l'absurde de chaos ou de tragédie, mais «la farce composante les possibilités intarissables pour l'expériment scénique» [2, c. 379], qui est capable de découvrir les traits caricaturaux de la réalité. «Nous <...> avons commencé à présenter le monde et la vie en leur réalité paradoxale, sans le sucrer ou adoucir. Théâtre doit apprendre à l'enfant la liberté du choix, il ne comprend ni sa propre vie, ni lui-même. Et c'est de cette vie humaine, d'où notre théâtre est né» [1, c. 5], – écrivait Eugène Ionesco.

C'est l'époque quand S. Beckett, un nouvel représentant de l'absurdisme, arrive à la scène littéraire mondiale. Sa pièce «En attendant Godot», écrit en 1952 est devenue la plus célèbre parmi ses oeuvres. Les héros principaux de la pièce sont les vagabonds Vladimir et Estragon qui perdent les jours en attendant un nommé Godot. L'absurdité de cette attente est exprimé dans la plainte d'un de ses personnages : «Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible» [2, c. 380]. Vraiment, s'embourbé dans le temps, les héros se consolent de telle pensée, que leur vie se remplira du sens et gagnera une orientation vers un but précis avec l'arrivée de Godot. Le but principal de S. Beckett était l'aspiration à montrer 'rien', à présenter l'absence des actions dans laquelle, selon lui, on voit l'absurdité et l'inutilité de la vie humaine en général. L'action de la pièce passe circulairement, à la fin les personnages restent là, où ils étaient au début ; même avec la présence d'un dynamisme (l'arrivée des autres héros, le changement des décorations), rien ne

se passe et ne bouge. Et, comme dans les ouvrages d'E.Ionesco, il n'y a pas de mécanisme des liens de causalité dans la pièce, et cela montre l'affinité à l'autre absurdiste. Ce qui reste intéressant, c'est que le personnage de Godot n'est pas décrit par l'auteur ; il peut être traité comme le Dieu, comme la Mort ou comme une personne forte, capable à changer la vie des héros. Selon S. Beckett lui-même : «Si je savais [qui est Godot], je l'écrirai dans la pièce» [6, c. 47].

Les ouvrages des auteurs nommés (et des écrivains qui n'étaient pas indiqués dans cet article) forment le théâtre de l'absurde comme un courant littéraire à valeur requise, qui demandait, sans doute, la description. En 1962 Martin Esslin a créé un grand travail théorique «Théâtre d'absurde», dans lequel il propose pour la première fois un autre titre pour cette sorte de la littérature. Cette définition est devenue habituelle, en s'étant transformée plus tard en terme. Dans le courant décrit, Esslin a scruté une idée d'Albert Camus, incarnée au théâtre, qui exprimait l'absurdité de la vie énoncé pour la première fois dans «Le Mythe de Sisyphe». C'est mieux de noter, que M.Esslin nommait parmi les dramaturges principaux non seulement E.Ionesco et S.Beckett, mais aussi Jean Genet, Arthur Adamov, Tom Stoppard, Fernando Arrabal, Harold Pinter, Edward Albee, Jean Tardieu.

Ainsi, au milieu du XX siècle, après la Deuxième Guerre Mondiale, une nouvelle étape du développement de la dramaturgie a été formée ; il comprenait l'élaboration de la problématique et de la poétique du théâtre de l'absurde. Son idée essentielle était une mise à nue de la réalité grotesque et vicieuse à l'aide de l'utilisation dans les ouvrages de l'absurdité, de la confusion et de l'antilogique. Le théâtre de l'absurde est devenu le terrain de l'activité créative des écrivains suivants : Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Martin Esslin (le théoricien essentiel du courant), Jean Genet, Arthur Adamov, Jean Tardieu et les autres.

ЛИТЕРАТУРА

1. Театр парадокса / И.Б. Дюшен. – М.: Искусство, 1991. – 300 с.
2. Зарубежная литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.М. Толмачёв, В.Д. Седельник, Д.А. Иванов и др.; Под ред. В.М. Толмачёва. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 640 с.
3. Ионеско Э. Театр абсурда будет всегда / Ионеско Э. // Театр. – 1989. – № 2. – С. 152-154.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт науч. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.

5. Энциклопедия для детей. Том 15. Всемирная литература. Ч. 2. XIX и XX века / Глав. ред. В.А. Володин. – М.: Аванта+, 2001. – 656 с.
6. Энциклопедический словарь культуры XX века / В. Руднев. – М.: Аграф, 2001. – 608 с.
7. Эсслин М. Театр абсурда / Пер. с англ. Г. Коваленко. – СПб.: Балтийские сезоны, 2010 – С. 31-94.

АННОТАЦИЯ

Любимцева Л.Н., Кочетова К.А. К вопросу возникновения литературного направления «театр абсурда»

Статья посвящена рассмотрению истории возникновения литературного направления «театр абсурда». Авторы анализируют этапы формирования теории и поэтики направления, обращаясь к работам выдающихся литературоведов и писателей, связанных с проблемами становления и внедрения в художественную практику основных элементов эстетики и поэтики «театра абсурда».

Ключевые слова: драматургия, «театр абсурда», эстетика, поэтика.

SUMMARY

Lyubimtseva L. N., Kochetova K.A. On the origin of the literarytrend «theater of the absurd»

The article is focused on the genesis of the literary trend **«theater of the absurd»**. The authors analyse the stages of the formation of the theory and poetics of the trend applying to the works of outstanding literary critics and writers devoted to the problems of the development of the basic aesthetic and poetic elements of **«theater of the absurd»** and the irintroduction in to the artistic practice.

Key words: dramaturgy, «theater of the absurd», aesthetics, poetics.

*М.И. Маслова
(г. Курск, Россия)*

УДК 82.091

«АНДРЕЙ РУБЛЕВ» НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА В БОГОСЛОВСКОМ ДИСКУРСЕ В.В. ЛЕПАХИНА: ПОЛЕМИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В книге известного филолога и иконоведа В.В. Лепахина «Образ иконописца в русской литературе 11-20 веков» (М., 2005) имеется несколько текстов, посвященных образу иконописца

Древней Руси преподобного Андрея Рублева в произведениях русских поэтов. Среди них особенный интерес представляет комментарий к стихотворению Николая Гумилева «Андрей Рублев».

Стихотворение Гумилева впервые опубликовано в журнале «Аполлон» в 1916 г., через три года после появления в этом журнале материалов о русской иконописи. В частности, в 1913 г. здесь публиковалась статья Н. Пунина о древнерусской иконе, а в 1915 г. – его же статья об Андрее Рублеве [21].

Внимание русской общественности к средневековой русской иконописи обусловлено тем, что в начале 1910-х годов была расчищена, освобождена от позднейших наслоений живописи легендарная «Троица» Андрея Рублева. Открывшееся взорам современников истинное рублевское письмо потрясло всех своим жизнеутверждающим колоритом и духовной аристократичностью. В 1913 г. в Москве впервые состоялась выставка, где среди множества старинных икон можно было увидеть и не вполне еще отреставрированную «Троицу» Рублева (первая расчистка «Троицы» не была доведена до конца, только в 1918 г. реставраторы произвели новую и последнюю расчистку иконы, велась она в Троицкой Лавре под наблюдением И.Э. Грабаря) [25, с.52].

Не остался безучастен к этому событию и Николай Гумилев. Через три года после выставки в печати появляется его стихотворение:

АНДРЕЙ РУБЛЕВ

Я твердо, я так сладко знаю,
С искусством иноков знаком,
Что лик Жены подобен раю,
Обетованному Творцом.
Нос – это древа ствол высокий;
Две тонкие дуги бровей
Над ним раскинулись, широки,
Изгибом пальмовых ветвей.
Два вещих сирина, два глаза,
Под ними сладостно поют,
Велеречивостью рассказа
Все тайны духа выдают.
Открытый лоб – как свод небесный,
И кудри – облака над ним,
Их, верно, с робостью прелестной
Касался нежный Серафим.
И тут же, у подножья древа,
Уста – как некий райский цвет,

Из-за какого мать Ева
Благой нарушила завет.
Все это кистью достохвальной
Андрей Рублев мне начертал,
И этой жизни труд печальный
Благословеньем Божиим стал.

Первое прочтение этого текста, действительно, может насторожить некоторой противоречивостью образов. Приступая к анализу текста, В. В. Лепахин сразу же ограничивает его содержание, заключив в жесткие рамки структурной схемы: «Гумилев поставил перед собой задачу описать структуру, морфологию иконописного лика, используя для этого образ дерева, мифологему мирового, или надмирного, древа» [13, с.414]. И далее автор комментария приводит пространное описание мифологемы мирового древа у разных «ученых, писателей, художников», включая, таким образом, и Гумилева в тот же контекст. Еще полторы страницы комментария посвящены описанию символического значения древа в христианстве. Подготовив таким образом почву для последующего посева своих критических замечаний, Валерий Лепахин не имеет в них недостатка, ибо текст Гумилева никак не вписывается в подготовленные для него филологом рамки. Но «пахать» так глубоко, пожалуй, не было необходимости. Например, Н.Демина, описывая «Троицу» Рублева, замечает: «В византийской литературе «дерево жизни» есть «любовь, от которой отпал Адам» [9, с.52]. Она цитирует прп. Исаака Сирина, и совершенно очевидно, что под «древом жизни» здесь подразумевается Христос. Прп. Силуан Афонский пишет: «Дерево жизни, что посреди рая, – Христос» [24, с.284]. В.Лепахин также цитирует многие церковные песнопения, где Христос именуется «древом жизни», но рассуждать затем начинает почему-то о лике Богородицы.

Данный подход к стихотворению Гумилева не кажется удачным. Кроме того, источником образного ряда стихотворения Гумилева могла быть не икона Пресвятой Богородицы, а другое иконописное изображение, о чем В.Лепахин не задумывается, безоглядно приняв на веру декларированный Гумилевым «лик Жены» в первой строфе стихотворения.

Прежде чем предложить некоторые свои наблюдения над текстом Гумилева, вкратце напомним читателю основные положения комментария В.Лепахина.

«В стихотворении «Андрей Рублев» мы видим попытку через образ дерева описать морфологию иконописного лика Богородицы. «Лик Жены подобен раю», – пишет поэт. Этот образ навеян православными песнопениями» [13, с.416-417].

Видимо, не случайно не уточняется, кому «наваян» этот образ – Гумилеву или его комментатору, человеку православному и воцерковленному. Да, несомненно, всякий человек, посещающий православные богослужения, услышит у Гумилева эти мотивы. Но следует иметь в виду, что акафист Пресвятой Богородице, строки из которого цитирует В.Лепяхин, приводя их в качестве аргументов, можно услышать в церкви только в субботу пятой недели Великого поста (Суббота Акафиста), то есть один раз в году. Если мы предполагаем, что поэту Николаю Гумилеву мотив древа был «наваян» именно классическим акафистом Пресвятой Богородице, то одновременно мы включаем Гумилева либо в контекст православного великопостного богослужения, либо в контекст церковной гимнографии, с текстами которой поэт мог знакомиться самостоятельно и вне церкви. И тогда это уже отдельная тема для разговора. Мы не будем глубоко вникать в эту тему здесь, сошлемся лишь на некоторые свидетельства современников поэта о его причастности к культуре церковных песнопений. Например, в воспоминаниях Р. Плетнева приводится рассказ о молитве Николая Гумилева на фронте (во время боя он «бормотал молитву Богородице»), об участии его в молебне: «На отдыхе же вспоминается ему светлая радость полевого молебна. В открытом поле священник в золотой ризе «говорил вечные и *сладкие* (выделено нами. – М.М.) слова, служа молебен... Необъятное небо вместо купола... Мы хорошо помолились в тот день. Во всем полку, хоть и не принуждали идти на молебен, не было ни одного человека, который бы не пошел» [19, с.588]. Это было в 1914–1916 гг., т.е. до написания стихотворения «Андрей Рублев». Также некто Росмер, рецензируя сборник Гумилева «Жемчуга», напротив, не верит религиозности автора [16, с.376]. Однако важно, что он вообще говорит об этом, неважно, верит он сам или нет. В.Ф. Ходасевич также подозрительно отнесся к религиозности поэта: «Гумилев не забывал креститься на все церкви, но я редко видал людей, до такой степени не подозревающих о том, что такое религия» [там же, с. 304]. Замечание расплывчатое и неубедительное, поскольку прежде требует выяснения, до какой степени сам Ходасевич «подозревает о том, что такое религия». Ю.И. Айхенвальд, не касаясь собственно религиозности поэта, тем не менее характеризует его как «блудного сына русской культуры», именно в связи со стихотворением «Андрей Рублев»: «Гумилев не миновал обычной участи блудного сына, что из-под чужого неба он вернулся под свое, что тоска по чужбине встретила в его душе с тоской по родине. Экзотика уступила

место патриотизму». И далее Айхенвальд пишет: «...Россия духа глядит на него с иконы Андрея Рублева». Далее цитируется текст стихотворения «Андрей Рублев», первая и последняя строфы [16, с.499-500]. И все. Больше ни одного упоминания об этом стихотворении во всем почти 700-страничном сборнике о поэте. Кстати, Айхенвальд пишет слово «жена» со строчной буквы. При этом существительное «Творец» и прилагательное «Божий» написаны с заглавной. Это может означать, что критик не предполагал под словом «жена» упоминания о Богородице.

У Валерия Лепяхина продолжения темы религиозности поэта не возникает. Кроме того, сама категоричность объединения стихотворного образа («лик Жены») с православно-иконографическим ликом Пресвятой Богородицы сразу же отсекает все другие возможные ассоциации, и это означает невозможность дальнейшего восприятия текста стихотворения на положительном уровне, ибо написанный поэтом «лик» вовсе не соответствует традиционному иконографическому. Это замечает и Лепяхин: *«Если привести себе на память иконописные лики Богородицы на русских и византийских образах, то не просто трудно, но невозможно вспомнить на них такие глаза, которые бы «сладостно пели». В очах Богоматери можно прочесть скорбь, печаль, иногда светлую печаль, мольбу, умиротворение, умиление, но не пение и тем более сладостное»* [13, с.417]. Таким образом, лик, о котором говорит Гумилев, вовсе не лик Богородицы, но иконовед продолжает держаться своей аналогии и отмечать несоответствия между тем, что видит на иконе он, и тем, что изобразил поэт (быть может, глядя совсем на другую икону!). И таких несоответствий, разумеется, великое множество.

«Открытый лоб» – читаем мы у поэта в следующем четверостишии и начинаем сомневаться, об иконописи ли говорит он? Где и на какой иконе поэт мог видеть открытый лоб Богоматери? Наоборот, первое, что бросается в глаза, – это темно-вишневый мафорий и голубой чепец Богородицы, которые закрывают Ее лоб почти до бровей» [13, с.418].

Действительно, если просмотреть множество альбомов по иконографии, убеждаешься в том, что ни Богородица, ни святые жены не пишутся с открытым лбом (на канонической иконе, разумеется). Открытый лоб на иконах только у мужских ликов. Даже ангельские лики почти до бровей прикрыты кудрями. Кстати, именно лики ангелов (например, известный образ «Ангел Златые Власы») более всего ассоциируются с женственной мягкостью и нежностью облика. Это те черты, которые наиболее свойственны византийской иконографии ангелов. Наблюдение это пригодится нам позже.

Вернемся к стихотворению Гумилева. Когда уже упомянуты поэтом эти «кудри» над открытым лбом, кажется неуместным продолжать разговор о Богородице. Между тем Валерий Лепахин убежден, что Гумилев просто «неправильно» изобразил Богородицу. Он продолжает «удивляться» культурному невежеству русского поэта: *«Не меньшее удивление у читателя, хотя бы немного знающего православную иконографию Богоматери, вызывают и «кудри» над лбом, уподобленные облакам. Волосы женщины, по древнейшему восточному обычаю, должны быть покрыты. В Новом Завете об этом правиле как обязательном напоминает святой апостол Павел (1 Кор. 4, 16). Кроме того, по преданию, известному всем иконописцам, у Богоматери волосы были гладкие и расчесанные на прямой пробор. Удивление нарастает, когда читаем, что к власам Пресвятой Девы «с робостью прелестной» прикасался «нежный серафим». Эта возрожденческая игривость и даже фамильярность совершенно чужда духовной трезвости православной иконы»* [13, с.418]. В.Лепахин прав: нелепыми, чтобы поэт так «возрожденчески» изображал лик Пресвятой Богородицы, если только... он имел в виду икону Андрея Рублева.

Известно, что до сих пор нет ни одного убедительного свидетельства, по которому кисти святого иконописца можно было бы присвоить хотя бы один из известных нам средневековых образов Пресвятой Богородицы. Только «Троица» и Звенигородский чин большинством искусствоведов однозначно атрибутируются Андрею Рублеву. Понятно, что Николай Гумилев этих тонкостей искусствоведения в то время знать не мог. Но не мог он не знать, если писал стихи о Рублеве, и главной иконы всего русского Средневековья, той иконы, ради которой, может быть, и устраивалась выставка 1913 года в Москве. И если только мы, оставляя в стороне категоричность В.Лепахина, допустим, что поэт, созерцая «лик Жены», обращался взором не к иконе Пресвятой Богородицы, а к другой иконе, тогда все становится на свои места.

Поскольку в разных изданиях слово ЖЕНА написано по-разному (то с заглавной, то со строчной буквы), мы не можем со всей очевидностью утверждать, что это слово относится к Той единственной Жене, Которая всегда именуется Женой с заглавной буквы. В стихах поэта слово «жена» вполне может обозначать вообще сущность женского рода: Премудрость, Красота, Ангелоподобность, даже Слава Божия – все это слова женского рода, замещаемые при необходимости местоимением «она».

Остаются совсем незначительные погрешности, выдающие неискушенность поэта в вопросах догматического богословия

и церковнославянского языка. Н-р, Гумилёв упускает из виду, что слова «*прелесть*», «*прелестный*» в церковнославянском языке означают не что-то красивое и умильное, а имеют нравственное значение: «*прелесть*» – *заблуждение, прельщение, обман*; «*прелестный*» – *лстивый, коварный, обольстительный* [10, с.486].

Поэтому В. Лепяхин, имея богословское образование (Свято-Сергиевский православный богословский институт в Париже) прочитывает строки Гумилева – *Их, верно, с робостью прелестной/ касался нежный Серафим* – с однозначным неприятием. Он воспринимает их в духе кощунственной «Гавриилиады» Пушкина: Серафим прикасается к волосам Пресвятой Богородицы с *обольстительной* нежностью. Закономерен в этом случае вывод критика: «*Остается признать, что и «открытый лоб», и «кудри», и «прелесть», и «нежный серафим» перекочевали в стихотворение Гумилева из итальянской живописи позднего Ренессанса и именно ею вдохновлены, а не иконой преподобного Андрея*» [13, с.418].

Но ведь стихотворение названо очень конкретно – «Андрей Рублев», и тогда зачем Гумилеву эта «игривая» образность, это не созвучное аскетическому духу русской иконы сентиментальное настроение? Статьи академика Д.С. Лихачева о «предвозрождении» и «предренессансе» Древней Руси поэт знать не мог, она еще не была написана [12]. Статья Н. Пунина, вышедшая отдельным изданием в том же 1916 г., когда писалось стихотворение поэта, могла быть ему знакома. Но Пунин указал на византийские иконографические элементы «Троицы», а не на образ Богородицы (об этом подробнее скажем ниже).

Кажется, Лепяхин мысленно подменяет Гумилева Пушкиным эпохи «Гавриилиады», что приводит к соответствующему восприятию текста: «*Читая стихотворение, вместо ожидаемого почитания Матери Божией читатель видит неуместное по отношению к Богородице и Ее иконе мужское любование физической красотой молодой женщины. И только*» [13, с.418].

Если бы все было так просто, Гумилев показался бы нам плоским, суетливым стихотворцем, спешащим откликнуться на злобу дня (написать «впечатления» от выставки икон) и быстренько сдать этот текст в очередной номер «Аполлона». Ведь если текст его действительно так неуместно игрив и заведомо несправедлив по отношению к искусству преподобного Андрея Рублева, что остается думать о поэте?!

Очевидно, что для человека религиозного неприемлема ситуация, когда о святом можно судить с точки зрения его внешней физической привлекательности. Святые великомученицы Марина

и Екатерина были ослепительно красивы внешне, но верующему человеку не придет в голову восторгаться тленной красотой более, чем духовным мужеством её обладательниц. Трудно допустить, чтобы русский поэт был настолько *нерусским*, настолько *возрожденчески отравленным*, чтобы, созерцая икону Пресвятой Богородицы, разглядывать изображенный на ней лик с чувством «мужского любования физической красотой молодой женщины». В.Лепяхин присваивает поэту именно ренессансное видение иконописного образа. Вот как характеризует это видение теоретик Возрождения, философ А.Ф. Лосев: «... в эпоху Ренессанса, который был эпохой стихийного разгула секуляризованного индивидуума, ... субъективизм сказался в небывало резкой форме. Все недоступные предметы религиозного почитания, которые в средневековом христианстве требовали к себе абсолютно целомудренного отношения, становятся в эпоху Ренессанса чем-то очень доступным и психологически чрезвычайно близким, так что изображение такого рода возвышенных предметов часто приобретает здесь в самом настоящем смысле натуралистический и панибратский характер» [14, с.111].

Ладно бы, промелькнуло нечаянно веяние падшего естества, отогнал обольщение – и все. Но ведь здесь целое стихотворение! Кажется, нет такого свидетельства в творчестве Николая Гумилева, которое позволяло бы предположить в нем подобный нравственный цинизм – любоваться Богородицей как обыкновенной «молодой женщиной», при этом декларируя себя православным, да еще вынося в заголовок своего стихотворения имя святого монаха-иконописца, творившего молитву в красках. Мадонны Рафаэля допускали чувства наслаждения физической красотой, от этих картин и не ожидалось благоговения перед святостью [14, с.111]. Но чтобы иконы кисти преп. Андрея Рублева могли вызывать движение чувственного восторга и наслаждения «физической красотой» – это невозможно по самому свойству русской иконы. *«Средневековый иконописец мало интересовался реальными пропорциями человеческого тела, поскольку тело было для него носителем духа; гармония тела заключалась для него скорее в аскетической обрисовке, в плоскостном отражении на нем сверхтелесного мира»* [14, с.49; 7, с.207-292].

Таким образом, следует отдавать себе отчет в том, насколько серьезно обвинение, вынесенное Николаю Гумилеву. По сути, сказанное В.В. Лепяхиным означает, что поэт художественно лгал, прикрываясь именем Андрея Рублева.

Далее В.Лепяхин пишет: *«Кисть святого иконописца достохвальна, достойна хвалы, утверждает поэт, и тут нельзя не согласиться с ним; только произведение, описанное поэтом,*

по многим причинам никак не может принадлежать кисти Андрея Рублева. Возвращаясь же к началу стихотворения, нельзя также не поспорить с автором; его «Андрей Рублев» свидетельствует, что «с искусством иконов» поэт не знаком и знает его не «твердо», даже поверхностно» [13, с.420].

Конечно, если смотреть на стихотворение Гумилева как на описание иконы Пресвятой Богородицы, то невозможно верить поэту. Но чтобы понять поэта, надо изменить точку зрения. Попробуем встать рядом с поэтом и представим, что перед нами не икона Богородицы, а... гениальная и достохвальная «Троица». При этом честно признаем: многое из того, что мы увидим, будет принадлежать только нашему зрению, но отнюдь не зрению поэта. Но другого выхода нет. Содержание его взгляда мы можем «реконструировать» лишь в той степени, в какой позволяют это сделать предложенные поэтом образы и наше понимание всех возможных ассоциативных связей, уходящих в глубину традиций живописного искусства и сфокусированных в одной исходной точке – лике среднего Ангела «Троицы» Андрея Рублева.

Отдельные мысли поэта при этом останутся не вполне понятными по причине их усложненной индивидуальными ассоциациями образности. Н-р, такое: «...уста – как некий райский цвет, из-за какого мать Ева благой нарушила завет...». Трудно понять, почему поэт использовал эти смысловые параллели: красный плод запретного древа – уста Ангела цвета киноари. Что ему здесь было нужно – мотив нарушения запрета на познание добра и зла или мотив безстрастия Ангела, безучастности к той эмоциональной восприимчивости, которую нередко проявляют люди в отношении Божества? Или мать Ева здесь возникает как знаковый образ, указывающий на внутреннюю борьбу поэта с самим собой, на осмысленное и «принудительное» отрешение от «слишком человеческого» в себе в момент созерцания Божества? Возможно такое понимание: Ева соединяет прошлое, настоящее и будущее. Она объединяет время в вечность. Каким образом? От праматери Евы – к Христу как Новому Адаму. Еву было необходимо вспомнить поэту, чтобы, не называя Адама и Христа, указать на их присутствие в подтексте стихотворения. Именно «человечность» (воплощенность) Нового Адама позволяет поэту ввести в ткань стихотворения и свою «человечность» через воспоминание Евы.

Если только Гумилев не ради рифмы прибегнул к этой ассоциативной связи, появление Евы с запретным плодом не случайно в тексте, описывающем художественное произведение (а икона Рублева была, прежде всего, шедевром мирового художественного искусства в течение всего двадцатого века),

созданное в эпоху позднего Средневековья, когда идеи Ренессанса уже всюду захватили умы в Западной Европе и проникли на Русь посредством словесного и художественного искусства.

(Об этом влиянии много писали в свое время Д.С. Лихачев, М.В. Алпатов и другие историки искусства [12; 3; 4]. Не вступая с ними в полемику, мы тем не менее не хотим понимать настроение рублевской иконы в качестве «ренессансного» или «предвозрожденческого», как предлагает Д.С. Лихачев в известной работе об искусстве эпохи Андрея Рублева. Нам ближе точка зрения Н.А. Дёминой, убедительно заметившей по поводу причины «ренессансного» восторга учёных советского периода: «Восхищаясь «Троицей» ... они усматривали в ней черты итальянского искусства эпохи Возрождения, которое было для них мерилом всего прекрасного» [9, с.37]).

Если Гумилев опирался на какой-либо идеологический подтекст в выборе образа праматери Евы, то это, скорее всего, были идеи возвращения человеку близости Божества через иконописные образы. Ева была первым человеком, забывшим о близости Бога, о своем родстве с Ним. Дальнейшая история человечества после изгнания из рая (Эдема) представляет собой печальное угасание памяти о Боге, разрыв связи человека с Богом и постепенное «одичание» человека в своих чувствах, отчуждение от «подобия Божиего» в себе. Эпоха Возрождения, наряду с тем, что она дала всплеск чувственности и свободомыслию вне Бога (в Западной Европе), еще и возвратила человеку чувство близости Божества (в Древней Руси), утраченное некогда матерью Евой. Поэтому те жизнерадостные краски, какие мы видим на рублевских иконах, а позднее на фресках Дионисия, означают не человеческую чувственность, привнесенную в иконописный лик, а свидетельствуют о яркой радости обретения Божества, свидетельствуют об изменении зрения человека, обновлении его. Человек позволил себе выразить по отношению к Богу всю свою радость и любовь, на которые он только способен, и при этом засветились чистыми красками все объекты зрения человека, включая и антропоморфные лики Божества. Яркий румянец на ланитах среднего Ангела рублевской «Троицы» и алые (киноварные) уста Его – действительно, «как некий райский цвет», понять который и принять можно только целомудренной радостью, чистым безоглядным доверием, чтобы не нарушить «благой завет» с Богом, как это случилось с Евой. Да, верно возражает В. Лепахин поэту, не было еще «завета» с Богом, завет дан только Моисею на Синае в виде Скрижалей Завета. Но вряд ли стоит так буквалистски подходить к тексту поэта-акмеиста, который не богословствует, а художественно выражает свое

состояние в момент созерцания иконописного Божественного Лица.

Трудно сказать, знал ли Гумилев церковные песнопения, посвященные Второй Ипостаси Святой Троицы, Господу Иисусу Христу, но тот, кто знаком с ними, не смутится выражением «сладкие уста» применительно к Божеству. Да, у среднего Ангела рублевской Троицы уста *сладко прекрасны*, уста – «*как некий райский цвет*», но у нас при этом возникает воспоминание не об увлекшейся внешней красотой плода Еве, а об Иисусе «пресладком» и «пресладостном», как именует Его Акафист Иисусу Сладчайшему. Гумилев мог не знать этого канонического текста, а лишь интуитивно, в ответ на состояние, навеянное иконой, употреблять слова «сладко» и «сладостно» в контексте стихотворения на религиозную тему. И упрекнуть его за это мы не можем. Потому что в первом икосе Акафиста читаем: *Иисусе, пресладкий, патриархов величание! Иисусе премилостивый, пресвитеров сладосте! Иисусе пресладостный, преподобных радование!* И далее: *Иисусе, сладосте сердечная (икос 8), Иисусе, цвете благовонный (икос 12)*, то есть тот самый «райский цвет», который вспоминается при созерцании лица Ангела на иконе Рублева (безотносительно к последующим двум строкам о «матери Еве»).

В. Лепахин называет подобные эпитеты в стихотворении Гумилева «случайными» и возникающими из общей «изнеженности» Серебряного века: *«В первой строфе поэт пишет, что он знает «твердо и сладко»... И это соединение мужественности и присущей Серебряному веку изнеженности несколько режет слух»* [13, с.421].

Православный филолог будто забывает, что тот же эпитет нередко используют святые отцы при описании своего духовного опыта, называя состояние трансцендентного переживания «духовным наслаждением». Выражая свой духовный опыт в словесной молитве, они прибегают к понятию «сладость», подчеркивая внетелесность этого чувства, как, н-р, делает это свт. Василий Великий в своей молитве: *Да не падше и обленившиеся, но бодрствующе и воздвижени в делание обрящемся готови, в радость и божественный чертог славы Его совнидем, идеже празднующих глас непрестанный и неизреченная сладость зрящих Твоего лица доброту неизреченную* (Православный молитвослов, 5-я утренняя молитва или первая молитва по Святом Причащении).

Современник Гумилева, св. Силуан Афонский настолько любил это слово, что в одном только «Плаче Адама» (всего 5 страниц текста) употребил его 10 раз. Вот несколько примеров из

его писаний: «Адам, отец вселенной, в раю знал **сладость любви Божией...**», «**Дух Святой есть любовь и сладость** души, ума и тела. И кто познал Бога Духом Святым, те ненасытно день и ночь рвутся к живому Богу, ибо **любовь Божия зело сладка**», «О, Адам, отец наш, скажи нам, сынам твоим, о Господе. (...) Скажи нам, как прославляется Господь наш за Свои страдания, и как поются песни на небесах, и сколь **сладки эти песни**, ибо поются они Духом Святым», «От красоты рая и **сладости Духа Святого** я не могу уже помнить землю» («Плач Адама»); «... и наполнились душа и тело послушника неизреченной **сладости**, и душа Духом Святым познала Господа...», «... ибо **сладость Духа Святого** превосходит всю сладость мира» («Повествования о пережитом опыте...»); «Греховная жизнь есть смерть души, а **любовь Божия – тот рай сладости**, в котором жил до падения отец наш Адам», «... **имя Господне сладко** и вожделенно для души молящегося...», «О, Христово **смирение**, как оно **сладко** и приятно!» («Скучание о Боге»); «О, человече, учись Христову смирению, и даст тебе Господь вкусить **сладости молитвы**»; «... Он зело милостив и **благодать** Его **сладка** паче всего» («Слово о молитве») [24].

Цитаты подобной *духовной сладости* можно умножать без конца, перелистывая писания преподобного Силуана. Одна из них подсказывает нам правильное понимание состояния, названного в стихах: «... я пошел в церковь на вечерню и, глядя на икону Спасителя, сказал: *Господи Иисусе Христе, помилуй мя, грешного*. И с этими словами увидел на месте иконы живого Господа, и благодать Святого Духа наполнила душу мою и все тело. И так я Духом Святым познал, что Иисус Христос есть Бог, и я **сладко желал** страданий за Христа» [24, с. 429].

«Сладко знать», что лик Божий подобен раю, и «сладко желать» любви Божией, созерцая Его иконописный лик.

Как иначе мы можем почувствовать сладость взгляда Божиего, как не ощущением этой «неизреченной сладости» в собственных чувствах, а точнее – в уме. Гумилев любил это слово – «сладость» – не по причине изнеженности, а, может быть, по той причине, что за этим словом для него стояла некая духовная реальность, некое состояние духа, которое он, судя по всему, знал не только по сочинениям о русских святых, но и по собственному опыту. См., например, его стихи о войне:

И так сладко рядить Победу,
Словно девушку, в жемчуга,
Проходя по дымному следу
Отступающего врага.

«Наступление»

Г.И. Чулков оценил здесь «великолепное сочетание слов» и «торжественный ритм» [16, с. 453]. Нам важно здесь слово «сладко» в контексте, который может быть понят и в эмоциональном смысле, особенно в сочетании с образом девушки в жемчугах, но и в смысле некоего торжества духа, не эмоционального (это было бы несколько агрессивно), а более глубокого, метафизического. Чтобы как-то дополнить это пояснение, напомним слова поэта из акмеистического манифеста «Гиперборея», где также говорится о некой «сладости» духовного порядка: «Детски мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания – вот то, что дает нам неведомое...» [16, с. 402].

Удивительно, что тем же понятием «сладости» воспользовался и реставратор, увидев расчищенную от копоти первозданную «Троицу». И.Э. Грабарь, под руководством которого велись реставрационные работы, не избежал в своем отчете этого «сомнительного» по отношению к аскетическому духу русской иконы эпитета «сладкий». Вот его впечатление от красок рублевской иконы: «Краски Троицы являют редчайший пример ярких цветов, объединенных в тонко прочувствованную гармонию взаимоотношений». И эта изысканная красочная гамма способна, по мнению художника-реставратора, «вызывать у зрителя сладостное воспоминание о зеленом, слегка буряющем поле ржи, усеянном васильками» [8, с.77]. Разумеется, «сладостное воспоминание» и «сладкое знание» не совсем одно, только важно здесь не совпадение смысловых контекстов, а сам факт словоупотребления. Совершенно очевидно, что слова «сладкий», «сладостный» как нельзя лучше подходят для выражения различных оттенков эмоциональных и духовных переживаний, и говорить об «изнеженности» этих слов – значит навязывать свое сугубо индивидуальное, личное видение, идущее вразрез с традицией вполне серьезного, глубокого, духовно оправданного словоупотребления.

Разумеется, есть опасность для невоцерковленного сознания привнести в понимание духовного контекста некий чувственный элемент. Преп. Силуан Афонский пишет об этой опасности так: «... новонаначальному нужен руководитель, потому что до благодати Святого Духа душа имеет великую брань с врагами, и не может разобраться она, если враг принесет ей свою сладость. Понять это может только опытом вкусивший благодати Святого Духа. Кто вкусил Святого Духа, тот *по вкусу* распознает благодать» [24, с.290]. Может, поэтому Лепяхин и отказывает Гумилеву в праве пользоваться эпитетом «сладкий» применительно к православной иконе. Видимо, он не предполагает для Гумилева такой возможности – опытного вкушения благодати

и памяти о ее *вкусе*. Но вот ассоциативная связь этого эпитета с темой «изнеженности» остается на совести литературоведа. Гумилев дважды повторил этот эпитет, что никак нельзя считать случайностью или невольной данью чувственной изнеженности. Слишком контрастно выглядит эта отсылка к чувственности Серебряного века на фоне того глубокомысленного философского экскурса, которым оказался перегружен анализ «древесного» мотива в стихотворении Гумилева. Выходит, с одной стороны, поэт углубился в дебри космогонической философии, а с другой – обнажился остов его поверхностного мышления, способного связать «сладостное пение» задумчиво опущенных глаз Ангела не с духовной сладостью (о чем и идет речь у Гумилева далее, только Лепяхин не захотел услышать), а с «изнеженной» чувственностью, какою-то плотской «сладостностью».

Слишком большую распушенность придется предположить в поэте, если он способен давать *такую* волю своим чувствам в момент созерцания иконы. А потому со всей очевидностью здесь можно увидеть и услышать только духовную сладость, созвучную православной молитве «Иисусе *сладчайший*, помилуй нас!» или пасхальной радости, выраженной в девятой песни Пасхального канона: «О божественного, о любезного, *о сладчайшего* Твоего гласа! С нами бо неложно обещался еси быти до скончания века, Христе!»

Так же не захотел услышать В.Лепяхин и в другом месте стихотворения созвучие с православной аскетической традицией, которую, кстати, Гумилев мог узнать как раз в связи с художественным творчеством Андрея Рублева. Когда поэт доходит до описания глаз ангельских (под дугами бровей), он прибегает к такой образности:

Два вещих сирина, два глаза,

Под ними сладостно поют,

Велеречивостью рассказа

Все тайны духа выдают.

Эта строфа удостоилась такого буквалистского толкования со стороны филолога, что становится жаль поэта. «*Да, птица Сирин слетает на грешную землю, – пишет В.Лепяхин, – чтобы «выдать тайны духа», поведать своими песнями людям о райской жизни, ожидающей праведников. Но почему у поэта рассказ птицы Сирин велеречив? Велеречие – это многословие, многоглаголанье, понимаемое в отрицательном смысле. Священное Писание предостерегает: «Ниже да изыдет велеречие из уст ваших» (1 Цар. 2, 3). Глагол «велеречить» употребляется иногда в значении «наговаривать» и даже «клеветать». Может быть, поэт имел в виду красноречие?» [13, с.417].*

Ответа на этот вопрос В.Лепяхин так и не находит. Потому что невозможно при таком буквальном понимании поэтической образности не запутаться в лабиринтах метафорических и символических параллелей. Не достаточно ли попросту принять к сведению это образное уподобление – и только. Эти «два сирина», написанные, кстати, со строчной буквы, как имена нарицательные, призваны лишь создать настроение, «включить» механизм реализации ассоциативной связи: далее эта иммагинативная связь работает параллельно с основным содержанием текста. А основное содержание – это молчаливый взгляд широко раскрытых, задумчиво сосредоточенных глаз, в глубине которых совершаются «все тайны духа», доступные только такому же безмолвному и сосредоточенному созерцанию, какое являет нам ангельский лик. Что означает «велеречивость рассказа» по отношению к молчащим устам и сосредоточенным в самоуглубленном зрении глазам? Ничего, кроме многозначительности, безграничной и безбрежной вместимости в этот взгляд всего человечества и всей Вселенной. Дух Божий созерцает Свои глубины и глубины мира, сотворенного Богом, – отсюда «все тайны духа», познаваемые нами через проникновение в этот Божественный молчаливый взгляд. Тайны человеческого духа «выдаются» человечеству этим Божественным взглядом. «Молчание – тайна будущего века». Все три Ангела молчат, выдавая тайны духа этим молчанием. Вот и вся «велеречивость рассказа».

По поводу «велеречивости рассказа» ангельских глаз в рублевской «Троице» замечательно сказал П. А. Флоренский: «Вражде и ненависти, царящим в дольном, противопоставилась взаимная любовь, струящаяся в вечном согласии, в вечной безмолвной беседе, в вечном единстве сфер горних. Вот этот-то неизъяснимый мир, струящийся широким потоком прямо в душу созерцающего от Троицы Рублева... эту премирную тишину безглагольности, эту бесконечную друг пред другом покорность – мы считаем творческим содержанием Троицы. Человеческая культура, представленная палатами, мир жизни – деревом и земля – скалою, – все мало и ничтожно пред этим ОБЩЕНИЕМ (выделено нами. – М.М.) неиссякаемой бесконечной любви» [29, с.20]. Также Б.И. Пуришев пишет об ангелах Рублева, что они «ведут между собой священную беседу» [22, с.16-19]. О том, что содержанием иконы является молчаливая беседа Ангелов, пишут едва ли не все искусствоведы [см.: 4]. Так что «велеречивость», т.е. красноречие, многозначительность рассказа ангельских глаз, открывшаяся поэту, ничуть не противоречит замыслу иконописца, ибо то же самое многозначительное красноречие безмолвной беседы Ангелов было увидено впоследствии почти

всеми исследователями иконографии рублевской Троицы. При этом почти все уточняют, что беседа ангелов «беззлагольна», по выражению П.Флоренского, а по слову Н.А. Деминной – «общение ангелов безмолвно, оно только мысленно» [9, с.82].

У молчаливого подвижника велеречив только взгляд, вся глубина его духа – в его глазах. Если Гумилев хотя бы поверхностно познакомился с биографией иконописца, то мог узнать, что Рублев был монахом, подвизающимся в подвиге молчаливой молитвы. А если глубже вникать в эту тему, следует напомнить о практике исихазма – так называемого «умного делания», «умного молчания», «Иисусовой молитвы», высшей степенью которой является молитва сердечная, безмолвная. Но, думается, на этот уровень выходить нет надобности – стихотворение Гумилева предполагает только принятие во внимание этого контекста, без глубоких смысловых срезов, иначе мы перегрузим, утяжелим текст, который по сути своей представляет легкую музыкальную зарисовку, «начертанную» кистью Рублева в творческом воображении поэта. Не надо обвинять поэта в искажении иконописи или приписывании Рублеву тех мотивов, которые увидел сам поэт. Сознание поэта могло молниеносно откликнуться на то потрясение, которое было испытано зрением и всеми чувствами в момент созерцания иконы или ее репродукции. Поэтому не стоит от молниеносного впечатления, контурной зарисовки требовать всей палитры красок, а тем более догматического соответствия всех поэтических тропов православному богословию Святой Троицы. Достаточно взять текст Гумилева и положить рядом с ним увеличенное изображение лика среднего Ангела «Троицы» Рублева – словесный образ, хотя и схематичен, но все-таки созвучен иконописному.

Вернемся к другим критическим замечаниям Валерия Лепяхина. Его смутили «кудри», «открытый лоб» и «прелестная робость» «нежного Серафима». Если взглянуть на Ангелов рублевской «Троицы», то открытый лоб с ниспадающими кудрями не удивит нас, если мы будем иметь в виду особенности византийской иконографии ангелов, от традиций которой не счел нужным отступать и русский иконописец. Эти высокие прически с буклями и атласной ленточкой надо лбом, концы которой развеваются за спиной ангелов, унаследованы византийской иконографией из константинопольского придворного церемониала. «В средневизантийскую эпоху вплоть до 14 века ангелы изображались с лентой для волос ...образцами для царских одежд Ангелов служили консульские и придворные платья восточно-римских и византийских императоров...» [5, с.51].

Нет сомнения, что о лике Божией Матери поэт ничего подобного сказать не мог, ибо в русской иконографии нет ни одного такого изображения Богородицы. Разве что образ «Спасение погибших», где Божия Матерь изображена с юным лицом и распущенными по плечам выющимися волосами, но эта икона поздняя, в связи с Рублевым о ней говорить нет смысла.

Если говорить о «нежном серафиме», который с «робостью прелестной» мог касаться ангельских кудрей, то здесь действительно трудно сразу выявить истоки этого мотива. Но стоит отметить, что слово «нежность» нередко используется авторами, пишущими о рублевской Троице. В статье Н.Пунина, которую мог читать и Николай Гумилев, говорится и о нежности движений рук ангелов на иконе, и о «нежной грации» иконы в целом. Опубликованная в 1915 г. в журнале «Аполлон», а в 1916 г. вышедшая отдельным изданием, эта статья наверняка была известна Гумилеву. Пунин первый заговорил о «поэтике русской иконы», указал на византийские иконографические элементы «Троицы»: «убранные пышными высокими прическами головы» Ангелов, общая утонченность облика Ангелов, тонкие запястья рук, «нежная грация», «нежные движения»... [21, с.19; 25, с.48].

Все эти моменты могли быть причиной появления «нежного Серафима», не смеющего прикоснуться («робость прелестная») к ангельским кудрям. Любопытен тот факт, что Пунин, рассуждая о Троице, заметил: «пусть это – одна душа, но у нее три формы, и она трепещет по-разному в этих формах» [25, с.49]. Эти рассуждения о Троице не как о Божестве, о Котором обычно говорится в мужском роде, а как о единой душе, которой присуще обозначение женского рода, также могли послужить косвенной причиной той легкости, с которой поэт описание Божества заменяет описанием «лика Жены».

Между прочим, преп. Силуан Афонский писал: «Дух Святой очень похож на мать милую, родную» [24, с.291]. Конечно, здесь говорится не о чем-то внешнем, а о проявлении любви и заботы. Но и в случае со стихотворением Гумилева мы не можем никак представить, чтобы «лик жены» был «подобен раю» только каким-то внешним образом, вне эмоционального и духовного контекста, вне проявлений внутренних свойств этого «лика» и этого «рая».

Мог ли поэт, глядя на ангельские черты, подумать о том, что лик Ангела невыразимо красив и женствен, настолько женствен, что у поэта, как бы бессознательно, вырываются слова: *лик жены подобен раю*... Затем он продумывает стихотворение и решает оставить все так, как это было в первые секунды впечатления. Логика должна была бы отменить первое впечатление, ибо Ангел на иконе Рублева – это Бог, о Котором можно говорить

как о Единице в Трех Ипостасях, но неуместно говорить как о Жене. Однако стихотворение не богословский трактат, и поэт решает оставить все как есть, как было это в первое мгновение созерцания. А в первое мгновение – и не только у Гумилева так! – было это невольное внутреннее восклицание: лик жены подобен раю, лик Ангела невыразимо женствен и божественно прекрасен!

В воспоминаниях О.А. Мочаловой о Николае Гумилеве приведены слова поэта о том, что, по его мнению, в женщине присутствует образ ангела [15, с.282]. Если поэт выразился именно так: «в женщине присутствует **образ ангела**», это свидетельствует о том, что он не банальную «ангельскую красоту» женщины имел в виду (ср. обычное у мужчин обращение к женщине: «ангел мой»), а как раз то, что он увидел на иконе Рублева: образ Ангела как образ Женщины (по-библейски – Жены). Иными словами, художественный образ Ангела неизбежно будет содержать в себе образ совершенной жены (или женственно утонченного юноши, как это утвердилось в византийской иконографии).

Листая антологию рублевской «Троицы», обнаруживаешь едва ли не в каждом отзыве следы подобного восприятия: Ангелы Рублева – это прежде всего женственно прекрасные существа, к которым определение юношей не вполне приложимо по причине этой чрезвычайной утонченной женственности, но и женами их тоже назвать нельзя, поскольку догматически это будет некорректно. Однако столь же некорректно называть Ангелов и юношами, поскольку ангелы бесплотны и, следовательно, не имеют пола. В таком случае остается только традиция *образного уподобления* ангелов прекрасным юношам. На фоне другой иконографической схемы – изображения Софии Премудрости Божией в образе Ангела с женским обликом в короне и с крыльями – образное уподобление рублевского Ангела прекрасной Жене никакого абсурда не заключает в себе.

В таком случае образность стихотворения Гумилева мотивирована не только уникальным поэтическим видением автора, но и наличием прецедентов в русской иконографии 15-18 вв. Например, на иконе «София Премудрость Божия с Богородицею и Иоанном Предтечею» (18 в.) олицетворением Премудрости Божией является восседающая на престоле женская фигура, облаченная в царские одежды, в короне и с жезлом. Концы поднятых крыльев Софии достигают облаков, где парят ангелы с покровенными руками. Богородица и Иоанн Предтеча стоят по сторонам этой женской фигуры, напоминая этим стоянием деисусный чин, где в центре всегда Христос, к Которому обращено моление предстоящих. Таким образом, здесь совершенно отчетливо можно видеть, что женская фигура служит

олицетворением Божества. На выставке 1913 года в Москве были подобные иконы (в частности, «София-Премудрость» второй половины 16-го века) [см.: 26; 27; 20; 17], и если Гумилев посещал выставку, он мог сделать для себя соответствующие выводы.

После всех этих спорных для религиозного восприятия моментов поэт уверенно сообщает:

*Все это кистью достохвальной
Андрей Рублев мне начертал,
И этой жизни труд печальный
Благословеньем Божьим стал.*

Гумилев не говорит: «для меня стал...», нет, икона «Троица» стала благословением Божиим для всего христианского мира. «Печальный» этот труд не потому, что печален сам процесс иконописания, как предположил Лепяхин и укорил за эту неуместную «печаль» поэта. И опять непонятна эта поверхностная оценка критика, сведущего в богословии. Даже у светских ученых, искусствоведов находим более глубокое объяснение присутствующей в иконе печали: «Характерное для «Троицы» настроение «умиления» определялось византийскими авторами как «печаль, возбуждаемая сострадательной милостью» (Н.Демина) [9, с.82]. Это если мы видим печаль в ликах Ангелов и присваиваем ее самим этим ликам. Если же мы присваиваем печаль художнику-иконописцу, под рукой которого лики приобрели печальное выражение, то и здесь нет ничего неуместного. Печать печали земной осталась на ликах Ангелов не потому, что был печален иконописец, а потому, что сама связь человека с Небом, связь мира дольного с миром горним не может осуществиться без этого сочетания радости и печали: радости о вожделенном небе и печали об оставляемой земле. Знает Бог об этих чувствах Своего творения, знает по опыту кенозиса, снисхождения и воплощения. И язык церковнославянский знает об этом опыте, потому и находим в языке слово, объединяющее эти два противоположные чувства, – *радостопечалие*. Красками икона свидетельствует о радости, обликом Ангелов, внешним выражением их ликом свидетельствует о печали. А все вместе при молчаливом, кротком созерцании рождает это трудновыразимое чувство радостопечалия. Поэт начал рассказ об увиденном лице с упоминания сладости, «сладостно пели» ему глаза рублевского Ангела, но заканчивает он «печалью» как благословением Божиим. И нельзя ограничить смысл последних строк стихотворения только связью с «трудом» иконописания Андрея Рублева. «Этой жизни труд печальный» несем все мы, и каждый из нас, увидев хотя бы однажды «Троицу» Андрея Рублева, не может не почувствовать в этой иконе ниспосланное

и ему благословение Божие на дальнейшее несение «этой жизни труда печального», но уже без тоски и уныния, а с печалью радостотворной, с той печалью о своем несовершенстве, которая в конце пути претворяется в радость обретения Божества.

Николай Гумилев, размышляя об иконе преподобного Андрея Рублева, входит в область православной иконографии, осознает он это сам или нет, неважно. Так вот, входя в эту область, поэт рискует впасть в догматическую ошибку, заблуждение. Православный писатель и теоретик иконы Валерий Лепяхин насчитал у Николая Гумилева таких ошибок довольно для того, чтобы обвинить поэта в ереси. Но причиной тому явилась неверная точка зрения самого критика, он смотрел на другую икону, он писал о другом лице, которого нет в стихотворении Гумилева.

Н.А. Демина неоднократно говорит в своей работе о женственности Ангелов «Троицы», что приводит ее к логическому итогу: «Рублеву Троица предстала скорее в образе женственном, чем мужественном» [9, с.82]. И далее она пишет о сходстве образов Ангелов с образом Богоматери Владимирской, копию которой, по мнению некоторых историков искусства, мог писать Андрей Рублев, хотя документально это не может быть подтверждено. «В Троице, – пишет Н.Демина, – общий строй покорной женственности, обретающий полноту своей гармонии в сочетании грусти и любви, близок образу Владимирской. Их сближает идея жертвы и любви. Владимирская – это величайшее материнское милосердие, жертвующее Сыном ради любви к миру. В Троице – Бог Отец, также жертвующий «возлюбленным Сыном». В обоих произведениях «преклонение любви» выражено одинаково нежным склонением головы. В обоих произведениях глубоко личное получает значение общечеловеческого и подлинно монументального. Это качество стало отличительным признаком стиля Рублева» [9, с.83].

Не Гумилёв ли первый взглянул на Троицу как на «женственное Божество» (слова Н.Деминой)? Не он ли первый увидел сходство между ликом Жены – Богородицы Владимирской и ликом Ангела на иконе «Троицы» и сразу же объединил в своем сознании эти образы, постигая их единство не во внешнем, а во внутреннем – в идее «преклонения любви» (опять слова Н.Деминой), выраженной «одинаково нежным» и для Ангелов, и для Богородицы склонением головы?

Кстати, можно перечислить более десятка авторов, у которых встречаем упоминание о нежности Ангелов и их движений, так что «нежный Серафим» стихотворения Гумилева получил долгую жизнь в статьях советских искусствоведов. Конечно, совпадения в словоупотреблении можно назвать случайностью.

Но мы не можем отвернуться от факта, что все эти совпадения подтверждают то, что Гумилев никаких «неуместных» по отношению к иконе слов не употреблял. В противном случае обвинение в «чувственной изнеженности» мы вынуждены будем предъявить, по почину В.Лепяхина, всему отечественному искусствоведению и литературоведению вдобавок, памятуя о причастности Б.И. Пуришева к этой теме.

Итак, сравнение Ангелов «Троицы» с женами нередко в искусствоведческих статьях. М.В. Алпатов, н-р, для наилучшего понимания ангелов «Троицы» упоминает даже такие литературные образы, как пушкинская Татьяна, тургеневские Ася и Лиза, героини Достоевского. То есть он вспоминает лучшие женские образы в нашей классической литературе [25, с.111]. По поводу женственности Ангелов писали почти все первые исследователи «Троицы». Вот несколько взглядов: «Левый ангел... выражает пассивность, почти женственность» (Ю.А. Олсуфьев) [25, с.57]. «Ниспадающие по вертикалям складки одежды левого ангела ритмом своих линий рисуют спокойный, женственный, лирический облик этого ангела...» (Н.М. Тарабукин) [25, с.73]. Н.М. Щекотов сравнивает рублевских ангелов с другими и отмечает, что «многие ангелы... являются носителями этого (женственного. – М.М.) начала, но далеко не в такой острой, если так можно выразиться, степени». Щекотов утверждает, что «грация женоподобных ангелов» не заимствована иконописцем из окружающей действительности, а «явлена нам из области умопостигаемой» [25, с.70], и это высказывание сближается с точкой зрения П.П. Муратова, который считает, что «лики ангелов выражают тончайшую и благороднейшую идею красоты» [25, с.46]; и далее: «Античный очерк ангельских ликов был для русского художника видением чисто идеальной, неземной красоты...» [там же, с.47].

Хочется с этим согласиться, однако не вполне ясно, как случилось, что «неземная» идеальная красота оказалась столь понятна нам именно как земная, человеческая, реальная женственная красота. И сколько бы мы ни говорили о неземном идеальном совершенстве, увидеть его мы можем – и иконописец не исключение – лишь в образе реальной земной красоты, которая в русской культуре прежде всего женственна, молчалива, смиренна и кротка.

Важно учесть, что статья Павла Муратова «Русская живопись до середины 17 века» была опубликована в книге И.Габаря «История русского искусства» в 1914 году в Москве, так что Гумилев, задумавший стихотворение-впечатление от образов средневекового русского иконописца, со всей необходимостью

мог обратиться именно к этому источнику по истории русской средневековой живописи. В 1916 году вышла книга Евгения Трубецкого «Два мира в древнерусской иконописи», где Гумилев мог почерпнуть сведения об особенностях иконографии Софии Премудрости Божией, причем в очень вдохновенном, поэтическом изложении. А брошюра Трубецкого «Умозрение в красках» была доступна Гумилеву с 1915 года, когда она впервые была опубликована в Москве [26]. Здесь он также мог позаимствовать нечто о символике русской иконы, о созвучии архитектурного и иконописного замысла; замечания о «необычайной архитектурности» иконописных линий могли дать импульс к восприятию лика через образ древа. Мотив скорби и печали наряду с радостью, присутствующей в русской иконе, – здесь же, в статье Трубецкого.

Ситуация с заменой Божественного наименования мужского рода на именование женского рода может быть проиллюстрирована наблюдениями современных авторов. «В целом тема предвечного бытия связывается в Библии с Премудростью Божией. Ср.: «Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий Своих, искони. От века я помазана, от начала, прежде бытия земли» (Притч. 8, 22-23 и далее до 8, 31); «Прежде века от начала Он произвел меня, и я не скончаюсь вовеки» (Сир. 24, 10). В библейской учительной литературе **образ Божественной мудрости может выступать заместителем образа Мессии**» [1, с.146] (выделено нами. – М.М.).

Конечно, мы не можем быть уверены, что Гумилев был до такой степени знаком с «учительной литературой», что воспользовался счастливой для него возможностью назвать Божественный лик «ликом Жены». Тем не менее, зная о самой возможности такого «замещения», мы оставляем поэту право на интуицию и пророческую мысль.

Если все же отказаться от лика Ангела и принять во внимание «лик Жены» как лик Пресвятой Богородицы, остается неразрешимым недоумение, высказанное В.Лепахиным: «...в первой строфе поэт уподобляет лик Жены раю, «обетованному Творцом». Но тот рай, в котором жили прародители, – не обетованный, то есть обещанный, а насажденный Богом в Эдеме (Быт. 2,8). Под выражением же «обетованный рай» понимается Царство Небесное (1 Кор. 2,9), небесный Иерусалим (Откр. 21,2), обещанный Господом праведникам. У поэта речь идет об Эдеме, но называет он его неточно – обетованным» [13, с.421].

Неужели Гумилев не знал выражения «небеса обетованные», выступающего синонимом Небесного Царствия, только еще

грядущего для человечества? Неужели он так невнимательно употребил слово «обетованный» по отношению к раю, уже дарованному человеку и отвергнутому им? Если текст стихотворения понимать в том смысле, что лик Жены прекрасен, как прекрасен был сад Эдема, то этот лик – со всей неотвратимостью библейского порядка вещей – будет отвергнут, несмотря на все его совершенство, как был отвергнут человеком рай, «насажденный Богом в Эдеме». Трудно допустить, что Гумилев изображает такое любование ликом Жены, которое неизбежно приведет к отвержению. Вообще, здесь как-то неуместно это чувственно-эмоциональное восхищение рядом с упоминанием «искусства иноков» и «твердостью знания»:

Я твердо, я так сладко знаю,
С искусством иноков знаком,
Что лик Жены подобен раю,
Обетованному Творцом.

Как соединяются твердость и сладость в духовном опыте, уже говорилось. «Искусство иноков», на наш взгляд, нельзя понимать узко – только как иконописание; здесь может быть отсылка к искусству молитвы вообще и молитвы молчаливого «умного делания» в частности. Книга «Откровенные рассказы странника духовному своему отцу» была в начале двадцатого века широко известна, ибо уже к 1884 году она была переиздана четырежды. В 1911 году публиковалась рукопись-дополнение к рассказам [18, с.3]. Кстати, в этой книге слова «сладость», «наслаждение», «сладкий» употребляются (в связи с описанием духовного опыта) чуть ли не на каждой странице, причем на некоторых страницах по два-три раза. Например, в рассказе пятом на одной странице присутствуют выражения «твердость веры», «твердеет в вере» и «проникается сладостию восклицания *Иисусе Христе!*», «без особенного восторга и сладости не мог и слышать имени *Иисусе*» [18, с.344].

Таким образом, «твердо и сладко знать», как выражено это у Гумилева, – это твердо верить и знать, что твоя вера, оставаясь твердой, «отвердевая», т.е. укрепляясь, исполнит тебя сладкой надеждой на соединение с Богом (по содержанию рассказа, укрепленный в вере человек «питает надежду на милосердие Божие и гнушается собственных падений» [там же, с.345]).

В добавление к вопросу о возможности соединения значений «твердо» и «сладко» в применении к одному предмету речи, без оттенка некой «изнеженности», якобы заключенной в слове «сладко» (по мнению В.Лепяхина), хотим еще отметить, что Николаю Степановичу Гумилеву, солдату с военным опытом, было вовсе не чуждо состояние твердости, героичности духа.

Поэтому для него было гармонично объединение твердости и сладости в одном контексте: твердость – от героического воинского духа, сладость – от причастности к духовному опыту борьбы (мы не воображаем поэта православным подвижником, но борьба хотя бы с собственной трусостью уже есть духовная борьба), от молитвы и участия в церковных таинствах.

В статье современного религиозного философа К.Скутериса «Богословие чаяния» читаем: «Чаяние имеет в себе надежду не как вероятность, а как уверенность. Это сознание сосуществования **твердой надежды** и чаяния в церковном опыте удивительным образом отражено в одном тексте 4 века, в котором говорится: «Надежду будущего блаженства мы не только чаем, но неким образом уже имеем». Ту же веру выражает святитель Василий Великий, говоря, что «**сладкое** и без мучений житие предлагается в **наслаждение**, не ожидаемое впоследствии, но в уже настоящее» [23, с.53-54].

Я твердо, я так сладко знаю... Твердая надежда и сладкое чаяние.

На наш взгляд, Гумилев знал содержание книги «Откровенные рассказы странника...». Либо сам он читал ее, либо ему рассказывали о ней. Потому что естественнее предположить именно это знание, нежели знание Гумилевым содержания объемных богословских трактатов или столь же объемных сочинений святых Отцов Церкви. Маленькая книжца, многократно переиздаваемая и доступная любому грамотному крестьянину, не могла остаться незамеченной русским поэтом.

Вот несколько ярких для нашей темы цитат из нее.

«Теперь узнал уже ты путь безмолвия и умного делания и вкусил происходящей от того сладости».

«Но те, которые вкусили сладости, какую оно («умное делание») имеет, и усладились ею в глубине сердца своего, эти зывают со св. Павлом и говорят: кто ны разлучит от любве Христовы» (Рим. 8,35).

«Если ты со смиренным мудрованием ...и призыванием Иисуса Христа всегда пребываешь в сердце своем, и с сими орудиями каждодневно проходишь мысленный путь, – тесный, но радостный и сладостный, то увидишь во святыне созерцания святых, и просвещен будешь ведением глубоких таин от Христа...».

«Как чувственная соль услаждает хлеб и всякую пищу, охраняет мясо от гниения..., так разумей и об умном хранении мысленной сладости и дивного в сердце делания».

«Непрестанное, с теплым неким желанием, полным сладости и радования, призывание Иисуса производит то, что

воздух сердца от крайнего внимания исполняется отрадной тишины».

«Уединение сие утешало меня, и молитвенная сладость при оном бывала гораздо ощутительнее, нежели в многолюдстве».

«Сладостная память о Боге, т.е. Иисусе Христе, с гневом сердечным и спасительною неприязнью ко всему греховному обыкновенно разрушает все обаяния помыслов, разные внушения, слова и мечтания, срамные воображения, и, кратко сказать, все, чем вооружается и с чем дерзостно выступает всегубительный враг, ища поглотить души наши».

«Подвизающийся и достигший близости к Богу, ... наслаждается Господним... непостижимым веселием духовным, как говорит Божественный псалом: Насладися Господеви, и даст ти прощения сердца твоего...» (Пс. 36, 4).

Этот ряд можно продолжать еще не на одну страницу нашей статьи; в заключение этого ряда приведем цитату, напоминающую о том, что приятие или неприятие слова «сладость» в том или ином контексте зависит от уровня понимания этой «сладости»:

«Ибо когда душа наша усладится созерцанием истинного блага, то уже не возвращается ни к одной из страстей, возбуждаемых сластью греховною, но от всякого отвратившись телесного сладострастия, чистою и нескверною мыслию приемлет явление Бога» (Святоотеческие наставления о внутренней сердечной молитве. Ряд третий. Многополезное слово об авве Филимоне).

Кстати, мотив «древа», объединенный с образом праматери Евы, тоже может быть некоторым образом прояснен благодаря «Откровенным рассказам...». В том же разделе «Святоотеческие наставления...», в «Ряду первом», в «Наставлении Никифора Монаха» читаем:

«Чрез падение мы вышли во вне; возвратимся же к себе, отвращаясь от внешнего. С Богом примирение и сроднение невозможно для нас, если мы наперед не возвратимся к себе и не войдем внутрь от вне. Только внутренняя жизнь есть истинно-христианская жизнь. О сем свидетельствуют все Отцы. Так, «...брат спросил Авву Агафона, что важнее – телесный труд или хранение сердца?» Старец ответил: «Человек подобен дереву; труд телесный – листья, а хранение сердца – плод» [18, с.210].

Буквально через страницу мы встречаем и собственно мотив «нарушения завета» Евой, из-за чего человек и был изгнан из рая. «С тех пор, как человек изгнан из рая и отделился от Бога, диавол с бесами получил свободу день и ночь невидимо колебать мысленную силу всякого человека. Оградиться от сего уму не иначе возможно, как всегдашнюю памятию о Боге. У

кого впечатлится память о Боге, тот может удерживать от брожения и свою мысленную силу» [там же, с.212].

«Матерь Ева благой нарушила завет», как свидетельствует стих Гумилева, из-за «некоего райского цвета», который «впечатлился» в ее сознание с оскверненной мыслью, а если бы она хранила память о Боге и «нескверной мыслию» восприняла слова искусителя, «райский цвет» не стал бы для нее «камнем преткновения» («...его же небрегоша зиждущии...»), т.е. доверие к Богу не позволило бы диаволу поколебать ее мысленную силу и представить «райский цвет» запретным, в то время как на самом деле она пребывала в непосредственной близости от этого «райского цвета» и в тесном соединении с ним, в каждодневном «вкушении сладости» от этого якобы «запретного» древа. Пока мысленная сила Евы не была поколеблена, она не воспринимала райское дерево с его цветами и плодами как «запретное», оно просто не вызывало в ней желания вкусить его внешне, ибо нескверность помыслов позволяла наслаждаться его плодами внутренне, через состояние родства с Богом. И только привнесение мысленной скверны в ее внутреннее состояние сделало древо явно «запретным» для нее, а значит, и породило недоверие к Богу. Известно, что любящий Бога соблюдает заповеди не потому, что их нельзя преступать, а потому, что иначе он уже не может поступить, ибо не хочет потерять любовь.

Священник Владимир Зелинский в статье «Христос и преображение времени» сказал созвучные нашей теме слова: *«Жизнь Иисуса из Назарета достигает нашего существования и прививается к древу всякой человеческой жизни, которая рождается, вырастает, умирает, падает, чтобы воскреснуть в последний день от зова трубы, от силы Слова»* [11, с.66]. И далее самое существенное, ибо здесь «Велика Совета Ангел» – Христос – становится Одигитрией-Путеводительницей, а так именуется Богородица на соответствующей иконе: *«...Истина раскрывается и узнается нами, чтобы стать Одигитрией, ведущей нас по жизни. Истина окончательно откроется в День Суда, однако она дает знать о себе повседневно, окликает нас издали отовсюду, ибо она носит множество имен и дает узнать себя во многих ликах»* [там же, с.70].

«Азъ есмь Путь, **Истина** и Жизнь», – сказал Христос.

«Лик Жены», то есть лик среднего Ангела «Троицы» Андрея Рублева настолько гармоничен и совершенен, что вкупе с мыслью о непостижимом совершенстве Божества рождает мысль о соотносительности этого внешнего ангельского совершенства с духовным совершенством «обетованного рая», сладость которого выразить человеческий язык не в силах. В строках Гумилева как-то неумовимо и недоступно для конкретизации звучит мысль о

том, что лик Божества при Его созерцании способен дать нам представление о том духовном блаженстве, которое обещано праведникам на небесах.

Лик Жены подобен раю,
Обетованному Творцом...

«Жена» здесь – всего лишь уступка человеческому восприятию и дань иконографической традиции. Видя лик ангелоподобной жены или женственно прекрасного юноши, мы прозреваем сквозь этот лик непознаваемого Бога, и ликующей радостью наполняется сердце, оттого что безначальный и непостижимый Бог постигается нами не только как Начало мужественное, творческое (ум), но и как Начало женственное, рожающее (мысль).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Мессианская эсхатология // Эсхатологическое учение Церкви. Материалы. – М.: Синодальная Богословская Комиссия, 2007.
2. Алпатов М.В. Андрей Рублев. – М.: Искусство, 1959.
3. Алпатов М.В. Андрей Рублев и русская культура // Андрей Рублев и его эпоха. – М.: Искусство, 1971.
4. Андрей Рублев и его эпоха: сб. статей / подред. М.В. Алпатова. – М.: Искусство, 1971.
5. Бенчев И. Иконы Ангелов. Образы небесных посланников. – М., 2005.
6. Буслаев Ф.И. Исторические очерки. Т.2. – СПб., 1861.
7. Бычков В.В. Русская средневековая эстетика. 11-17 века. – М.: Мысль, 1995.
8. Грабарь И. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918-1925 гг. Вопросы реставрации. – Вып. 1. – М., 1926.
9. Демина Н.А. «Троица» Андрея Рублева. – М., 1963.
10. Дьяченко Г., прот. Полный церковнославянский словарь. – М., 2004.
11. Зелинский В. Христос и преображение времени // Эсхатологическое учение Церкви.
12. Лихачев Д.С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1962.
13. Лепяхин В.В. Образ иконописца в русской литературе 11-20 веков. – М.: Рус. путь, 2005.
14. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. – М.: Мысль, 1998.
15. Мочалова О.А. Николай Гумилев // Н.С. Гумилев: pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. – СПб., 1995.

16. Н.С. Гумилев: pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. – СПб., 1995.
17. Онаш К., Шнипер А. Иконы: Чудо духовного преображения. – М., 2001.
18. Откровенные рассказы странника духовному своему отцу. – М.: Лествица, 2003.
19. Плетнев Р. Н.С. Гумилев (1886-1921): С открытым забралом // Н.С. Гумилев: pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. – СПб., 1995.
20. Протоколы семинаров о. Сергия Булгакова о Софии, Премудрости Божией // «Братство св. Софии». Материалы и документы. 1923-1939 / сост. Н.А. Струве. – Москва-Париж, 2000.
21. Пунин Н. Андрей Рублев // Аполлон. – 1915. – №2. – С. 1-23.
22. Пуришев Б.Н. Андрей Рублев и общие вопросы развития древнерусского искусства 14-17 веков // Михайловский Б.В., Пуришев Б.И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. – М.-Л., 1941.
23. Скутерис К. Богословие чаяния // Эсхатологическое учение Церкви. Материалы. – М.: Синодальная Богословская Комиссия, 2007.
24. Софроний Сахаров, иером. Преподобный Силуан Афонский. Житие, учение и писания. – Мн.: Лучи Софии, 2003.
25. «Троица» Андрея Рублева. Антология / сост. Г.И. Вздорнов. – Изд. 2-е. – М.: Искусство, 1989.
26. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. Публичная лекция. – М., 1916.
27. Трубецкой Е.Н. Два мира в древнерусской иконописи. – М., 1916.
28. Философия русского религиозного искусства 16-20 вв. Антология. – М.: Прогресс-Культура, 1993.
29. Флоренский П. Троице-Сергиева лавра и Россия // Троице – Сергиева Лавра. – Сергиев Посад, 1919.
30. Яковлева А.И. «Образ мира» в иконе «София Премудрость Божия» // Древнерусское искусство. – М., 1977.

АННОТАЦИЯ

Маслова М.И. «Андрей Рублев» Николая Гумилева в богословском дискурсе В.В. Лепахина: полемический аспект

В статье предложен анализ образного содержания стихотворения Н. Гумилёва «Андрей Рублёв». Выводы автора

статьи полемичны предложенному ранее комментарию В.В. Лепяхина. Привлекая обширный искусствоведческий и историко-литературный материал, автор статьи доказывает, что предметом художественной рефлексии поэта была икона «Троица» Андрея Рублёва, а не иконописный образ Пресвятой Богородицы. Особое внимание уделено концепту «духовной сладости» в контексте анализируемого стихотворения, опровергается тезис о его неуместности в системе взглядов поэта Серебряного века.

Ключевые слова: интермедialность, художественный образ, поэтика лирического произведения.

SUMMARY

Maslova M. I. «Andrey Rublev» by Nikolay Gumilev in the theological discourse of V. V. Lepahin: polemic aspect

The analysis of the figurative contents of the poem «Andrey Rublev» by N. Gumilev is given in the article. The conclusions of the author of the article argue with the previously proposed commentary of V. V. Lepahin. Taking into consideration extensive art-historical and historical-literary material, the author proves that the object of artistic reflection of the poet was the icon «Trinity» by Andrey Rublev, and not the iconographic image of the Blessed Virgin Mary. Special attention is paid to the concept of «spiritual sweetness» in the context of the poem being analyzed; the thesis of its irrelevance in the system of views of the poet of the Silver age is refuted.

Key words: icon and poetics of the intermediality, artistic image, poetics of a lyric.



Архангел Михаил.



Икона Звенигородского чина.

Средний Ангел иконы Андрея Рублева «Святая Троица»

А.А. Сорокин
(г. Донецк)

УДК 82-31.801.732

ВОЙНА И МИР В РОМАНЕ «УБИЙСТВО ГОРОДОВ» А. А. ПРОХАНОВА

В современную военную прозу русской литературы, мы вынуждены констатировать, проникает, помимо отражения сущности войны в Афганистане и на Кавказе, ещё и тема локальной войны в Донбассе. Уже создано много стихотворений и песен об этой войне, пишется публицистическая проза (например, сборники стихотворений «Мой город охрип от молитв» [5], «Час мужества» с произведениями В. Скобцова, А. Ревякиной, Л. Гонтаревой и других [10], сборник фронтовой малой, документальной прозы «Я дрался в Новороссии!» Г. Боброва, Ф. Березина и ряда других авторов [1]), альманах поэзии, прозы и драматургии писателей Донбасса и России «Время Донбасса» [2]. В сетях Рулинета публикуется роман «Новый солдат империи» Александра Пересвета (А. Цыганова) [6] на сайте «Okopka.ru».

Среди произведений о новой войне выделяется роман А. Проханова «Убийство городов». Это произведение обращает на себя внимание ещё и потому, что А. А. Проханов уже имеет опыт создания произведений о современных войнах (романы «Дерево в центре Кабула», «Рисунки баталиста», повесть «Светлей лазури», рассказы «Родненький», «Мусульманская свадьба» и ряд других – о событиях в Афганистане; диалогия из двух романов – «Чеченский блюз» и «Идущие в ночи» – о событиях в Чечне).

Новый роман А. А. Проханова в какой-то мере отражает привычный для читателя взгляд писателя на известные точки топоса (Москва, Кремль, президент). Однако произведение интересно скорее не узнаванием отдельных мест, за которыми угадывается ориентирующая читателя на определённые позиции личность писателя А. А. Проханова, а скорее новыми находками в композиционном решении «Убийства городов», и – шире – новым взглядом его на события первого года войны в Донбассе.

Кроме того, произведение выглядит ещё и показательным в силу того, что открывает собой, возможно, выход от показа страниц войны уже не «потаённой», «скрытой» от большинства, – в силу её локальности и непонимания целей, – к обнажаемым во всей своей страшной откровенности сторонам, которые, наоборот, открыты и не являются тайной в силу участия в ней, новой войне,

«пятой колонны», названной одним из героев романа «Убийство городов» *«химией ненависти»* [7, с. 26].

Важно обратить внимание и на замечание критика В. Пустовой, прозорливо заметившей задолго до войны на Донбассе: *«Именно последние войны, афганская и чеченская, не говоря уже о других многочисленных межнациональных конфликтах на территории бывшего Советского Союза <...> подвели современного человека к мысли о драгоценной необходимости мира, сориентировав его не на победу над очередным врагом, а на одоление войны как таковой»* [9, с. 152].

Проблемы, связанные с пониманием сущности войны и мира, закономерно предстают центральными в новом романе А. А. Проханова, пропускаются через сознание, мысли и души многих персонажей. Необходимость их понимания в общечеловеческом ключе в какой-то степени роднит воззрения писателя с толстовской концепцией, в которой «мир» предстаёт перед читателем и как отсутствие войны, победа над войной и смертью, и как «омут жизни», и как весь народ, как ближайшее окружение и как братство людей, и – наконец – как весь свет, Вселенная [3, с. 84-85].

Взгляд писателя на войну и мир однозначно не прочитывается. Специфика романа даёт возможность увидеть эти явления определяемыми широко и разнообразно. Уже то, что части романа выстроены особым образом, не позволяет склоняться в сторону той или иной позиции. *«Они отличаются друг от друга не только героями и местом действия. Они различны по настроению, динамике повествования и даже по жанру. И если «Книга Кольчугина» – это драма вдумчивая и неспешная, то «Книга Рябинина» – остросюжетное приключение, жёсткое и динамичное»* [4, с. 56]. Сам Дмитрий Фёдорович Кольчугин представляется, тем не менее, и «автором» «Книги Рябинина», поскольку в конце первой части старый больной писатель думает о том, что *«его молодой герой Николай Рябинин пройдёт сквозь огненные руины» «странником»*, вырвавшимся из разорвавшегося сердца творца, покинув *«тесную обитель»* [8, с. 12]. Тем не менее, создавая своего литературного героя молодым писателем, рвущимся на убиваемый Донбасс для того, чтобы создать неповторимую в своём роде книгу страшных событий, Кольчугин в целом обозначал и видение проблем войны и мира глазами Николая Рябинина.

В сознании Дмитрия Фёдоровича, главного героя произведения, война занимает большее место, чем мир. Можно сказать, что, будучи большую часть своей жизни на войне, Кольчугин постоянно стремится к миру. Мир изначально в

романе заявлен образом покойной жены писателя, возникающим в его памяти, снах и видениях. Сквозь бремя военщины, которой пропитан главный герой, «как подводная лодка», прорывая череду уродливых незнакомцев из кошмаров различных войн, на которых довелось бывать Кольчугину, вырывается сквозь сны о возлюбленной на поверхность реальности. Впервые, в ткани романа, жена писателя явлена зачавшей ребёнка. То есть мир для писателя – это, прежде всего, материнство. Затем, через любовное фотографирование супруги, чувствующему себя одиноким человеком Дмитрию Фёдоровичу является женственность. Затем, неоднократно, забота «милой» о близком человеке, страдание ожидания и боль предполагаемой потери, переросшая в смертельную болезнь.

Переплетение мирного и военного начал в первой части романа представляется зачастую достаточно зыбким. Кремлёвские шатры, как место для отдохновения миром, поставленные специально для празднования элитой власти Дня России, видятся Кольчугину «стойбищем», разбитым «кочевым племенем». Сами собравшиеся представители элиты представляют собой «вязкое кружение жующих, гомонящих гостей» [7, с. 12]. Да и напрасившиеся в собеседники писателю Лар, Узоров, Флагов и Муравин думают только о том, насколько сильно место президента в связи с последними событиями, чем о судьбе Новороссии.

Сама речь президента выглядит скорее не сопереживанием убиваемым на Донбассе городам, а ничем не примечательной речью, сравнимой со «стиранным много раз полотенцем» [7, с. 14].

Телевидение, которое призвано словом объединять людей, быть для них маячком мира, на самом деле представляется «стоцветным тысячеглавым чудовищем» с «хлюпающим нутром» [7, с. 16]. Само здание телецентра не просто сравнивается, а является «мясорубкой, вырабатывающей человеческий фарш» [7, с. 19]. Телеконвейер сопрягается с беззвучными, мирными книгами в доме Кольчугина. В них, в отличие от телеэфира, «не был слышен грохот убиваемых городов» [7, с. 16]. При этом книги самого Кольчугина, свидетеля войн в Герате, Вуковаре, Белграде, в секторе Газа и Сирии, книги эти видятся их автору «надгробьями, под которыми лежат убитые города» [7, с. 17]. Телепередача «Аналитика» не столько занимается поиском общих, приводящих к миру, решений, сколько разводит людей. Они – Коловойтов, Круглых, Чаржевский, Лапунова, Родин и сам ведущий, «полководец» Веронов – и не слышат друг друга, каждый выговаривает те «суждения», которые «не были самостоятельными», «они напоминали раствор, в который

кремлёвский аптекарь капал из пипетки свой концентрированный препарат» [7, с. 20].

Интернет, призванный раздвинуть границы для объединения людей всего человечества, на самом деле, по мысли Кольчугина, является реактором, на который *«ненавидящая рука сыпала смертоносные химикаты»* [7, с. 27].

Голова колонны «мирных» демонстрантов в Москве выглядит очень агрессивной, напоминающей голову змеи, которая *«шипела, жгла, полыхала прозрачным пламенем»*. Собственно сами демонстранты также не представляют из себя мирное шествие, *«словно скакало по Москве яростное стадо кенгуру»* [7, с. 27]. Всему этому опять же сопротивляется и противостоит память писателя, единственный естественный мир которого и составляет оппозицию всему «не миру». Запаху изнывающей от пекла столицы России противостоит запах малинового варенья, которое готовила жена Кольчугина; ожидание и встреча родившейся дочери у здания роддома; мольба в глазах матери к городу сберечь дитя; своеобразный обряд передачи правнучке прабабушкой родовой памяти.

Откликом на демонстрацию сторонников «майданной» украинской демократии становится митинг за мир в Новороссии. Однако выступающие столь не солидарны в своих суждениях, что Кольчугин приходит к горькому выводу о том, что *«мир явил ему картину вечного сражения, битву света и тьмы, и его смертная жизнь таинственным образом включена в эту схватку»* [7, с. 32]. Однако возвышенно понимаемая писателем «схватка» перерастает в элементарную мелочную драку между «красными» и «чёрными», «жёлтыми» и «белыми».

Песня – один из элементов единения людей. Но и она, оказывается, может быть враждебной. По мнению Кольчугина, в исполнении Халевича песня о лазурной птице – это ритуальный псалом, *«накликающий смерть на Россию»*. Сама синяя птица, твёрдо убеждён главный герой, предстаёт синей смертью, выклёвывающей глаза младенцам. Колдовству пения противостоит «зачарованность» *«огромным волшебным миром, в который они (семья Кольчугина. – С.А.) явились и где теперь неразлучны навеки»* [7, с. 30].

Однако мир «лунных людей», который переживает главный герой, живёт только в его памяти, так как в действительности между Дмитрием Фёдоровичем и его детьми давно прошла «рытвина» непонимания. Не сообщая детям, Кольчугин рвётся на Донбасс, однако связующие миром силы заключены в связях с образом покойной жены. Они сильнее, чем способность Дмитрия Фёдоровича реально поехать на Донбасс, однако в его силах

творческим импульсом послать на юго-восток Украины своего «странника», Николая Рябинина. Таким образом зачинается вторая часть романа.

«Книга Рябинина», как отмечалось выше, не отличается неспешностью и вдумчивостью. На войне нет времени на размышления о мире и войне вообще, но – о том, как выжить, как не быть убитым и как пережить войну. Однако Ракитин, задумавший писать книгу, которую сам прочувствует своим участием в помощи донецкому краю в качестве его защитника, делает наблюдения и отмечает их в своей памяти. Так, Ростов-на-Дону поражает Николая тем, что город «и знать не хотел о войне» [8, с. 15].

Казалось бы, каждый из тех, кто, как и Рябинин, собрался помочь Донбассу, едет со своей целью. Одних ведёт в Донбасс чувство мести, других – романтика «венсеремос», третьих, подобно Николаю, честолюбивые помыслы. Однако с самого начала между будущими защитниками (за исключением казака с Кубани Лубенко) устанавливается стремление быть едиными. Когда чеченец Адам молится Творцу, Рябинин мысленно соединяет своё моление с обращением товарища по оружию к Аллаху. Интересно, что тут же приходит к герою и чувство вины перед родителями за то, что не сообщил, куда едет на самом деле.

Определённая аналогия напрашивается между митингом у Останкино в Москве и митингом на площади Ленина в Донецке. Здесь выступают и учитель, и священник, и шаман, и бывший инженер. Здесь, на этом митинге «все были едины, нераздельны и неразлучны. И Рябинин был принят в это восхитительное братство», где «русский – значит всемирный, открытый миру», когда «мир, покорённый бездуховными злодеями, тоскует по русской правде» [8, с. 20]. С этой-то правдой Рябинин и собирается воевать. С этой правдой идёт в бой. И ещё раз утверждается в огромной силе единства людей на войне ради будущего мира. И первый этот бой за гаубицу, убивавшую город, «соединил его со всем воюющим ополчением, занимающим оборону от Луганска до Донецка», «соединил его с войной, поместил в войну» [8, с. 30].

Однако такое единство чувствуешь, пока сам напрямую не повязан смертью. Переживая то, что приходится убить украинского солдата, Рябинин перестаёт понимать «мир», «в котором теперь оказался...» [8, с. 31].

Гибель батальона «Марс» отзывается болью в душе Николая. Силы придаёт ему разрушенный ансамбль советским воинам времени Великой Отечественной войны на Саур-Могиле. Памятники разрушены, но не разрушена память. На могилы погибших товарищей Рябинин посылает семена марсианских

цветов, принадлежавших комбату Козерогу. Николай верит, что на месте вечного упокоения товарищей мирно *«расцветут волшебные радуги»* [8, с. 34].

Бойцы батальона «Аврора», куда попадает Рябинин, тоже по-разному относятся к войне. По мнению Ромашки, *«войну чёрт придумал»*. *«Бог мирит, а чёрт ссорит»* [8, с. 35], – считает он. Жила любит войну. Он видит, что *«все за войну воюют»*. И делает парадоксальный вывод о том, *«что у всех человеков бог – это война»* [8, с. 35]. Он не хочет принимать того, что война к людям приходит по-разному и не по их воле. Его трагедия в том, что он подчинил себя уничтожающей силе войны, и война с ним не считается. Убеждение Жилы ломает жизнь людей в Петровке.

Артист, который играет на аккордеоне танго и поёт не песню смерти, как Халевич, а песню любви, оживляющую и объединяющую ополченцев и жителей села.

Воюют не все, а те, для кого беззащитные люди дороги так же, как и родина. Комбат Курок утверждает: *«Народ не чужой. Мы за этот народ воюем»*. Он убеждён: *«Справедливость правит миром, и как бы её ни топтали, как бы ни издевались, а победит справедливость»* [8, с. 48], – и делится с народом продовольствием из того же чувства справедливости.

Батальон «Аврора» погибает. Чудом берега (*«Кто-то чуть слышно толкнул его, позволяя пуле пролететь мимо»* [8, с. 63]) спасается при расстреле Рябинин.

Книга, которую он думал написать, *«уже существовала в нём»*. *«Он сам был книгой, которую можно было листать, перевёртывая опалённые страницы»* [8, с. 64].

Кольчугин отдаёт себя для жизни и для мира и отдаёт ещё Рябинину то, чем жива его душа, для продолжения будущего. И в родовом, изначальном своём предназначении – это родовое, то есть то, что не убивает, а рождает, мирное начало. И с этого момента Николай начинает пребывать *«в мире, где ... присутствовали женственность, милосердие, чудесное избавление от смерти»* [8, с. 66]. Отныне душа, помогавшая Кольчугину творить, душа любимой женщины, казалось бы, *«станет сопутствовать»* Рябинину *«всю оставшуюся жизнь, не позволяя ему творить зло, отводя от него сокрушительные напасти»* [8, с. 66].

Однако Рябинин не возвращается в мир: *«Война, от которой он уходил, снова его настигала»* [8, с. 66]. Убийство городов, а значит, убийство жизни, продолжается. И, исполненный жизнью, Николай возвращается на войну ради мира.

Таким образом, в романе явлен мир ложный, мир, громко заявляющий о себе своей самостью, своей разобщённостью, мир ложных ценностей, мир убивающий и убиваемый в первую

очередь города, не щадящий никого, сильный и разрушающий всё самое ценное в человеке. Такому миру противостоит мир правды, человеческой искренности чувств, объединяющий людей и хранящий в них человечность, даже если приводит к гибели. Такой мир хранится женственностью и милосердием, и его, по мысли автора, не победить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобров Г.Л., Березин Ф.Д. и др. Я дрался в Новороссии! – М.: Яуза, 2015. – 352 с.
2. Время Донбасса. Литература народных республик. Альманах Союза писателей ЛНР. – Луганск, 2015. – 496 с.
3. Громова-Опульская Л.Д. «Война и мир» // Энциклопедия литературных произведений. – М.: ВАГРИУС, 1998. – С. 83-86.
4. Жиялков Г. «Убийство городов» Александра Проханова: вся жизнь в одной книге // Новая земля. Сентябрь 2015. – № 8. – С. 56-57.
5. Мой город охрип от молитв: (сборник стихов) / ред. Н. Чернецкая. – Донецк : Edit, 2015. – 11 с.
6. Пересвет А. Новый солдат империи. – http://okopka.ru/p/pereswet_a_a/
7. Проханов А. Убийство городов // Наш современник. – Февраль 2015. – № 2. – С. 7-44.
8. Проханов А. Убийство городов // Наш современник. – Март 2015. – № 3. – С. 7-67.
9. Пустовая В. Человек с ружьем: смертник, бунтарь, писатель // Новый мир. – 2005. – № 5. – С. 152-162.
10. Час мужества: гражданская поэзия Донбасса 2014-2015 годов: [сб. стихов] / [ред.-сост. В. Русанов, Н. Лясковская]; фонд «Русский мир». – М.: Перо, 2015. – 111 с.

АННОТАЦИЯ

Сорокин А.А. Война и мир в романе «Убийство городов»

А. А. Проханова

В статье прослеживается концептуальная трактовка автором понятий «война» и «мир», их осмысление в контексте изображения локальных военных действий на Донбассе. Именно через эти понятия расширяется диапазон парадоксального в своём ужасе демонстрирования войны в мире и мира в войне. Родовое женское начало противостоит войне, но в современных катаклизмах само нуждается в защите.

Ключевые слова: современная военная проза, война, мир, герой романа.

SUMMARY

Sorokin A.A. War and peace in the novel «Murder of Cities» by A. A. Prohanov

A conceptual interpretation of the definitions 'war' and 'peace' due to the context of local hostilities in Donbass has been described in the article. Paradoxical terror of war reveals through the life of 'war' in 'peace' and 'peace' in 'war'. In this situation the female principle of a family keeper withstands the war, but at the same time it needs to be protected itself.

Key words: modern military prose, war, peace, hero of a novel.

*И.Е. Шишкина
(г. Горловка)*

УДК 821.161.1+808.1

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ СЮЖЕТОВ В «СКАЗКЕ О МЕРТВОЙ ЦАРЕВНЕ И О СЕМИ БОГАТЫРЯХ» А. С. ПУШКИНА

Интерес к народному творчеству у А.С. Пушкина возник в раннем детстве, и в дальнейшем народная стихия всегда притягивала и манила поэта. На всю жизнь запали в его душу простонародные сказки Арины Родионовны, которые А.С. Пушкин ставил в один ряд с «высокими» литературными жанрами. В ноябре 1824 года из Михайловского поэт пишет брату Льву Сергеевичу: «Знаешь ли мои занятия? До обеда пишу записки, обедаю поздно: после обеда езжу верхом, вечером слушаю сказки – и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки? Каждая есть поэма!» [11, с. 118]. Подводя итоги своим раздумьям над проблемами поиска народной правды, писатель в 1828 году пишет: «В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному» [10, с. 291].

Ярче всего народный дух проявился у А.С. Пушкина в жанре сказки. Известно, что поэт создавал сказки в годы своей поэтической зрелости. Писал для взрослых, а не для детей, писал не для развлечения. Сказки его должны были стать ответом на вопрос о национальной самобытности русской литературы и о народности. Но не все и не сразу поняли замысел А.С. Пушкина и по достоинству оценили великолепные сказки, их своеобразие и

художественные особенности. Так, Евгений Баратынский писал: «Что за поэзия – слово в слово привести в рифмы Еруслана Лазаревича и жар-птицу» [2, с. 245], Н.В. Гоголь говорил о сказках как о «произведениях менее всего значительных», а В.Г. Белинский назвал сказки «плодом довольно ложного стремления к народности». И как итог негативного восприятия сказок – слова И. Панаева: «Сказки Пушкина неприятно действовали на всех его многочисленных и восторженных поклонников» [8, с. 36].

Такие оценки можно объяснить тем, что «современники Пушкина сочли, что его сказки – неудачное подражание, точнее, копирование или стилизация, и потому отказали им в признании» [7], так как не увидели глубокой новаторской сущности сказок. Это привело к тому, что пушкинские сказки на протяжении нескольких десятилетий воспринимались большинством писателей и критиков (В.Г. Белинский, М.Т. Каченовский) как имитация народного творчества.

Сегодня исследователи рассматривают сказки как один из циклов в творчестве А.С. Пушкина, наряду с «Маленькими трагедиями» и «Повестями Белкина» [7]. Связывают эти циклы «грозные вопросы морали». Так одну из главных тем «Маленьких трагедий» сформулировала А. Ахматова. Но эта тема и других циклов А.С. Пушкина, в том числе и сказок. А.С. Пушкин – «моралист», «пора уже произнести это слово», – говорила А. Ахматова. Того же мнения придерживался и В. Г. Белинский: «Мы не знаем на Руси более *нравственного*, при великости таланта, поэта, как Пушкин» [3].

«Моралистом» и проповедником он выступает и в своих сказках. В них изложен тот нравственный кодекс, который А.С. Пушкин почитал, в который верил. Цель нашей статьи – показать, как переосмысливает А.С. Пушкин фольклорные сюжеты, взятые им за основу «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях», в связи со своими нравственными установками и представлениями.

«Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» опирается на фольклорный сюжет, который, как отмечает исследователь волшебной сказки Т. В. Зуева, «популярен в фольклоре европейских народов (немцев, итальянцев, французов). В России он больше известен под названием „Волшебное зеркальце“, и тоже довольно широко» [4]. Среди нескольких источников написания А.С. Пушкиным «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях» пушкиноведы называют и сказку «Волшебное зеркальце», и немецкую народную сказку «Белоснежка» из сборника братьев Гримм, в которой «мотив мачехи, преследующей падчерицу,

стремящейся извести ее, становится стержнем, вокруг которого развивается действие» [6, с. 173].

В то же время среди записей сказок, сделанных самим Пушкиным в 1824 году в Михайловском, находится и запись народной сказки о «Мертвой царевне». Текст в записи Пушкина имеет следующую редакцию: «Царевна заблудилась в лесу. Находит пустой дом – убирает его. Двенадцать братьев приезжают. „Ах, – говорят, – тут был кто-то: али мужчина, али женщина; коли мужчина, будь нам отец родной али брат названный; коли женщина – будь нам мать али сестра...” Сии братья враждуют с другими двенадцатью богатырями; уезжая, они оставляют сестре платок, сапог и шапку: „Если кровию нальются, то не жди нас”. – Приезжая назад, спят сном богатырским. Первый раз – двенадцать дней, второй – двадцать четыре, третий – тридцать один. Противники приезжают и пируют. Она подносит им сонных капель... и проч[ее]. Мачеха ее приходит в лес под видом нищенки – собаки ходят на цепях и не подпускают ее. Она дарит царевне рубашку, которую та, надев, умирает. Братья хоронят ее в гробнице, натянутой толстыми цепями к двум соснам. Царевич влюбляется в ее труп... и проч.»

В пушкинской сказке воспроизводятся основные звенья этого сюжета, но в фольклорной сказке отсутствуют мотивы рождения дочери, зависти мачехи, волшебного зеркальца, решения мачехи убить свою соперницу и т. д. Сказка, записанная А.С. Пушкиным, носит более мрачный характер: царевна оказывается способной поднести врагам сонных капель, она не такая кроткая и светлая, как у А.С. Пушкина. Мотив соперничества в красоте мачехи и царевны в народной сказке почти не дан. А главное, нет чуда пробуждения спящей царевны королевичем Елисеем.

Большее сходство с пушкинской сказкой имеет немецкая народная сказка «Белоснежка» из сборника братьев Гримм. М. Азадовский устанавливает следующую схему сюжета: «1. Красота героини, белой как снег и румяной как кровь. 2. Зависть мачехи, обладающей волшебным зеркальцем. 3. Мачеха приказывает слугам убить героиню; слуга уводит ее в лес, но там падит ее. 4. Мачеха отыскивает ее и пытается умертвить посредством отравленного пояса, гребня, яблока. 5. Карлики (или разбойники), приютившие у себя Белоснежку, кладут мертвую девушку в стеклянный гроб. 6. Королевский сын находит гроб и пробуждает девушку к жизни. 7. Наказание злой мачехи» [1, с. 79].

Как и в фольклорной сказке, логика сюжетного движения пушкинской сказки передает мысль о неизбежной победе добра над злом. Однако поэт изменяет и усложняет фольклорный

сюжет, добавляя немало сюжетных ходов, мотивов, которых нет ни в сказке о Белоснежке, ни в русской народной сказке. Главное, на что акцентирует внимание А.С. Пушкин в своей сказке, – это тема любви и верности, проблема истинной и мнимой красоты. Потому, по словам Д.Н. Медриша, эта сказка «самая лиричная, самая трогательная» [5, с. 4].

Тема любви и верности проходит через всю «Сказку о мертвой царевне и о семи богатырях» и воплощается в образах царицы-матери, царевны, царевича Елисея и даже пса Соколки, погибающего ради своей хозяйки. Эта тема заявлена уже в первой строфе:

Царь с царицею простился,
В путь-дорогу снарядился,
И царица у окна
Села ждать его одна.
Ждет-пождет с утра до ночи,
Смотрит в поле, инда очи
Разболелись гляючи
С белой зори до ночи...

Царица-мать живет всего в одной первой строфе, но перед нами раскрывается любящая, ждущая и верная душа царицы. По фольклорной схеме «смерть матери нужна для того, чтобы ввести в мотивировку мачеху. Самый образ матери остается неясным» [1, с. 80], то есть она функционирует только как сюжетное звено. У А.С. Пушкина же царица-мать наделена еще одним из высших нравственных человеческих качеств – верностью. И умирает она от любви:

На него она взглянула,
Тяжелешенько вздохнула,
Восхищенья не снесла,
И к обедне умерла.

В слове «тяжелешенько» – последний вздох царицы и вся ее душа, которая «восхищенья» (любви) не пережила.

Царица умерла, но оставила после себя дочь – плод любви, которая унаследовала от матери ее лучшие качества: любовь и верность. Любя королевича Елисея, но, почти не имея надежды на воссоединение с ним, царевна отказывается выйти замуж за одного из богатырей. Жениху дано слово, и она не может его нарушить. Царевна отказывает, но отказ ее не обиден, потому что отвергаемых богатырей она призывает в советчики: «Как мне быть? ведь я невеста», и они благородно больше о женитьбе не заговаривают. Взаимоотношения царевны и богатырей и их сватовство, отсутствующие в сказке «Белоснежка», также связаны с темой верности и любви.

Исследователи давно уже обратили внимание на то, что царевна в сказке А.С. Пушкина больше всего похожа на крестьянскую девушку. Попад в незнакомый пустой терем, «дом царевна обошла, все порядком убрала, засветила богу свечку, затопила жарко печку», скромно и просто продолжает она себя держать и на пиру, устроенном богатырями по случаю милой гостьи, живя у семи богатырей, «хозяйюшкой она в терему <>уберёт и приготовит»... То есть она поступает не как царевны в сказках, которые не убирают сказочных теремов и не готовят еду. Пушкинская царевна ведет себя не по правилам. Правила – это внешняя сторона жизни, то, что определено заранее. В случае с царевной – это ее царский статус, то, что дано ей изначально и от нее не зависит. А действия и поведение царевны продиктованы ее внутренними побуждениями: она поступила иначе – так, как велел ее характер. Автор отступает от фольклорной традиции, где у каждого персонажа своя функция, своя роль. Именно в образе царевны сливаются народный и пушкинский идеал женщины: кроткой, доброй, трудолюбивой, милосердной. Этот персонаж является носителем мысли о внутренних достоинствах человека как его главных качествах.

А.С. Пушкин не просто пересказал известный сюжет, а написал авторскую сказку, в которой многое изменил в связи с тем, что хотел выразить свои собственные идеалы, мысли, представления о жизни. Сказка братьев Гримм рассказывается ради традиционно народной идеи: наказание, и порой очень жестокое, злых сил и вознаграждение слабых и беззащитных. Таково наказание королевы-мачехи в сказке «Белоснежка»: ее заставляют надеть «докрасна раскаленные туфли и плясать в них до тех пор, пока, наконец, не упала она мертвая наземь». У А.С. Пушкина мы «встречаемся с несвойственным народной сказке преобладанием гуманности над справедливостью»: мачеха сама умирает от тоски и зависти [7].

Для А.С. Пушкина важнее показать силу человеческой верности и любви. В связи с этим поэт вводит в сказку мотив поисков своей возлюбленной королевичем Елисеем, наиболее существенное «добавление» к народному сюжету. В гриммовской сказке принц случайно находит Белоснежку и влюбляется в уже уснувшую мертвым сном прекрасную девушку. Ему не нужно было прикладывать никаких особых усилий даже для того, чтобы разбудить ее: в одном варианте сказки слуги, неся гроб с Белоснежкой, «споткнулись о какой-то куст, и от сотрясения выпал кусок ядовитого яблока из горла Белоснежки», в другом – слуга, устав смахивать пыль со спящей вечным сном девушки, толкает ее в плечо.

У А.С. Пушкина королевич Елисей – весь во власти всепоглощающей любви. Ради нее он готов скакать и день, и ночь по всему свету сам, не зная, куда держит путь, чтобы увидеть свою невесту живой или мертвой. Он может «горько плакать», но вновь и вновь будет бросаться с призывом о помощи ко всем, вплоть до природных стихий. Он не изменяет себе даже тогда, когда страшные слова ветра не оставляют ему ни малейшей надежды на счастливый исход дела. И его терпение и настойчивость в поисках пропавшей невесты, любовь и верность тоже вознаграждаются. Пушкинская сказка утверждает: от любви можно умереть, как в случае с царицей-матерью, но сила любви такова, что от нее можно и воскреснуть – гроб разбился и царевна ожила.

Еще одной особенностью «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях» является то, что в ней поднимается одна важная проблема – проблема видимости и сущности.

В фольклорных сказках положительные качества героев сочетаются с красивой внешностью, а отрицательные – с безобразной. Народная сказка представляет героев в единстве внешней и внутренней характеристик. В отличие от фольклорных персонажей, А.С. Пушкин обеих героинь – и царицу-мачеху, и царевну (и положительную, и отрицательную) – рисует красивыми. Мачеха «высока, стройна, бела», и царевна «белолица, черноброва». Но характеристика героинь не ограничивается только описанием внешности. Сказав о внешности царицы, поэт тут же замечает: «но зато горда, ломлива, своенравна и ревнива». Союз «но» указывает на противоречие между внешностью царицы и ее внутренней сущностью, между внешней красотой и внутренним уродством. В дальнейшем повествовании эта характеристика подтверждается.

Другое дело царевна – в ней нет противоречия. А.С. Пушкин в самом начале сказки заявил о гармоничности ее натуры: она красива и «нраву кроткого такого», и это также подтверждается последующим повествованием. В сознании А.С. Пушкина так же, как и в сознании народа, идеалом, воплощенным в царевне, является соединение красоты внешней и духовной.

Таким образом, автор представляет героинь сказки, добрую и злую, одинаково красивыми, чтобы сосредоточить внимание на их внутренней противоположности.

Заявив проблему видимости и сущности в образе царицы-мачехи и царевны, А.С. Пушкин этим не ограничивается – он ее рассматривает с разных сторон. В сказке есть еще два персонажа, через образы которых также раскрывается эта проблема – это Чернавка и черница. Следует обратить внимание,

что А.С. Пушкин пишет слово Чернавка с большой буквы. Но ведь это не имя героини: так обозначается роль, которую она выполняет среди людей, ее функция. Чернавка делает черную работу, она – служанка. В соответствии с ее предназначением царица-мачеха поручает героине выполнить «черную» работу: «Весть царевну в глушь лесную и, связав ее, живую под сосной оставить там на съедение волкам». Но уверенность царицы, что служанка выполнит ее приказание, и подозрения царевны («царевна догадалась, и до смерти испугалась») не оправдались. А.С. Пушкин прямо указывает, почему так произошло: «та, в душе ее любя, не убила, не связала, отпустила и сказала: „ Не кручинься, Бог с тобой”». Царевну спасла сила любящей души Чернавки. Таким образом, мы видим, что внешнее и внутренне (видимость и сущность) могут выступать в разных формах. В случае с Чернавкой внешнее – это ее работа, внутреннее – ее душа, и внутреннее является определяющим. И с большой буквы А.С. Пушкин пишет это слово, чтобы указать на внутреннюю значительность Чернавки.

В сказке есть еще одна героиня со сходным по звучанию именем – это черница. Ее имя поэт пишет с маленькой буквы, и этому также есть объяснение. Черницами называют тех, кто посвятил себя служению Богу, и это изначально положительная характеристика. Именно так и воспринимает ее царевна, поэтому она отнеслась к нищей чернице с сочувствием и лаской: «Бабушка, постой немножко, – ей кричит она в окошко... кой-что тебе снесу». Но царевна в ней обманулась, так как она доверилась своему представлению о черницах как Божьих людях. Как и в случае с Чернавкой, видимый образ она отождествила с внутренним и ошиблась. В чернице они были несоединимы, черница только делала вид, что служит Богу. Кому на самом деле она служит, помогает понять финал встречи царевны и черницы: «старушоночка сказала, поклонилась и пропала». В этих словах есть ответ – она «пропала» как нечистая, дьявольская сила. В отличие от нее, Чернавка, отпустив царевну, «сама пришла домой». Написав слово «черница» с маленькой буквы, А.С. Пушкин указал, что она совсем не та, за кого себя выдает. Смирренная внешность, та роль, которую она играла, обманчивы. Они не совпадают с внутренней злобной сущностью героини.

Итак, для А.С. Пушкина главным в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» становится моральная сторона человеческих отношений, раскрывающаяся через утверждение, что красота души и есть истинная красота человека. В отличие от фольклорных сказок, для которых первостепенным является торжество добра над злом, в сказке А.С. Пушкина прославляется человеческая

верность и любовь. Философский смысл пушкинской сказки заключается в утверждении любви и добра как основы мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азадовский М. К. Литература и фольклор : очерки и этюды / М. К. Азадовский. – Л.: Худож. лит., 1938. – 297 с.
2. Баратынский Е. А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников / Е. А. Баратынский. – М.: Правда, 1987. – 480 с.
3. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. / В.Г. Белинский. – М.: АН СССР, 1953-1959. – Т. 7: Статьи и рецензии 1843; Статьи о Пушкине 1843-1846, 1955. – 739 с.
4. Зуева Т. В. Сказки Пушкина / Т. В. Зуева. – М.: Просвещение, 1989. – 159 с.
5. Медриш Д. Н. Путешествие в Лукоморье: Сказки Пушкина и народная культура / Д. Н. Медриш. – Волгоград: Перемена, 1999. – 144 с.
6. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки / Е. М. Мелетинский. – М.-СПб.: Академия Исследований Культуры, Традиция, 2005. – 240 с.
7. Непомнящий В. Заметки о сказках Пушкина / В. Непомнящий // Вопросы литературы. – 1972. – № 3. – С. 124-151.
8. Панаев И. И. Литературные воспоминания / И. И. Панаев. – М.: Правда, 1988. – 488 с.
9. Пушкин А. С. Собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин. – М.: ГИХЛ, 1959-1962. – Т. 3: Поэмы. Сказки, 1960. – 540 с.
10. Пушкин А. С. Собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин. – М.: ГИХЛ, 1959-1962. – Т. 6: Критика и публицистика, 1962. – 584 с.
11. Пушкин А. С. Собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин. – М.: ГИХЛ, 1959-1962. – Т. 9: Письма 1815-1830, 1962. – 494 с.

АННОТАЦИЯ

Шишкина И.Е. Переосмысление фольклорных сюжетов в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» А. С. Пушкина

В предлагаемой статье рассматривается, как творчески подошел А.С. Пушкин к фольклорным сюжетам в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» в связи со своими нравственными установками и представлениями. Автор приходит к выводу, что в отличие от народных сказок, для которых первостепенным является торжество добра над злом, в сказке А.С. Пушкина прославляется человеческая верность и любовь. Философский смысл пушкинской сказки заключается в утверждении любви и добра как основы мира.

Ключевые слова: образ, сказка, сюжет, проблема, тема, фольклор.

SUMMARY

Shishkina I.E. Review of folklore stories by A.S. Pushkin in «The Tale of the Dead Princess and the Seven Knights»

This article considers the review of folklore plots by A. S. Pushkin in «The Tale of the Dead Princess and the Seven Knights» based on his moral attitudes and notions. The author comes to the conclusion that unlike the folk tales with the triumph of the good over evil as their characteristic feature the tale by A. S. Pushkin praises the human loyalty and love. The philosophical meaning of Pushkin's tale lies within the claim that love and good are at the basis of the world.

Key words: image, tale, story, plot, problem, theme, folklore.

*Л.В. Волосевич
(г. Горловка)*

УДК 82.0

ПРИЗНАКИ ПРОСТРАНСТВА ЛИБЕРАЛОВ И КОНСЕРВАТОРОВ 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 вождениями 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.

Описание Петербурга 70-х годов в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина является органичной составляющей петербургского текста, сформировавшегося за период 19-го столетия и описанного литературоведами [2; 3; 4; 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 писателем общественно-политической ситуации, сложившейся в России к концу XX века.

Одна из особенностей петербургского пространства в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина состоит в том, что оно не разделено по принципу антагонистичных классов, так как их нет в повествовательной структуре романа. Оно полностью принадлежит слоям власть имущих и в соответствии с принадлежностью имеет границы и признаки. Отметим, что в романе персонажи условно делятся на две большие группы, представляющие социальные слои. Одну из групп представляют деловые люди из провинции, другую – петербургские либералы и консерваторы разных мастей. Эти две группы определяют облик петербургского пространства в романе.

Задача нашей работы – рассмотреть признаки пространства либералов и консерваторов и раскрыть его значение в романе. Рассматривая эту часть, необходимо учитывать наблюдение В. Н. Топорова о мифопоэтическом пространстве, который отмечает связь пространства с его вещественным наполнением, которое, в конечном итоге, его организует: «Мифопоэтическое пространство всегда заполнено и всегда вещно; вне вещей оно не существует...» [5, с. 283].

Часть петербургского пространства заполнена либералами и консерваторами, что определяет её характерные признаки. Это территория, где главный герой рассчитывает получить развитие, ответы на «проклятые вопросы» русской жизни, «что-то разрешить, на что-то пролить свет». Сублокусы этой части – салоны князя Оболдуй-Тараканова, действительного статского советника Стрекозы, отставного генерала Проходимцева, квартира Менандра Прелестнова. Примечательно, что общей чертой этих пространств является то, что они не имеют внешних признаков и заполнены разговорами. Посетители этих салонов должны озвучивать прогрессивные идеи эпохи. Однако когда провинциал перемещается с одного раута на другой в поисках истины, он погружается в атмосферу пустоты и скуки.

Распорядок дня героя организуется посещением этих салонов. Но так как эти пространства объединяет однообразная атмосфера, то и время здесь единообразно. Везде *«разносят чай и печенье»*, в гостиных *«стоит говор»* [6, с. 288]. Поэтому, с одной стороны, время кажется растянутым до бесконечности, и герой со своим товарищем Прокопом не может дожидаться конца раута. С другой

стороны, распорядок один и тот же, поэтому день протекает незаметно и все дни проходят как один: *«Одним словом, день прошел своим чередом»* [6, с. 299].

Мотивы пустоты и скуки, присутствующие в описании этих салонов и раутов, – главные характеристики этих пространств. Так, пространство в салонах князя Оболдуй-Тараканова, где собрались дворяне-консерваторы внешне организовано с помощью описания групп гостей: *«Гости сидели и стояли группами в три-четыре человека, и между ними я заметил несколько кадыков, которых видел у Елисея и которые вели себя необыкновенно солидно»* [6, с. 289]. Обращает на себя внимание то, что персонажи – охотники за выгодными концессиями, обитавшие в пространстве ресторанов и съемных номеров делового Петербурга, перемещаются в пространство петербургских квартир – территории дворян-консерваторов, что отражает общность сути тех и других.

Герой, перемещаясь между группами посетителей, слышит напыщенно-пустые речи, смысл которых сводится к критике, в пределах благоразумия, существующих порядков в области сельского хозяйства, судопроизводства, промышленности. Показательно, что все эти речи состоят из риторических фраз, подчёркивающих пустоту их смысла, говорящих о неспособности консерваторов что-либо изменить.

Атмосфера пустословия консерваторов передаётся не только отсутствием конструктивного содержания речей, но и софистической витиеватостью стиля их высказываний: *«Мы говорим: не мешало бы, потому что никогда не мешает то, что есть само по себе полезно. А что припоминание такого рода полезно, то это несомненно доказывается приносимой им везде и повсюду бесчисленною пользой»* [6, с. 299].

Атмосфера прожектерства, однообразия и пустоты салона князя Оболдуй-Тараканова давит на героя-провинциала. Мотивы скуки и алкоголя организуют его образ мысли, ощущение времени: *«...не прошло и четверти часа, а уже мне показалось, что теперь самое настоящее время пить водку»* [6, с. 290]. В его заключительной реплике озвучена главная черта этого пространства: *«Но я почти обезумел от скуки. Никогда я так ясно не осознавал, что пора пить водку, как в эту минуту»* [6, с. 299].

Попадая в следующий интеллектуальный салон советника Стрекозы, герой отмечает характерную черту этого пространства – «старческий запах»: *«Присутствовали почти все старики, и потому в комнатах господствовал какой-то особенный, старческий запах»* [6, с. 299]. Посетители советника – современники Н. М. Карамзина и В. А. Жуковского, дворяне-

консерваторы. Главный признак этого пространства говорит не только о пожилом возрасте присутствующих, но и о моральной ветхости их мыслей, направленных в прошлое, символами которого для этой группы персонажей являются образы романтической поэзии «сладкоголосого» В. А. Жуковского и пленяющая проза Н. М. Карамзина.

Примечательно, что ещё одним признаком и этого микро-пространства является скука. Мотив скуки здесь скрыт в контексте повествования, в четком обозначении времени пребывания у советника Стрекозы и подсчётом, сколько раз была произнесён риторический вопрос: *«Куда мы идём?»* [6, с. 299]. Актуализация мотива происходит в размышлениях героя, характеризующих атмосферу, порождаемую персонажами этого пространства: *«Это произвело на меня такое тоскливое, давящее впечатление, что, когда мы вышли с Прокопом на улицу, я сам безотчётно воскликнул: – Куда же мы в самом деле идём?»* [6, с. 299].

Квартира либерала и публициста «ежедневного литературно-научно-политического издания “Старейшая Всероссийская Пенкоснимательница”» [6, с. 368] Менандра Прелестного – ещё один этап поисков ответа на мучающие провинциала вопросы о путях развития общества. Пространство кабинета Менандра также представлено через образ его посетителей и атмосферу, которую они создают своими разговорами.

Гости Менандра Прелестного – это среда либералов-литераторов 60-х – 70-х годов. Главный признак этой среды – её безликость, ограниченность, отсутствие яркого индивидуального начала, болезненность: *«Тут были люди всякого роста и всяких комплекций, но на всех лицах было написано присутствие головной боли. У всех цвет лица был тусклый, серый, а выражение озабоченное, как бы скорбящего гресех; все страдали геморроем, следствием слишком усидчивого пенкоснимательства»* [6, с. 387].

Ещё одной чертой этой среды является экзальтация от собственных идей, что накладывает отпечаток на их общий внешний облик. Когда они слушают «свежие» идеи о происхождении Чурилки, «Чижики-Пыжики», они впадают в гипнотическое состояние: *«Собеседники стояли с раскрытыми ртами, смотря на обличителя Чурилки, как будто ждали, что вот-вот придёт новый Моисей и извлечёт из этого камня огонь»* [6, с. 387].

Собрание Пенкоснимателей было разделено на группы, каждая из которых была погружена в обсуждение общественно значимых, с точки зрения Пенкоснимателей, тем. Центром одной группы был Неуважай-Корыто. Он развивал идею о том, что Чурилка, фольклорный персонаж, имеет иностранное

происхождение: «... Чуриль, а не Чурилка, был не кто иной, как ишавбский дворянин VII столетия» [6, с. 387]. Тема обсуждения другой группы была подлинность песенки «Чижик-Пыжик», которую оспаривал другой оратор Болиголова. Третья группа обсуждала проекты об уничтожении и об упразднении.

С точки зрения одного из лидеров Пенкоснимателей, Менендра, именно в этих «смелых» дискуссиях развиваются идеи прогрессивного либерализма России 60-х – 70-х годов: *«Не следует забывать, господа... что в нас воплощается либеральное начало России!»* [6, с. 387].

Дискуссии Пенкоснимателей делают очевидными тщетность и «некомпетентность» этих персонажей решать насущные проблемы, которые выдвигает жизнь перед российским обществом второй половины XIX века. Поэтому мотив пустоты появляется в контексте их характеристик. С точки зрения провинциала, они обладают лишь одним мастерством: *«... мастерство вливаться друг в друга по поводу выведенного яйца!»*. Их словесную активность, которая и является сутью их существования, он называет «бездельничаньем»: *«Значит они бездельничают от полноты чувств, бездельничают всласть, бездельничают потому, что действительно ничего другого перед собой не видят»* [6, с. 385].

Образ Пенкоснимателей – это аллегория, раскрывающая состояние литературы, пришедшей на смену наполненной гражданским пафосом, болью за «маленького» человека литературе 40-х годов, представленной творчеством В. Г. Белинского, Грановского, Н. Г. Добролюбова. Литературу 60-х – 70-х годов создают, с точки зрения автора, *«люди унылые, безнадежно ограниченные и притом злые и упорные»* [6, с. 405]. В силу своей некомпетентности они создают литературу «в состоянии умертвения», в которой *«они имеют возможность не только играть роль, но даже импонировать и детские пелёнки, детский разрозненный лепет “ба-ля-ма-а” выдавать за ответы на запросы жизни»* [6, с. 405].

На самом деле, сущностная основа либерализма пенкоснимателей – это хищная корысть, которая скрывается за показным либерализмом и видимостью прогрессивных идей: *«Либерализм – это своего рода дойная корова, за которою, при некоторой сноровке и при недостатке бдительности надзора, можно жить припеваючи...»* [6, с. 411].

Образ пространства, в котором обитает эта литературная среда, соотносится с её морально-нравственным состоянием, передаёт отсутствие в ней высших духовных запросов, «понижение мыслительного уровня» [6, с. 405] литературы. Пространство

пенкоснимателей ограничено, замкнуто, окружено забором пустословия: *«Он (пенкосниматель) уткнулся в забор и ни о чём другом, кроме забора, не хочет знать. Не хочет знать даже, существуют ли на свете иные заборы и в каком отношении находятся они к забору, им созерцаемому»* [6, с. 409].

Примечательно, что герой «Дневника провинциала...» перемещается по внутренним сублокусам, они и представляют петербургское пространство. Черты города – внешнее пространство мелькают издали, изредка, пунктиром прочерчиваются, иногда, названия улиц. Образ города представляет собою открытое пространство, оппозиционное салонам и ресторанам: *«Я обернулся: сзади меня расстилось зеркало Невы, всё облитое тихим мерцанием белой майской ночи. Воздух был недвижим; деревья в соседнем саду словно застыли; на поверхности реки – ни малейшей зыби; с другой стороны реки доносился смутный городской гомон и стук; здесь на Выборгской, – царствовала тишина и благорастворение воздушных»* [6, с. 387].

Это практически единственно пейзажное описание Петербурга. Оно обладает в восприятии провинциала чертами мироздания далёкого, спокойного, отчуждённого, как космос. Внешнее пространство, представленное этим городским пейзажем, подчёркивает идею замкнутости внутреннего пространства, его стагнацию.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что часть петербургского пространства представлена сублокусами: гостиной князя Оболенского-Тараканова, кабинетом пенкоснимателя Менандра Прелестного, салоном советника Стрекозы.

Для образа этого пространства характерно полное отсутствие внешних характеристик. Оно создаётся через представление социальных группировок, которые к нему относятся.

Признаком кабинетно-салонного пространства становится атмосфера, которую создают его обитатели. Главными её чертами являются скука, пустота, болтовня, старческий запах, единообразие. Среда и атмосфера замкнутое – пространство, которое не предопределяет развитие героя, его выход в открытое пространство.

В контексте повествования обнаруживается, что за внешними мотивами озабоченности средой молодых и старых консерваторов, разных поколений либералов судьбами развития общества, России, кроются неспособность дать ответ на важные запросы жизни, собственные, корыстные интересы и хищная сущность персонажей этого круга.

Обобщающим образом петербургского пространства становится образ забора, который не могут преодолеть ни сами

либералы-пенкосниматели всех мастей, ни герой, который попадает в их среду.

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 либералов и консерваторов в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Дневник провинциала в Петербурге»

В статье исследуются особенности петербургского пространства в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Дневник провинциала в Петербурге», составные части этого пространства, признаки, значение его образа и то, как он отражает реалии российской действительности послереформенного периода.

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

SUMMARY

Volosevich L.V. Signs of space of liberals and conservatives 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, subarea, Petersburg text, image.

V.A. Zagoroulkina
(Gorlovka)

УДК 82.09:821.133.1

LA JEUNE FILLE DE GIRAUDOUX

Jean Giraudoux était un homme d'une grande discrétion aussi bien dans son oeuvre que dans sa vie. Son air distant et froid embaressait les journalistes et sa façon de couvrir ses oeuvres d'un brillant rideau de préciosité a abusé bien des critiques. Il faut distinguer trois sortes de réactions envers l'oeuvre de Giraudoux: ceux qui se contentaient d'admirer le rideau et versaient les qualificatifs les plus divers sur ses attraits... brillant, délicieux, inoubliable, étourdissant etc. ... ; ceux qui refusaient même de regarder le rideau et se retiraient ironiques et méprisants; enfin ceux qui soulevaient le rideau. Ceux-ci découvraient le vrai visage de Giraudoux caché sous un style étincelant.

La communion avec le lecteur était le but de Giraudoux. Il lui importait peu d'écrire une histoire, ce qu'il voulait c'était prendre «contact avec une âme vivante» [4, pp.150-151]. Toute l'importance est rejetée sur le thème. «Mais il n'y a pas de sujets» dit-il à Paul Morand, «il n'y a que des thèmes» [13]: thèmes de la jeune fille, de l'amour, de la guerre, des dieux. Un des thèmes les plus fréquents, à la fois dans ses romans et dans son théâtre, est celui du couple: vrais couples, faux couples, couples heureux ou malheureux, couples roses, gris ou noirs. Le théâtre de Giraudoux repose sur le couple comme la Genèse sur Adam et Eve. De même que le drame d'Adam et Eve va couple, de même les couples de Giraudoux dévoilent plus que la force ou la faiblesse de l'amour ; ils font éclater le conflit entre les dieux et les hommes.

Avant de considérer les couples il faut examiner les différences originelles qui existent entre l'homme et la femme, comment ces différences agissent comme compléments chez le couple parfait, mais aussi comment elles détruisent d'autres couples ou les amène à la médiocrité.

Donc, je vais commencer par l'étude des femmes de Giraudoux.

Dans le théâtre de J.Giraudoux, il faut distinguer la jeune fille de la femme. La jeune fille est l'être pur qui n'a pas été effleurée par la médiocrité de l'humanité. Elle vit dans un monde irréel et idéal, protégée encore et pour peu de temps par la richesse de son monde

intérieur. La jeune fille de Giraudoux n'est pas forcément vierge et elle peut être mariée, comme Ondine ou Lucile. C'est qu'alors sa force intérieure est supérieure au monde qui l'entoure et ne peut être ébranlée par lui. Cette force intérieure a quelque chose de divin comme si la jeune fille n'avait pas encore été touchée par le péché originel ; comme si elle était d'une autre race.

La jeune fille la plus typique de Giraudoux est Isabelle «d'Intermezzo». Elle est jeune, pure, tendre, elle apparaît comme une tache de lumière sur la grisaille de Bellac. Elle n'a pas de famille et on pourrait la croire tombée du ciel. En fait, elle semble bien chercher à renouer les liens qui existaient entre l'au-delà et le monde des hommes puisqu'elle rencontre un spectre clandestinement. Ce spectre n'a rien de macabre. Il est jeune et transparent comme le monde d'où il vient. Et, pour Isabelle, ce monde est tellement plus attirant que la petite routine humaine. Ce n'est pas le spectre lui-même qu'elle aime, mais tout ce qu'il représente de supérieur au monde humain. Elle voudrait connaître les secrets de l'autre monde. Et de même, elle attire l'au-delà par tout ce qui la différencie des autres hommes. Le spectre la prend pour la fleur de l'humanité. Il oublie que cette fleur va se transformer et ne ressemblera plus à ce délicieux portrait qu'il en fait: «... Assises dans les prairies, leur ombrelle ouverte, mais à côté d'elles, accoudées aux barrières des passages à niveau et s'entretenant la bienvenue au voyageur par un geste d'adieu, ou sous leur lampe derrière la fenêtre, avec une ombre pour la rue et une pour la chambre, égales aux fleurs en été, égales en hiver à la pensée qu'on a des fleurs, elles se disposent si habilement parmi la foule des hommes, la généreuse dans la famille des avarés, l'indomptable parmi des parents aveugles, que les divinités du monde les prennent, non pour l'humanité dans son enfance, mais pour la suprême floraison, pour l'aboutissement de cette race dont les vrais produits sont les vieillards» [11, p.89].

Cette attirance vers le surnaturel est accompagnée de dégoût pour ce qui est trop corporel ou trop social. En tant qu'institutrice Isabelle rejette la routine scolaire: le zéro et la plus haute note, les classes se déroulent en plein air, la poésie se glisse parmi les mathématiques et la géographie. Même Dieu et le diable sont innocemment métamorphosés: «L'ensemblier» est responsable pour tout ce qui est beau dans le monde alors qu'Arthur est le rusé qui détruit l'harmonie. Pour les petites filles, l'école n'est plus la déplaisante tâche quotidienne à accomplir, mais le vrai monde où les aspirations se développent à l'aise et où les rêves ne sont pas écrasés. En tant que femme, Isabelle regrette la lourdeur des hommes. Le spectre l'attire parce qu'il n'a pas de corps. L'union avec lui ne la détruirait pas, ne la marquerait pas. Comme Jérôme Bardini, elle rêve: «... d'une humanité où les rapports entre les êtres n'auraient jamais été que des flexions, des consentements,

des transparences, et où seul le silence aurait été un bien et un plaisir commun. Où l'accouplement aurait été inconscient, ou inconnu, ou inutile. Où l'atmosphère humaine aurait eu constamment, mille fois plus légère encore, son aération des soirs de printemps nouveau, seule époque à peu près supportable, quand les cerveaux des hommes recèlent le moins de congestion, les entrailles des femmes le moins de germes, et que chaque être ressemble dans le soleil couchant encore tout frais à la grande ombre sans sexe qui le précède ou le suit» [12, p.127].

Isabelle ne choisit ni l'un ni l'autre monde. Sa force est justement das ce qu'elle n'a pas encore choisi. Elle voudrait ne pas choisir encore, mais ce n'est pas possible car le monde des hommes est là qui proteste. Seul le droguiste a compris qu'elle jouit d'une courte récréation à laquelle elle a droit avant de rentrer dans l'ordre.

Ondine ressemble à Isabelle, mais son côté divin est poussé à l'extrême puisqu'elle est une ondine. Bien qu'elle rejette sa nature divine pour l'amour de Hans, elle ne pourra jamais être femme car elle se rebellera toujours contre la mesquinerie humaine. Elle accepte la bêtise des homme, leur ridicule, leur cuisine au lard. Elle travaille deux mois pour réussir la pâte brisée, elle élève des poules et des lapins. Mais elle ne peut rester insensible à la bassesse qu'elle rencontre parmi les seigneurs et les dames de cour. Rien ne peut l'obliger à dire que le chambellan a la main sèche puisqu'elle est humide, ou que le roi n'a pas de verrue puisqu'il en une énorme. Son pouvoir de lire les pensées aggrave encore la situation: elle lit la faiblesse de Hans, l'hypocrisie de Bertha et la petitesse des seigneurs et des dames de la cour. Elle est la nature et la transparence ; comment pourrait-elle s'adapter à un monde sophistiqué où l'on peut dire certaines choses mais pas certaines autres, où la mensonge est souvent plus valable que la vérité, où tout est fausseté, laideur et tromperie? Partout où elle paraît, des masques tombent. Il est évident que les hommes ne tarderont pas à vouloir se débarrasser d'un témoin aussi gênant.

Judith et Electre sont différentes des autres jeunes filles de Giraudoux car elles ne possèdent pas cette qualité importante: la tendresse. Chez elles la tendresse et la douceur sont remplacées par l'orgueil. Toutes deux ont une mission à accomplir et toutes deux l'accomplissent en rejetant tout compromis.

Judith est beaucoup plus complexe que les autres jeunes filles. Elle est belle, forte, intransigeante, mais elle a aussi beaucoup de défauts. Elle est consciente de l'admiration qu'elle rencontre partout et a conçu un orgueil irritant. Sa pureté n'est pas l'innocence d'Isabelle, mais une pureté mitigée. Elle jouit de l'attrait qu'elle exerce sur les jeunes gens, elle aime leur contact et l'odeur de leur peau. Elle accepte le monde

des hommes parce qu'elle ne le voit pas tel qu'il est. Elle le croit fort, puissant et victorieux. Tous la poussent à se soumettre à l'ordre de Dieu et à tuer Holopherne. Mais elle juge l'ordre de Dieu absurde parce qu'elle croit que les Juifs repousseront ce général odieux. Le dégoût la remplit le jour où elle s'aperçoit de la lâcheté de tous. Ceux qu'elle voyait beaux et victorieux ne sont plus que des ombres tremblantes. Elle décide d'aller vers Holopherne, non pas pour répondre à l'ordre de Dieu, mais pour se différencier du troupeau humain, et pour sauver les valeurs dans lesquelles elle croit: le courage et la droiture. Par sa force personnelle, elle croit qu'elle pourra relever le niveau humain. Suzanne, la prostituée qui ressemble à Judith voudrait la remplacer dans cette mission. Elle reconnaît la force de la jeune fille mais elle croit que cette force sera détruite par le seul contact d'Holopherne. *«Oh! Judith,» dit-elle, «en devenant femme, nous ne changeons pas seulement d'était, mais de sexe, mais de race. Je voudrais préserver ce miracle qu'est Judith jeune fille»*[7, p.93]. Mais Judith refuse tout compromis qui la remettrait au rang des lâches.

Comme Judith veut sauver les hommes de la lâcheté, Electre veut les sauver du mensonge et de l'injustice. Le meurtre de son père a été accepté par tout un peuple, donc ce peuple vit dans le mensonge. En vengeance ce meurtre, Electre pense ramener la lumière et la justice. Sans connaître la vérité, elle déteste déjà sa mère, comme si l'idée de justice avait été plantée en elle le jour de sa naissance.

On a dit qu'Electre est une femme d'histoires, mais en fait, toutes les jeunes filles de Giraudoux le sont plus ou moins. Electre agit. Sans elle, Argos aurait continué sa vie facile et heureuse. Mais elle déterre les vieilles histoires et les vieux secrets, elle interroge et elle accuse. Elle va droit au but, sans se laisser influencer par la pitié. Tous savent qu'elle va se «déclarer», tous savent qu'il faudrait agir.

Il faut dire, qu'Electre et Judith sont les seules qui provoquent consciemment les hommes. Mais souvent la simple présence de la jeune fille est suffisante pour occasionner un véritable ouragan. Ainsi toute la petite ville de Bellac est en émoi à cause d'Isabelle. Elle attire les spectres, elle repousse le mal, elle fait fleurir la poésie là où l'on n'en veut pas et elle abolit les règles de la société. On comprend que le pauvre inspecteur se dérange spécialement pour rétablir l'ordre. En fait, une véritable guerre a lieu et l'ennemi est finalement repoussé, mais la menace a été sérieuse. Ondine, malgré ses efforts désespérés pour devenir une femme comme tout le monde, ne peut s'empêcher de dévoiler la fausseté là où elle la découvre. La Lucile de «Pour Lucrèce», démasque les infidèles et dénonce leur liaison sans même dire un mot. Enfin toutes ces jeunes filles sont dangereuses parce qu'elles s'opposent à ce qui fait la base même du système social. Qu'on les laisse faire et on aura le résultat d'Electre:

une ville en cendre, des morts et des ruines. Quand il s'agit d'une ondine on peut toujours la renvoyer là d'où elle vient, mais quand il s'agit d'une humaine il n'y a que deux solutions: la tuer ou la marier. Au mendiant qui demande à Egisthe comment il va tuer Electre, Egisthe répond: «*Tu oublies le mariage*» [6, p.9]. Isabelle épouse le contrôleur des poids et mesures, Lucile subit un faux viol et Judith est plus ou moins proclamée épouse de Dieu. Une partie d'elles-mêmes a été détruite: celle qui menaçait la tranquillité des hommes. Mais il ne faut pas nécessairement voir là une chute. Elles perdent leur aspect divin, leur don de transparence et d'intuition, mais elles entrent pleinement dans le drame humain et par là, elles se découvrent elles-mêmes. A Judith qui essaie de lui faire croire qu'elle n'est pas vierge, Holopherne répond: «*Une femme est un être qui a trouvé sa nature. Tu la cherches: tu es vierge.... Demain seulement tu sauras si tu es avare ou prodigue, si tu es un être angélique ou une mégère. Tu ne le sais pas aujourd'hui. De mon lit, tu te relèveras, avec ton premier enfant, toi-même*» [7, pp.187-188].

Ainsi que le dit René Albérès, la jeune fille n'est que la promesse de la femme et la femme est la véritable réalité [1, p.315]. La femme qu'elle sera ne dépendra pas seulement de la jeune fille qu'elle a été, mais aussi de l'homme qui partagera sa vie.

BIBLIOGRAPHIE

1. Albérès R.M. Esthétique et morale chez Jean Giraudoux. – P.: Nizet, 1957. – 569 p.
2. Bidal M. Giraudoux, Tel qu'en Lui-Même. – P.: Corrèa Buchet-Chastel, 1956.
3. Brodin P. Les écrivains français de l'entre-deux guerres. – P.: Bernard Valiquette, 1942. – 389 p.
4. Lefèvre F. Une heure avec...1^{ère} série. – P.: Gallimard, 1924.
5. Marker Chris. Giraudoux par lui-même. – Paris: Seuil, 1968. – 191 p.
6. Giraudoux J. Electre. – P.: Grasset, 1993. – 154 p.
7. Giraudoux J. Judith. – P.: Le livre de poche, 1991. – 191 p.
8. Giraudoux J. Littérature. – P.: Grasset, 1941. – P. 233.
9. Giraudoux J. Ondine. – P.: Le livre de poche, 1990. – 160 p.
10. Giraudoux J. Pages choisies. – Paris : Librairie Hachette, 1955. – 94 p.
11. Giraudoux J. Théâtre complet / Préf. de J.-P. Giraudoux; Introd. gén. de J. Body; Éd. publ. sous la dir. de J. Body. – Paris: Gallimard, 1982. – 1854 p.
12. Rousseaux A. Le Paradis perdu. – P.: Grasset, 1936. – 295 p.
13. Simon P.-H. Théâtre et Destin. – P.: Armand Colin, 1959.

АННОТАЦИЯ

Загорулькина В.А. Образ «молодой девушки» у Жана Жироду

В статье рассматривается образ «молодой девушки» в пьесах Жана Жироду. Акцент сделан на сравнительной характеристике главных героинь некоторых произведений автора.

Ключевые слова: драматургия, жанр, пьеса, художественный образ, сравнительный анализ.

SUMMARY

Zagorulkina V.A. The image of a young lady in Jean Giraudoux's plays

The article deals with the character of a young lady in Jean Giraudoux's plays. Particular attention is paid to the comparative analysis of the main female characters of several author's works.

Key words: dramaturgy, genre, play, artistic image, comparative analysis.

*И.Ю. Извекова
(г. Горловка)*

УДК 82.0

РОМАН В. АКСЁНОВА «ОСТРОВ КРЫМ»: УТОПИЯ ИЛИ АНТИУТОПИЯ?

Жанр антиутопии тесно связан с исторической действительностью. В целом, характерной особенностью антиутопических произведений является установка на изображение возможного будущего. Авторы антиутопий, анализируя реальные исторические события, с помощью фантастического домисливания предпринимали попытку предугадать их развитие в будущем, предупреждая тем самым об опасных последствиях существующего уклада. Во второй половине XX века авторы антиутопий стремились переосмыслить, прежде всего, результат исторического развития с позиции некоторой временной дистанции, писатели пытались дать социальные прогнозы, предупредить общество об опасности исторических заблуждений. Произведения антиутопистов были, в первую очередь, нацелены на конкретную действительность, и подобное обращение к прошлому не было связано с попыткой переиграть исторические события, а являлось попыткой моделирования будущего.

Для романов-антиутопий этого периода характерна установка на достоверность. События разворачиваются в реальных государствах и городах. По мнению исследователя С. Баландиной, это необходимо для того, чтобы показать, что «нежелательное будущее наступит не где-то в другом государстве, а здесь, в реальном месте» [2]. Примером тому является знаковый для развития и трансформации жанра антиутопии эпохи перестройки роман В. Аксёнова «Остров Крым». Написанный и изданный в 1981 г. в США, на родине – в 1990 г., роман являет собой некий сплав постмодернизма и реализма и строится по принципу художественного моделирования.

В последние годы в периодике регулярно появляются статьи, рассматривающие тот или иной аспект творчества писателя. В разных работах мы встречаемся с многочисленными попытками проследить творческий путь писателя от ранних его произведений до последних романов. Творчество Василия Аксёнова рассматривается в контексте изучения особенностей художественного языка произведения (Н. Рымарь), постмодернистской традиции (Т. Казарина и И. Тартаковская), нарушения канона в его произведениях (В. Немцев), существования стихотворного начала в прозе В. Аксёнова (Ю. Орлицкий), разработки пародийных элементов, приёмов иронии и юмора (И. Коган, М. Везерова) и др.

Одной из малоизученных проблем является жанровая принадлежность произведения. Роман В. Аксёнова «Остров Крым» сложно отнести к произведению, которое бы четко вписывалось в привычные рамки жанра антиутопии. Здесь тесно переплетаются жанровые элементы утопии и антиутопии, реальности и фантастики, возможности и действительности. Например, исследователь Е. Ликумович относит «Остров Крым» к так называемой «диссидентской утопии, сочетающей в себе черты собственно утопии, соединяющиеся с антиутопическими мотивами» [4]. Е. Ликумович считает, что в советских реалиях после 1930-х гг. русская антиутопия могла существовать в авторстве диссидентов, в связи с чем неизбежно приобретала характер утопии, «теряя художественную самостоятельность и превращаясь в классический антижанр, служащий инструментом выражения оппозиции правящему режиму» [4]. Именно подобные произведения исследователь называет «диссидентской утопией», представляя «Остров Крым» В. Аксёнова и «Москву 2042» В. Войновича в качестве типичных художественных текстов этого направления.

В романе В. Аксёнов исследует различные варианты социального развития, подвергая анализу прошлое и настоящее,

пытаясь спрогнозировать будущее, а также автор предпринимает попытку выстроить модель идеального государства. В романе отчетливо прослеживается тоска автора по утраченной исторической альтернативе. Применима ли западная модель общества для нашей страны? Могла ли быть альтернатива тоталитаризму в истории XX века? И могла ли сама история развиваться как-то иначе?

По мнению С. Баландиной, роман строится по принципу «исторического и географического допущения» [2]. Исследователь считает, что в произведении тесно переплетаются элементы «жанра альтернативной истории с жанром альтернативной географии, который посвящен изображению реальности, которая могла бы быть, если бы земной шар имел другую географию» [2]. В произведениях, созданных в жанре альтернативной географии, главенствующей особенностью сюжета является изменение географической карты земного шара.

Что касается «принципа исторического допущения», то, прибегая к подобному приему, автор предлагает нам иной вариант развития отечественной истории без революций, войн и их последствий. Повествование в романе В. Аксёнова начинается во время гражданской войны 1917-1920 года. Красная армия идет в наступление на Крым, а армия Белых, отступая, готовится к капитуляции, молодой лейтенант английского крейсера «без всякого классового сознания, без ненависти к победоносным массам, а только из чистого любопытства» [1] взрывает снарядами корабельных орудий лед пролива, потопив передовые части Красной армии, сорвал ее наступление. Более того, отступающей Белой армии удалось разрушить перешеек, соединявший Крым с материком, тем самым на время изолировав себя от Советской России. Таким образом, В. Аксёнов, прибегая к «принципу географического допущения», превращает полуостров в остров, впоследствии ставший уголком современной западной цивилизации. Тем самым автор представил читателю своеобразную экспериментальную историческую площадку, на которой, в полной мере, проверяется жизнеспособность идеи построения утопического общества и, шире, утопического государства.

Как следствие, образовалась своеобразная историческая развилка: материковая Россия продолжила строить социализм, тогда как ее островная часть взяла курс на формирование демократической республики западноевропейского типа, демонстрируя явные преимущества экономической и политической свобод, обеспечивших невиданное процветание и изобилие.

Сюжетные события в «Острове Крым» выстраиваются автором по закону двоемрия, а точнее, антитезы двух миров. По принципу разительного контраста построены описания жизни материковой части России и отделившегося от нее острова Крым. На острове царит «сверхизобилие гастрономических аркад» [1], «в центре стола омар, слева от него различные соусы. Салат с креветками вы уже отведали. Смеем обратить внимание на вот эти просвечивающие листочки балаклавской ветчины, она не уступит итальянской «прошютто». Вон там, в хрустале, черная горка с дольками лимона – улыбка исторической родины, супервалютная икра. Шампанское «Новый Свет» в рекламе не нуждается. В бой, господа!» [1]. В Союзе в магазинах «один сорт конфет, влажные вафли, сорт печенья, рыбные консервы “Завтрак туриста”» [1], «у нас тут, врать не будем, колбасы не бывает. Масло иной раз подвозят, а за колбасу этого не скажешь. Надо в Орел ехать, и то с утра только. В этот час уже все продано» [1]. Изображая подобные бытовые картины из жизни «островитян» и жителей материка, автор стремится показать контраст сложившегося социального неравенства одного народа.

Материковая Россия представляется территорией, на которой царит разруха, неустроенность, хаос. Даже описывая погоду на острове и на материке, автор использует этот прием. На острове царят прекрасные климатические условия – теплая погода, яркое солнце, которые противопоставлены вечному холоду, дождю, слякоти Москвы: «Симфи +25° С, Париж и Лондон – +29° С, Нью-Йорк – +33° С, Москва – +9° С... Опять Москва – полюс холода из всех столиц. Экое свинство, даже климат становится все хуже» [1].

В Советском Союзе вся власть сосредоточена в руках представителей Партии и КГБ. Закрытость географического пространства препятствует оттоку населения за рубеж. «Вечное издевательство над людьми и вечная тупая покорность» [1], страх и нищета являются основными условиями существования системы насилия. В отличие от СССР, Крым предстает как остров свободы. Здесь тридцать девять только одних зарегистрированных партий, безвизовый режим, беспошлинная торговля: «крымчане берегли свои устричные садки, ибо знаменитые крымские устрицы ежедневно самолетами отправлялись в Париж, Рим, Ниццу, Лондон, а оставшиеся, самые знаменитые, подавались на стол в бесчисленных туристских ресторанчиках» [1]. Таким образом, остров Крым, именуемый «временной базой эвакуации», добился невероятного, особенно на фоне совкового упадка, экономического процветания, имея свою индустрию,

свою валюту, и даже свою государственность, с многопартийной системой, Думой и армией.

Превращение острова Крым в альтернативную Россию позволяет автору одновременно воплотить свой утопический идеал, заключающийся в соединении передовых достижений и лучших традиций европейской и русской культуры, в возможном реформировании советской системы по демократическому образцу. Посредством изображения подобной альтернативной действительности автор пытается показать ошибки развития социалистической России, превратившие воплощение мечты в становление антигосударства. Более того, изображая остров Крым, В. Аксёнов невольно описывает такую желанную для воплощения в жизнь модель будущей европеизированной буржуазной России. По В. Аксёнову, остров становится территорией свободы: свободы выбора, свободы передвижения, свободы информации.

Очевидно, что знаменитый роман В. Аксёнова оказался во многом пророческой и философской книгой. Догадывался ли автор, что через 35 лет полуостров Крым действительно станет территорией современной России? В книге есть много пророческих совпадений. Например, «в ознаменование воссоединения народов Восточного Средиземноморья с нашим великим социалистическим содружеством Комитет физкультуры и спорта при Совете Министров СССР совместно с Министерством обороны СССР и ДОСААФ решили провести в секторе Чёрного моря военно-спортивный праздник под общим названием «Весна»... [1]. Читая данный отрывок, невольно приходит на ум то, как все российские СМИ называли период воссоединения полуострова с Россией, а именно, «Крымская весна». Удивительным образом можно констатировать, что один из лидеров «Крымской весны», нынешний премьер Республики Крым Сергей Аксёнов носит ту же фамилию, что и автор «Острова Крым» Василий Аксёнов. Так же интересным является тот факт, что спустя десятилетия выдуманный Аксёновым главный праздник свободного Острова Крым совпал с датой проведения референдума о восстановлении крымской автономии – 20 января 1991 года.

В книге Остров Крым официально не признан советским правительством: «несуществующий в природе Остров Крым» [1] – такова официальная позиция Советского Союза, понятие остров не имеет дипломатического признания. Само существование Крыма – парадоксально, «в территориальном смысле мы не отказываемся и никогда не откажемся и дипломатически Крым никогда не признаем» [1] – такова

точка зрения советского правительства. Здесь отчетливо прослеживаются сюрреалистические повторения истории, выросшей из художественного произведения.

Это же можно проследить и в перечне лозунгов, пестрящих на улицах Крыма: «Царило радостное возбуждение. Молодёжь развешивала по ветвям платанов лозунги типа: «Привет, Москва!», «Советский Остров приветствует советский материк!», «Крым + Кремль = Любовь!» и самый оригинальный: «Пусть вечно цветёт нерушимая дружба народов СССР!» [1].

Для романа В. Аксёнова «Остров Крым» характерна сложная жанровая природа. Это сочетание элементов утопии и антиутопии. Постмодернистический по своей природе текст романа переходит в реалистический. Изображение утопического общества приводит к тому, что утопия, под влиянием определенных исторических факторов, плавно перетекает в антиутопию.

Антиутопия В. Аксёнова позволяет лучше осмыслить события, происходящие сегодня уже не в художественной, а в политической действительности. События в романе для читателя 2015 года неожиданно, начиная с весны 2014 года, стали реальностью, демонстрируя тем самым историко-культурную ценность произведения В. Аксёнова «Остров Крым».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксенов В. Остров Крым [Электронный ресурс] / В.П. Аксенов – Режим доступа: <http://lib.misto.kiev.ua/AKSENOW/krym.dhtml>
2. Баландина С. Специфика антиутопического хронотопа на примере романа В. Аксенова «Остров Крым» / С.В. Баландина // Молодой ученый. – 2009. – № 6. – С. 83-85.
3. Козлова С. Альтернативы прошлого и будущего России в современной отечественной прозе / С.М. Козлова // Филология. – 2008. – № 3. – С. 73-81
4. Лиюкумович Е. Диссидентская утопия в советском культурном пространстве: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук: спец. 24.00.01 “Теория и история культуры” / Е. Лиюкумович. – Ростов н/Д., 2005. – 20 с.
5. Мозговой В. «Остров Крым» повлиял на полуостров Крым [Электронный ресурс] / В. Мозговой // Новая газета. – 2004. – № 12. – Режим доступа: <http://2004.novayagazeta.ru/nomer/2004/12n/n12n-s31.shtml>

АННОТАЦИЯ

Извекова И.Ю. Роман В. Аксёнова «Остров Крым»: утопия или антиутопия?

В статье рассматривается жанровая природа романа В. Аксёнова «Остров Крым», сочетающего элементы утопии и антиутопии. Автор на материале романа изучает контаминацию параметров реалистической и постмодернистской поэтики художественного произведения, тематически охватывающего прогноз возможного будущего, анализ современных социальных, политических, философских гипотез, альтернативных реальной истории. Анализ переплетения жанровых элементов утопии и антиутопии приводит автора статьи к выводу о том, что постмодернистский текст романа порождает элементы поэтики реализма.

Ключевые слова: постмодернизм, реализм, жанр, утопия, антиутопия, тематика, поэтика.

SUMMARY

Izvyekova I. Yu. The novel «The Island of Crimea» by V. Aksyonov: utopia or dystopia?

The article considers genre peculiarities of the novel «The Island of Crimea» by V. Aksyonov, where the elements of both utopia and dystopia are combined. The author of the article studies contamination of parameters of realistic and postmodern poetics of the literary work covering the theme of a forecast for possible future and the analysis of contemporary social, political, and philosophical hypotheses, alternative to the real history. The investigation of interweaving genre elements of utopia and dystopia brings the author to the conclusion that the postmodern text of the novel generates the elements of realistic poetics.

Key words: postmodernism, realism, genre, utopia genre, dystopia genre, theme of a literary work, poetics.

*Е.В. Кравченко
(г. Симферополь, Россия)*

УДК 82-311.2/4 Писемский

СУБЪЕКТНО-ОБЪЕКТНЫЙ УРОВЕНЬ РОМАНА А. Ф. ПИСЕМСКОГО «ТЫСЯЧА ДУШ» КАК СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

Алексей Феофилактович Писемский вошел в русскую литературу в 1840-е годы наряду с признанными классиками – И. С. Тургеневым, И. А. Гончаровым, А. Н. Островским, Ф. М. Достоевским. В современном же литературоведении Писемский остается в тени, восприятие его творчества во многом обусловлено критическими оценками XIX века.

Вышедший в 1858 году роман Писемского «Тысяча душ» вызвал бурную полемику. Первые критики романа Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев, Н. Г. Чернышевский, А. В. Дружинин и другие восприняли роман неоднозначно. Они упрекали Писемского в отсутствии психологического анализа, в том, что главный герой – копия уже имеющихся литературных персонажей, в недостаточной мотивированности конфликта и слабой его связи с проблемами российской действительности. Совершенно в ином русле дана оценка автора и романа в работах А. Ф. Кони, А. В. Дружинина, Н. Г. Чернышевского, К. Ф. Головина-Орловского. Роман был оценен положительно, и отмечалось, что в нем верно изображена реальная жизнь губернских городов и герой является неотъемлемым продуктом этого общества.

Причиной столь различных мнений стала в первую очередь дискуссионная фигура главного героя романа – Калиновича. Ни современная писателю критика, ни исследователи более позднего времени не выработали однозначной оценки героя, так как к его характеру подходили с прежними мерками.

Для выявления авторской позиции были исследованы субъектный и объектный уровни романа. Рассмотрим субъектный уровень.

Основным субъектом речи в романе является повествователь, который в то же время выступает субъектом авторского сознания. Нарратор у Писемского выступает в двух ипостасях: аукториальный (В. И. Тюпа) и персонализированный. Первый, являясь всезнающим и вездесущим, вводит читателя в дом Годневых, детально описывает течение жизни этого семейства, противопоставляя его кругу Шеваловых и князя Раменского. Резкое разграничение этих двух миров воплощает мысль о том, что Годневы олицетворяют нравственное начало жизни, а мир Раменского и Шеваловых является демонстрацией порочного и аморального. Аукториальный повествователь выполняет в романе роль субъекта, излагающего события, но не вмешивающегося в них, не дает комментариев происходящему и не оценивает поступков героев. Он растворен в тексте, его позиция не выявлена, и потому он приближен к внутритекстовому автору.

Персонализированный повествователь знакомит читателя с главным героем романа Калиновичем и субъективно оценивает его поступки и действия. Являясь непосредственно очевидцем событий, он характеризует себя в тексте: ему около сорока лет и он принадлежит к пушкинской эпохе; он симпатизирует Настеньке Годневой – сентиментальной «уездной барышне», молчаливому Флегонту Михайловичу, добродушному Петру Михайловичу. Повествователь оправдывает поступки главного

героя тем, что он дитя своего времени, продукт того общества, от которого хочет отказаться. Разоблачая высший свет, нарратор ставит Калиновича выше социума. Для него главное достоинство героя состоит в том, что он активный деятель, стремящийся переделать административный аппарат, сеять добро и искоренять зло в обществе.

Субъективность нарратора ярко проявляется в отступлениях: лирических, сатирических, аналитических, в которых он обличает светское общество, развенчивает идеал светского брака, называя его грязным договором. Повествователь приходит к твердому убеждению, что человек в большинстве случаев поступает, руководствуясь своими материальными, а не духовными потребностями, обнаруживает корыстные стремления и расчет.

Таким образом, аукториальный повествователь воплощает картину целиком, предоставляя возможность читателю самому сделать выводы. Он показывает несостоятельность героя, лишённого нравственного и духовного ориентиров. В то же время позиция персонализированного повествователя в романе – это позиция защитника, стремящегося привести аргументы, объясняющие поступки героя и оправдывающие его. Нарратор ставит своего героя выше общества, которое живет бездумно и лишено нравственных идеалов. Повествователь отстаивает в произведении идею детерминизма и наличие ограниченного выбора, который также обусловлен социальными рамками. Наличие объективного и субъективного планов обеспечивает сложность и оригинальность проявления авторской позиции в тексте романа А. Ф. Писемского.

Внесубъектные формы воплощения авторской позиции в романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ» представлены хронотопом и сюжетно-композиционной структурой произведения.

Хронотопные координаты романа, приобретая символическое значение, помогают читателю глубже понять авторскую позицию и постичь характеры героев. Концептуально важными хронотопными координатами романа становятся локус дома, сад, дорога, дверь и окно. Окно и дверь символизируют границу перехода героев из защищенного, привычного пространства в пространство необъятное, чужое и неизведанное. Кроме того, дверь маркирует границу между Калиновичем прежним, с высокими идеалами и представлениями о нравственности, и новым, готовым отказаться от своих убеждений ради достатка и власти. Дорога соединяет две географические точки – Энск и Петербург, а вместе с тем и две бытовых и нравственных сферы – провинциальный и патриархальный городок и равнодушную, мрачную столицу. Пребывание в Петербурге становится для

Калиновича, как и для многих персонажей русской литературы XIX века, «переломной точкой» жизни. В этом пересечении координат герой вступает на путь приспособленца и карьериста, предавшего свои юношеские идеалы. С Петербургом связан в романе мотив «утраченных иллюзий».

Сад в романе Писемского приобретает символическое значение: роскошный и ухоженный у князя Ивана и Полины, он служит воплощением искусственности жизни, ложных ценностей, отражением сословного статуса героев, акцентирует их зависимость от иерархической структуры общества. Напротив, следы некоторого запустения в саду Годневых подчеркивают его естественность: рука человека не касается красот природы, сад ассоциируется со свободой души и вместе с тем символизирует утрачиваемый рай на земле. Образ сада в романе выступает в характерологической функции и обеспечивает дополнительные возможности для репрезентации позиции автора.

Система мотивов, пронизывающих ткань романа, играет огромную роль в сюжетно-композиционной структуре произведения. В романе реализуется мотив судьбы: повествователь показывает, что все стремления и начинания героев предопределены фортуной. Она, наряду с силой общественных отношений, является неоспоримой владычицей человеческих поступков. Даже Калинович, человек сильный и властный, признает могущество рока. Концептуально важны в романе мотивы ухода и возвращения. Калинович устремляется в Петербург в надежде обрести там славу и успех и возвращается в Энск внутренне разбитый и раздавленный, внушающий страх и вселяющий непонимание, одинокий в своих чаяниях. Всю ткань произведения пронизывают мотивы раскаяния и вины героев – Настеньки и Калиновича. Автор противопоставляет их друг другу на основании разного отношения к вопросам свободы и выбора. В противовес Калиновичу, подчиняющемуся нормам, установленным сословной иерархией, Настенька выбирает подмостки театра, искусство дает ей свободу от общественных рамок и иерархической системы отношений. Эта авторская концепция выявляется в эпизоде театрального представления в городке Энске, для чего используется прием шекспировской «мышеловки», посредством которого раскрывается истинная сущность героя.

Таким образом, мотивы, использованные Писемским в структуре романа, помогают по-новому осмыслить уже известные в литературе сюжетные линии и характеры героев.

А. Ф. Писемский в «Тысяче душ» создает сложную и разветвленную систему персонажей, сгруппированных вокруг

единого центра романа – Якова Калиновича. Персонажная сфера произведения позволяет автору создать ряд ситуаций испытания героя (жизненными невзгодами, любовью, материальными соблазнами, успехом на общественном поприще), цель которых – выявить сложность и неоднозначность его характера. Использование приема двойничества дает возможность сделать акцент на противоречивости сознания героя, борьбе в нем высоких и низких начал, эксплицирует неоднозначное авторское отношение к герою и его окружению. Образы – антиподы героя оттеняют значимые грани его характера по принципу контраста. Писемский подчеркивает обусловленность поступков Калиновича господствующими в сословно-иерархическом обществе порядками и моральными нормами.

Ономастическое пространство художественного произведения также обнажает скрытые смыслы авторского мировидения.

Князь Иван, играющий значительную роль в судьбе Калиновича, – философ наживы и бесстыдного потребления. Он подчеркивает низкую сторону сознания героя, его тягу к материальному преуспеянию, власти и комфорту. Благозвучное имя – Иван Раменский – отражает мысль о несовпадении в герое внешнего и внутреннего. С одной стороны, имя Иван в переводе с греческого означает «милость Божия» [6, с. 161], но эта трактовка противоречит авторской интерпретации характера и поступков героя. Возникает другая ассоциативная связь. Имя Иван используется как широко распространенный в России XIX века оним [4]. Нарекая им персонажа, автор акцентирует типичность для этой эпохи человека, поклоняющегося Золотому тельцу, попирающего все духовные ценности и моральные устои ради достижения выгодного положения в обществе. Главного героя автор нарекает Яковом: это имя, весьма редкое в русской литературе XIX века, означает «идущий по пятам, несамостоятельный, ведомый» [6, с. 177]. Семантика имени героя поддержана тем обстоятельством, что для достижения карьерных высот Калинович идет дорогой Раменского, следует за ним «по пятам».

Образ Настеньки генетически связан с «бедной Лизой» Н. М. Карамзина: героиня Писемского чувствительна и великодушна, но, в отличие от сентиментальной Лизы, она героиня иного времени, натура решительная и сильная. Можно обнаружить и черты сходства героини с пушкинской Татьяной Лариной: Настенька столь же поэтична, самоотверженна и искренна в любви, замкнута для общества, не понята им и открывается для единственного человека, не достойного в этот момент ее чистоты и сердечности. Испытав душевное

потрясение после обмана Калиновича, Настенька обращается к Богу: в душе героини происходит сдвиг аксиологических координат: из взбалмошной и горделивой девчонки рождается совершенно новая, цельная личность. Эта перемена поддержана и семантикой имени героини. *Анастасия* с греческого языка переводится как «возрождение, воскресение» [6, с. 152]. Смысл она раскрывается на двух уровнях: с одной стороны – как возрождение души героини, ее своеобразная инициация, с другой – ее миссия заключается в возрождении и спасении души Калиновича.

Другая женщина на пути Калиновича – владелица тысячи душ Полина. Семантика имени и отчества героини диссонирует с ее образом. Имя Полина, с одной стороны, – краткая форма имени Аполлинария, «принадлежащая Аполлону» [6, с. 153]. Аполлон в греческой мифологии – бог красоты и гармонии, героиня же наделена физическими недостатками, хотя душа ее не чужда стремления к красоте. С другой стороны, имя происходит от мужского Павел, что в переводе с греческого означает «малый» [6, с. 168]. Несмотря на огромное состояние и высокое положение в обществе, Полина не способна постоять за себя, становится жертвой в руках князя Раменского и отчасти Калиновича. Героиня нуждается в защите, о чем «сигнализирует» ее звучное отчество Александровна (Александр в переводе с греческого означает «защитник» [6, с. 152]). Это еще один вариант «униженной и оскорбленной», страдающей женщины.

Таким образом, поэтонимы романа аккумулирует авторскую оценку героев и изображаемых социальных и нравственно-психологических явлений действительности.

В ходе интертекстуального анализа было выявлено использование в романе сюжетных моделей «Индианы» Жорж Санд, «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина и драмы А. Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние». Данная литературная рефлексия актуализирует внутреннюю полемику текстов: героям Писемского не обрести счастья и не реализовать себя в социуме, где действует жесткая иерархическая система, где все обусловлено властью и статусом. Протестуя против общественной системы, герой является неотъемлемой частью этой системы.

В «Тысяче душ» заглавие корреспондирует с поэмой Гоголя «Мертвые души»: низменные страсти и стремления героев Писемского сопрягаются с омертвлением души. В романе реализуется намеченная Гоголем идея о возможности возрождения любой души: главный герой романа, Яков Калинович, ради положения и комфорта предавший свои идеалы,

в финале перерождается в преобразователя, заботящегося о благе общества.

В ходе анализа было выявлено, что в межтекстовое пространство романа «Тысяча душ» вошли «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина, «Мертвые души» Н. В. Гоголя, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, лирика Ю. М. Лермонтова, «Гамлет» Шекспира, «Индиана» Жорж Санд.

Интертекстуальные элементы у Писемского позволяют более емко представить проблему поиска человеком места в жизни и обществе, ярче высвечивают авторскую позицию.

Чуждый романтической идеализации мира, автор объективно оценивает современную действительность и субъективен по отношению к героям и их поступкам, противопоставляет идеалы красоты, любви и человечности миру безнравственности и наживы. Таким образом, наличие субъективного и объективного планов обеспечивает сложность и оригинальность проявления авторской позиции в тексте романа Писемского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Манн Ю. В. Диалектика художественного образа / Ю. В. Манн. – М. : Сов. писатель, 1987. – 320 с.
2. Могилянский А. П. Писемский: жизнь и творчество / А. П. Могилянский. – Л. : Наука, 1991. – 160 с.
3. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения [Текст] / Б. О. Корман. – М. : Просвещение, 1972. – 113 с.
4. Отин Е. Словарь коннотативных собственных имен [Текст] / Е. Отин. – Донецк: ООО Юго-Восток, Лтд, 2004. – 412 с.
5. Писемский А. Ф. Тысяча душ / А. Ф. Писемский // Писемский А. Ф. Собр. соч.: в 9 т. – Т. 3. : Тысяча душ: Роман. – М. : Правда, 1959. – 307 с.
6. Суперанская А. В. Имя через века и страны [Текст] / А. В. Суперанская. – М. : Изд-во ЛКИ, 1992. – 192 с.

АННОТАЦИЯ

Кравченко Е.В. Субъектно-объектный уровень романа А.Ф. Писемского «Тысяча душ» как способ выражения авторской точки зрения

В статье рассматриваются способы выражения авторской позиции на субъектном и объектном уровнях. Проанализированы хромотопное и ономастическое пространства романа, система мотивов и образов. Дано представление о повествовательной структуре текста.

Ключевые слова: авторская позиция, повествование, поэтика, хромотоп, система мотивов, художественный образ.

SUMMARY

Kravchenko E. V. Subject and object levels of the novel «One Thousand souls» by A. F. Pisemskyas way of expression of the author's point of view

In the article the author regards ways of expression of the author's position at the subject and object levels. The chronotope and semantics of names in the novel are analysed, motifs and images of the novel are considered. The idea of the narrative structure of the text is given.

Key words: the author's position, narrative, poetics, chronotope, system of motifs, artistic image.

И.С. Криштон

(г. Барановичи, Беларусь)

УДК 82.091-1[821.111(73):821.161.3]

**НЕОРОМАНТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ
В АМЕРИКАНСКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРАХ**

Возникнув в «кризисный» период, неоромантизм как литературно-художественное явление конца XIX – начала XX в. оказался на «перекрестке» эпох, когда искусство не только и не столько познавало мир, но и привносило в него свои самостоятельные формы, которые присоединялись к уже существующим на основе критического переосмысления многовекового человеческого опыта, существовавших представлений о национальном характере, слове, Боге, мире и т.д. Это изначально определило актуальность вопроса о сущности и месте неоромантизма в литературном процессе, его эстетической «программе» и соотносённости с другими литературными явлениями.

Исследования последних десятилетий XX и начала XXI в., посвященные преобразованиям романтического мышления в результате общекультурного сдвига рубежа XIX–XX вв., предлагают несколько подходов в трактовке неоромантизма. Так, Н. Т. Пахсарьян, В. А. Луков и Г. М. Кружков трактуют неоромантизм как комплекс течений конца XIX – начала XX вв., основанных на своеобразном возрождении романтических настроений начала XIX в. По причине тесной связи (типологического сходства) романтизма и неоромантизма некоторые научные работники, например Н. Я. Дьяконова, И. А. Вознесенская, не видят оснований отделять явления друг от друга. Они считают употребление термина

«неоромантизм» неоправданным ни в общем, ни в отдельных случаях, однако призывают к анализу «романтических» явлений рубежа XIX–XX вв., которые пока еще системно не истолкованы. Как одно из ранних проявлений модернизма предлагают рассматривать неоромантизм российские ученые И. В. Васильева, В. М. Толмачев и белорусский исследователь И. А. Ворон. В работах Д. С. Наливайко, И. А. Тертерян, М. И. Бента, неоромантизм рассматривается как течение, в основе которого – «антиромантический бунт» рубежа веков XIX–XX вв., порожденный самим же романтизмом. Наиболее детальный анализ сущности неоромантизма как литературного явления, объясняющий все разнообразие его проявлений и трактовок, представлен в работе украинского исследователя К. Д. Царика «Типология неоромантизма», в которой описаны его две разновидности – гуманитарная и онтологическая [16, с. 31].

В целом, в той или иной мере «неоромантизм» (“newromanticism” / “neo-romanticism”) утвердился в литературоведческой науке, однако англоязычное литературоведение достаточно редко им пользуется. Как правило, трансформации романтических традиций в конце XIX – начале XX в. обозначают как «романтическое возрождение» (“romantic revival”), «поздний романтизм» (“late Romanticism”), «постромантизм» (“post Romanticism”) [7, с. 59]. В большинстве исследований, посвященных неоромантизму, указывается, что он обусловлен необходимостью обновления идейно-художественной парадигмы литературы в целом, включающей и трансформацию национальных традиций, которые определили неоднородность в характере его проявления: в каждой стране, где течение утвердилось, помимо общепризнанных характеристик оно дополнялось специфическими чертами.

Цель данного исследования – на основе историко-литературного и сравнительно-типологического методов выявить общее и особенное в предпосылках проявления неоромантических тенденций в белорусской и американской литературах.

Разочарование в прежних идеалах и ценностных ориентирах определило вектор развития американской культуры на рубеже XIX–XX вв., которая на основе осмысления специфики собственного пути развития, решила вопрос самоидентификации. «Именно «перемены» становятся неизбежной отправной точкой» в развитии американской литературы, – считает Р. Гейбриел – один из авторов «Литературной истории Соединенных Штатов Америки» [9, с. 18]. Данный период характеризовался процессом активного развития, по сути, государства (нации), изменениями в экономической и политической жизни, а вновь появившиеся философские и экономические теории и учения

(Ч. Дарвина, К. Маркса, Ф. Ницше и др.) стали популярными и востребованными в различных областях американской науки и культуры.

Один из самых авторитетных американских литературоведов Р. Пирс называет асоциальность литературы США рассматриваемого периода ее ведущей чертой: «Литература изначально не имела общественного признания <...> она стала «частной» в противоположность социальным институтам. <...> искала свою роль в жизни природы, индивидуума, но не общества – в этом ее фундаментальное отличие от других литератур» [17, с. 50]. Однако для отражения основных характеристик эпохи (альтернативности, антагонистичности, политизации) литература постепенно расширяла рамки традиционного опыта и, в частности, продвигалась от созерцания к действию, поэтому в начале XX в. американским писателям приходилось «заново открывать нацию, искать принципы ее самовыражения и те строгие формы искусства, в которые могли быть воплощены основы человеческого опыта» [9, с. 364]. Это было время размышлений и поисков, отречения от старого, эпоха мечтателей и оптимистов. Особенностью становления американской литературы являлось и то, что она многое брала «от старых европейских корней, мифологии и воспоминаний, но всего этого было, конечно, мало, потому что она жила американской действительностью, новыми связями, окружающей средой» [4, с. 75], духовными идеалами, «начертанными отцами-основателями нации в союзе с Библией» [14, с. 19].

В результате начало XX в. оказалось плодотворным для развития различных направлений, течений и школ в американской литературе. Их представители обращались к отдельным эпизодам истории своей и западноевропейской цивилизации, которые рассматривались в качестве отправной точки поиска в настоящий для них момент. Важно отметить тот факт, что каждый писатель делал это с определенной позиции, озвученной в своеобразных манифестах – статьях или предисловиях к своим книгам (У. Хоуэллс, Ф. Кроуфорд, А. Бирс, Х. Гарленд и др.). Разнообразие концепций способствовало раздроблению, а не консолидации мнений в рамках определенного литературного направления или течения.

Тем не менее, основную тенденцию развития американской литературы на рубеже XIX–XX вв. составляло «сосуществование» романтической и реалистической традиций, поэтому Я. Н. Засурский данный интервал называет «периодом постромантизма» [5, с. 8]. Право романтического искусства на господство в американской литературе утверждается критиком и

писателем А. Бирсом в эссе «Вопрос формы», «Мысль и чувство», «О карикатуре» (1909). Он считает возможным для художника уйти от обыденности в мир таинственный, непознанный. Утверждая значимость воображения в творческом процессе, А. Бирс отмечает, что писатель должен обладать «обаянием умеренности и силой сдержанности», т.к. «неограниченное воображение разрушает свою собственную цель и делает смешным то, что было задумано ужасным» [5, с. 124].

Американский исследователь В. Л. Паррингтон выделяет «новый романтизм» (проявление романтических тенденций в начале XX в.) в качестве одного из трех главных направлений в литературном процессе после 1919 г. [11, с. 186], т.е. неоромантизм в США заявляет о себе несколько позднее, чем в европейских литературах, что обусловлено его тесной связью с комплексом национальных иллюзий, получивших название «американская мечта». Его отличали «вера в природу и чувства, противостоящие разуму, гордость своим регионом и страной, поиск новых по сравнению с ранним романтизмом форм и значений» [9, с. 366]. Среди крупнейших писателей, отдавших дань неоромантизму, в первую очередь называют А. Бирса и Дж. Лондона, развивавших, первый – жанр «страшного» рассказа, второй – жанр приключенческого романа и рассказа о путешествиях.

Особо следует отметить, что в американской литературе первых десятилетий XX в. лидирующие позиции занимало поэтическое творчество, в котором преобладали поиск новых форм, принципов композиции и совмещение различных функциональных стилей речи, эксперимент с графическим оформлением (отказ от пунктуации, идеограммы). Поэты обратились к новой урбанистической тематике и выступили в защиту личности, провозгласили ее самоценность и суверенность, призывали к познанию мира, свободе чувств и фантазии, отказу от стереотипности форм массового сознания и классического художественного опыта как отражения цивилизации, оказавшейся в кризисе и тупике. Именно поэтому данный период литературоведами обозначается как «Поэтическое возрождение» («Poetry reborn») [12, с. 283].

Основная цель американских поэтов начала XX в. заключалась в создании национальной поэтической традиции на основе классических канонов, объединении в своем творчестве элементов различных европейских направлений, течений, школ и национального культурного опыта. Например, впитав лучшие традиции У. Вордсворта и Р. Киплинга, Э. Робинсон – активный участник «поэтического ренессанса» – предпочитал бытописание провинции, раскрывая в лирике острые драматические

конфликты, психологическое состояние лирического строя, сложные движения души. Патриарх американской поэзии Р. Фрост выступил против расплывчатости в искусстве. Его стихам присуща ясность, логичность мысли, особая афористичность. Поэта, прежде всего, интересуют духовные коллизии лирического героя, отчужденность человека, «любовная размолвка с бытием». Наряду с реалистической поэзией на рубеже веков особо выделялась вдохновляемая Э. Паундом школа имажистов, которые считали себя наследниками Э. Дикинсон и под руководством поэтессы Э. Лоуэлл подготовили к выходу в свет три антологии. Поэтика народных песен, фольклора пронизывает произведения К. Сэндберга – продолжателя уитменовской традиции. «*По-новому*» зазвучали и *романтические* мотивы в поэтических произведениях Э. Миллей, С. Бене, «Балладе о странных вещах» Ф. Патнэма, «Оде к морю» Г. Бейкера [9, с. 336-337].

Развитию белорусской литературы начала XX в. содействовали в первую очередь внутренние потребности нации: страна, лишенная государственности и национальной целостности, ощутила «необходимость духовного возрождения» с ориентацией на «собственные художественные ресурсы, заключенные в фольклоре, языке, культуре в целом» [13, с. 11]. В атмосфере общей политической либерализации вследствие русской революции 1905 г. вокруг газеты «Нашай Нівы», белорусского издательского товарищества в Санкт-Петербурге «Загляне сонца і ў наша аконца», белорусских студенческих кружков в Санкт-Петербурге возникло мощное национально-демократическое белорусское движение, представители которого по преданности идеалам просветительства и крестьянской демократии, по бескорыстному энтузиазму и широте взглядов на природу художественного слова достигли непревзойденной высотой в истории белорусской культуры. Демократизм, интернационализм, связь идеи национального освобождения с гуманизмом стали характерными чертами эстетической концепции белорусских писателей конца XIX – начала XX столетия.

Особо следует отметить, что в белорусской литературе так же, как и американской, доминирующую позицию среди литературных родов заняла поэзия. Ее своеобразным манифестом, по мнению Е. А. Городницкого, можно считать заключительную часть статьи «Чаму плача песня наша?», в которой указывается, что «не только духовность народной жизни, дух народа должны были фиксироваться. Важней всего было воплотить в поэтической форме духовные порывы индивидуума, самого художника слова» [8, с. 106], поэтому литературные произведения получались «особенно эмоционально-взволнованными» [6, с. 119].

Патриотическое чувство в совокупности с «отличным знанием крестьянской жизни, забот, тревог, устремлений простого человека из народа, пропущенного через призму народно-фольклорного мировидения и миропонимания, оправленного в саморазвитие народной жизни, увиденную “изнутри”» [13, с. 19], определили приоритет поэтической изобразительности лирики начала XX в. Свободолюбивая лирика и Я. Купалы, и Я. Коласа, и М. Богдановича преисполнена гражданским оптимизмом. Но если у первых она – открыто публицистическая, насыщенная риторическими и императивными лозунгами-призывами, то М. Богданович свои патриотические чувства в сочетании с эстетической концепцией высказал в совершенных поэтических формах.

Белорусская литература начала XX в. (как и многие другие) «не миновала ни одной европейской художественной, культурной новации, определенным образом реагировала на нее» [2, с. 33], т.е. становление различных направлений, течений и школ осуществлялось интенсивно и во взаимодействии с новейшими европейскими достижениями. Поколение Я. Купалы, М. Богдановича, З. Бядули, В. Ластовского и других резко повернуло «корабль» белорусской литературы в общеевропейское русло, при этом она не утратила своей самобытности, так как ими соблюдался принцип утверждения национального через познание общеевропейского культурного опыта. Несмотря на сближение белорусского искусства слова с русским и польским, в нем, по мнению В. П. Рагойши, в некоторой степени преобладала ориентация на украинскую литературу с ее основными идеями социальной справедливости, «четко патриотической и национально-освободительной ориентацией» [13, с. 12]. Типологическое сходство путей развития белорусской и украинской литератур и поиска идейно-эстетических («неоромантических») ориентиров утверждается И. А. Ворон [3, с. 12-13].

Определяя белорусский литературный процесс рубежа XIX–XX вв. как «многоуровневый и многолинейный», В. А. Максимович указывает, что обращение национальной литературы «к разным творческим принципам, активная апробация новых идейно-эстетических концепций, сознательная установка на эксперимент как в области содержания, так и в форме – все это содействовало процессу эстетического самосознания и самоутверждения белорусских авторов» [10, с. 3]. Тем не менее о неоромантизме, символизме, импрессионизме, акмеизме, экспрессионизме, неоклассицизме как о самостоятельных направлениях или течениях в белорусской литературе говорить нельзя: речь может

идти о наличии отдельных, частных элементов, черт, уровней как проявлении «универсальной синтетической тенденции», обусловленной диалектикой и динамикой самого литературного процесса и сформировавшей ядро национального культурного процесса [10, с. 5-6].

Все же главными литературными направлениями в белорусской литературе были реализм и неоромантизм. Под их влиянием были созданы лучшие классические произведения Я. Купалы, Цётки, А. Гаруна, К. Буйло, К. Сваяка, З. Бядули, Я. Коласа, при этом в их творчестве также находят место «элементы символизма и импрессионизма, которые передают оригинальность таланта... Однако романтическая основа основных мотивов преобладает и проявляется в поэтизации свободы и любви к Родине, идеализации духовно-нравственных и эстетических ценностей народа» [1, с. 41, 48-49]. И. Э. Богданович и И. А. Ворон утверждают, что в белорусской литературе начала XX в. возрождение романтических традиций обусловлено интересом ее представителей к фольклору, этнографии, народной мифологии, а также социально-национальным контекстом [1, с. 187; 3, с. 13]. «Романтическая доминанта в наибольшей степени соответствовала мироощущению белорусских возрожденцев, в основе которого лежал разлад между национальными идеалами и социальной действительностью» [8, с. 81]. Нередко она становилась художественным источником «постижения некоторых черт белорусского менталитета» [15, с. 38], т.е. актуализация романтических идеалов связана не только с идеями свободы и независимости, но и обусловлена особенностями национального мироощущения.

Следует отметить, что белорусских неоромантиков «не смущала наивность <...> нового национального романтизма» [8, с. 81]. Он стал одним из востребованных феноменальных образований в атмосфере стремительного литературного развития и противостояния (идейного, эстетичного, философского) старых течений и новых (в значении «современных») стилевых течений и направлений, которые радикально переоценивали и изменяли саму литературную традицию, соединил белорусскую литературу с западноевропейскими, а также поспособствовал преодолению в ней консервативных, бытовых тенденций. Тем не менее М. А. Тычина обращает внимание, что творческий поиск белорусских неоромантиков не мог быть последовательным и всесторонним, т.к. осуществлялся «в условиях доминирования реализма и частичного влияния европейского модернизма» [8, с. 80-81].

Указывая на «возвращение» традиций классического романтизма в белорусской литературе начала XX в. белорусские ученые В. М. Казберук и Л. К. Тарасюк отмечают, что романтические принципы в произведениях вышеуказанных авторов «возродились в деформированном, существенно измененном варианте» [6, с. 120] и сочетались с элементами нового художественного мышления. К числу неоромантиков «с известными оговорками» белорусские исследователи также относят Я. Купалу, Я. Коласа («Сымон-музыка»), В. Ластовского, А. Гаруна, З. Бядулю («Салавей»), М. Зарецкого («Сцежкі-дарожкі»), М. Богдановича, К. Сваяка и К. Буйло и др. [6, с. 120; 8, с. 81; 15, с. 183-184].

Итак, важнейшей тенденцией развития американской литературы начала XX в. называют поиск новых форм и принципов художественного отражения мира на основе достижений западноевропейской и национальной культур с учетом особенностей американской действительности и синтеза романтической и реалистической традиций. Белорусская литература указанного периода также активно осваивала прогрессивные традиции западноевропейских и славянских литератур и, вместе с тем, приобретала уникально-национальный – возрожденческо-патриотический – пафос, под влиянием которого были созданы лучшие классические произведения белорусской литературы.

Неоромантические тенденции в литературном процессе Беларуси и США проявились несколько позднее, чем в других европейских литературах (английской, французской, немецкой и т.д.) вследствие особенностей культурно-исторического развития стран. В американской литературе неоромантические тенденции формировались на основе переосмысления накопленного опыта и поиска новых этико-эстетических ориентиров (идеалов), соответствующих потребностям общества. Для белорусского искусства слова вышеобозначенные факторы дополнялись особенностями национального мироощущения и потребностью обрести национальную независимость (создать самостоятельное государство), что в литературных произведениях стало источником патриотических мотивов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багдановіч І. Э. Авангард і традыцыя / І. Э. Багдановіч. – Мн. : Бел. навука, 2001. – 386 с.
2. Васючэнка П. В. Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм / П. В. Васючэнка. – Мінск : МДЛУ, 2004. – 154 с.

3. Воран І. А. Канцэптуалізацыя неарамантызму ў беларускай і ўкраінскай літаратурах пачатку ХХ стагоддзя / І. А. Воран // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. Литературоведение. – 2011. – № 2. – С. 9-13.
4. Гниломедова О. В. Человек, природа, литература: к вопросу о белорусско-американских литературных связях / О. В. Гниломедова // Веснік Брэсцкага ўніверсітэта. Серыя філалагічных навук. – № 1(9). – 2008. – С. 74-79.
5. История литературы США / редколлегия : Я. Н. Засурский (гл. ред.) [и др.] ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, РАН. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 4 : Литература последней трети XIX в. 1865-1900 (становление реализма). – 859 с.
6. Казбярук В. М. Романтический поиск / В. М. Казбярук. – Мн. : Наука и техника, 1983. – 184 с.
7. Кармалова Е. Ю. Неоромантические тенденции в лирике Н. С. Гумилева 1900–1910 годов : дис. ... канд. фил. наук : 10.01.01 / Е. Ю. Кармалова. – Омск, 1999. – 175 с.
8. Літаратура пераходнага перыяду : тэарэтычныя асновы гісторыка-літаратурнага працэсу / М. А. Тычына [і інш.] ; навук. рэд. М. А. Тычына. – Мінск : Беларус. навука, 2007. – 363 с.
9. Литературная история Соединенных Штатов Америки: в 3 т. / под ред. Р. Спиллера [и др.]. – М. : Прогресс, 1979. – Т. 2. – 527 с.
10. Максімовіч В. А. Тэндэнцыі мадэрнізму ў эстэтычнай індэнтыфікацыі беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя: дыс. ... д-ра філ. навук : 10.01.01 / В. А. Максімовіч. – Мінск, 2002. – 223 с.
11. Паррингтон В. Л. Проблемы литературы США XX века / В. Л. Паррингтон. – М., 1970. – 421 с.
12. Позднякова Л. Р. История английской и американской литературы / Л. Р. Позднякова. – Ростов н/Д.: Феникс, 2002. – 318 с.
13. Рагойша В. П. Белорусская поэзия XX столетия в контексте восточнославянских литератур : типология, рецепция, художественный перевод / В. П. Рагойша. – М., 1993. – 91 с.
14. Синоло Г. В. Библийские парадигмы как основа становления американской культуры и литературы [Электронный ресурс] / Г. В. Синоло // Актуальные проблемы современной американистики (культурологический аспект) : материалы III Междунар. науч. конф., Минск, 27–28 февр. 2007 г. / редкол. : Г. В. Синоло (отв. ред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2011. – Режим доступа : <http://www.elib.bsu.by>. – Дата доступа: 18.03.15.

15. Тарасюк Л. К. Беларуская паэзія пачатку XX ст. у кантэксце еўрапейскіх плыняў: да пастаноўкі праблемы / Л. К. Тарасюк // Беразурь паміж Усходам і Захадам: праблемы міжнацыян., міжрэліг. і міжкульт. узаемадзеяння, дыялогу і сінтэзу / рэд. У. Конан [і інш.]. – Ч. 2. – Мн.: НААН імя Ф. Скарыны, 1997. – С. 181-184.
16. Царик Д. К. Типология неоромантизма / Д. К. Царик; отв. ред. Л. С. Радек. – К.: Штиинца, 1984. – 166 с.
17. Pearce R. Historicism once more / R. Pearce. – Princeton: Princeton University Press, 1969. – 357 p.

АННОТАЦИЯ

Криштон И.С. Неоромантические тенденции в американской и белорусской литературах

Исследуются предпосылки возникновения неоромантических тенденций в конце XIX – начале XX века в белорусской и американской литературах. На основе историко-литературного и сравнительно-типологического методов показывается, что актуализация традиций классического романтизма в деформированном виде обусловлена переосмыслением устоявшихся и поиском новых этико-эстетических идеалов, соответствующих потребностям как американского общества, так и мироощущению и национальному самоопределению белорусов.

Ключевые слова: неоромантизм, американская литература, белорусская литература, этико-эстетический идеал, сравнительно-типологический анализ.

SUMMARY

Krishtop I. S. Neo-romantic tendencies in American and Belarusian literatures

The article is devoted to the study of the premises of neo-romantic tendencies in Belarusian and American literatures in the late XIX – early XX century. Comparative analysis reveals that the actualization of the Romantic characteristics in the deformed form was based on the reevaluation of the established views and the search for new ethical-aesthetic ideals corresponding to both the needs of American society and the outlook and national identity of Belarusians.

Key words: Neo-Romanticism, American literature, Belarusian literature, ethical-aesthetic ideal, comparative analysis.

*И.В. Круговая
(г. Горловка)*

УДК 82.0

ТЕМА ВОЙНЫ И МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ ДИНЫ РУБИНОЙ

В России Дина Рубина – знаменитая израильская писательница, пишет на русском языке. Сегодня в творческом наследии Дины Рубиной насчитывается более трех десятков книг, которые переведены на пятнадцать языков. Она является лауреатом нескольких литературных премий.

«Вот идет Мессия! ..» стал для российских читателей первым израильским романом, написанным на русском. Таким образом, творчество Дины Рубиной стало не только феноменом русской литературы, но еще и частью многоязычной литературы Израйля.

В то же время форма в романе – достаточно жесткая, откровенно задана и так же открыто, даже с вызовом, разработана. Дина Рубина решает эту задачу интересным приемом: «наряду с главной героиней Зямой она вводит ее alter ego – ...«известную писательницу Н.», персонаж недвусмысленно автобиографический (а вернее, все наоборот: именно Зяма и есть alter ego «писательницы Н.»» [2].

Этот прием позволяет строить гипотетическое развитие сюжета, затем менять его, бросать некоторые линии на полпути, но при этом твердой рукой вести историю до кровавой развязки. И эта «развязка задана декларативно: неотвратимое искупительное жертвоприношение Судного дня, символизирующего «подмену» истинных грешников невинным агнцем» [2].

Жертва – главная героиня, исполнитель жертвоприношения – опять подмена, причем двойная – это не девушка-арабка первично намеревалась «убить еврея» (совсем не террористка, а несчастная жертва обстоятельств и диких традиций, просто запуталась в личных проблемах), а солдат израильской армии, хотя тоже неудачный, но «лучший ночной стрелок», «старший сын» писательницы Н.

Ружье заряжено еще в самом начале романа, и в конце оно стреляет. Все сходится в одну точку патетического финала.

Но как это ни парадоксально, при такой заданности произведение не становится искусственным или надуманным. Этого не происходит из-за того, что Дина Рубина постигла главный момент, определяющий и историю Великой Алии, и самого государства Израиль: парадоксальность всего, что там происходит. Возможно, те, кто никогда не жил в той стране в

то время, отнесутся к книге с равнодушием, легко укажут на недостатки и пожмут плечами: так не бывает в жизни. Но в том-то и дело, что бывает. Все, что происходит в романе, происходит «Там» и в жизни. Автор лишь немного меняет имена реальных героев, слегка модифицирует и ситуации, сохраняя саму суть того, что происходит. Эти изменения нужны не только потому, что много действующих лиц романа живы и здоровы, будем надеяться, и сейчас, но и потому, что «это не документальная повесть, а произведение, дающее высокий уровень обобщения и художественного осмысления реальности» [2].

А в чем же эта реальность? В том страшном прыжке из одного мира в другой, который сделали участники Великой Алии. «Жизнь в новом замкнутом круге начинается, и те, кто решил оставаться в нем, должны ломать себя, приспосабливаться к линиям этого круга, вписываться» [2].

Вот, собственно, этим и заняты все герои романа – и главные, и второстепенные. Его действие разворачивается тогда, когда со времени Великой Алии прошло уже три-четыре года, люди успели уже понемногу прийти в себя, изучить иврит, устроиться, как могли, на работу и даже приобрести свои квартиры и дома. Разрозненный народ начинает осознавать себя некоторой силой, возникают политические движения, зарождается новая «русская» партия «Израэль ба-алия». Именно в этот момент и взимаются все сюжетные и психологические нити романа.

Здесь хорошо проявилась сильная грань дарования Дины Рубиной: умение видеть смешное даже в самых трагических ситуациях. В романе выведены вполне реальные персонажи. Иногда писательница показывает их безжалостно, иногда со снисходительным юмором. Не щадит она и «известную писательницу Н.», оценивая ее не «изнутри», а также как бы со стороны. И это составляет сильную сторону произведения, подкупает правдивостью. Если писательница изображает себя без позы, стремясь быть максимально честным, то ей уже можно верить и в другом.

Впрочем, не все герои все же выглядят органично и убедительно. И дело не в том, что «так в жизни не бывает», не может русский так беззаветно принять религию, нравы и обычаи народа Израиля. Наоборот, это вполне вероятно, и такие примеры известны истории и встречаются в жизни. И все-таки в этого героя не удалось вдохнуть живую душу. Почему так получилось – трудно сказать.

Произведение не умещается только в рамки жизни русскоязычной общины Израиля. Параллельно мы знакомимся с коренными жителями, «настоящими» израильтянами. Они

действительно «настоящие»: они отвоевали эту землю, они ее защищали и обрабатывали, создавали города и поселения – мошавы. Вот в таком поселении на арабских «территориях» живет и героиня Зяма со своей семьей. Почему эта эмансипированная москвичка, музыковед и журналистка непременно хочет жить в этом месте, хотя у нее есть возможность переехать в Тель-Авив? Почему терпит не только неудобства от утомительных поездок из поселения под Иерусалимом в Тель-Авив, а просто реальную смертельную опасность быть убитым шальной пулей террориста, проезжая мимо арабских деревень? Наверное, для Зямы эта жизнь людей из деревни – настоящая жизнь, что объясняет суть жизни евреев на этом клочке земли. В этих условиях проявляются их самые лучшие человеческие черты: братство, отзывчивость, желание понять друг друга, независимо от того, кто откуда приехал. Нет здесь ничтожных распрей, раздирающих израильское общество. Есть натравливание «своих» на «чужих». Все, кто живет в этом месте, – «свои». Другие здесь просто не могут жить. И живут они здесь во имя освоения этой земли, где к их приходу было «голое пусто». Они создали здесь цветущий городок, посадили сады, построили дома и школы. И дети поселенцев тоже не такие, как другие. Они приучены к самостоятельности, дисциплины, они с малых лет знают, что такое чувство ответственности.

«Лейтмотив произведения – постоянная, вечная на земле Израиля надежда на чудо. Вот придет Машиах – Мессия, Спаситель. Только он может распутать все узлы, навести мир и порядок на Святой земле. Для его прихода всем необходимо покаяться во всех своих грехах, очиститься сердцем и объединиться во всеобщем молитвенном порыве. Искупительная жертва принесена (и сколько еще их будет!), осталось ждать и «верить полной верой» в приход торжества справедливости» [2].

За роман «На солнечной стороне улицы» Дина Рубина получила третью премию «Большой книги» сезона 2007 года. Время его написания обозначено как 1980-2006 гг. Свой новый роман Дина Рубина посвятила родному городу Ташкенту, где прошло детство писательницы и многих героев ее произведений.

Роман «На солнечной стороне улицы» – это ностальгическая история о городе, о яркой расписной коробочке с мелким бесом, занесенную песками времени. «На солнечной стороне улицы» – это путешествие в поисках утраченного города. В поисках утраченной юности, в поисках утраченного места, которым был Ташкент, это была замечательная цивилизация. Цивилизация, которая пошла на дно. И писательница искала обломки этой цивилизации, чтобы сохранить какие-то остатки этой цивилизации, чтобы она не пропала совсем [1, с.174].

Персонажами становятся греки, евреи, грузины, таджики, японцы, немцы. Выпускники Сорбонны, ПТУ, художественной школы. Дворяне, раскулаченные крестьяне, уголовники, профессора и проститутки. Вавилон, Ноев ковчег из народов и профессий, мыслимых и немислимых.

Рассмотрим реализацию войны и мира в романе «На солнечной стороне улицы». С темой войны мы начинаем знакомиться с первых страниц романа. Дина Рубина, описывая семью Щегловых, включает в рассказы краткое высказывание, в котором указывает, что из всех Щегловых после блокады в живых осталось двое детей: восьмилетняя Катя и брат Саша. Его не взяли в армию. Детей эвакуировали в Ташкент. «Да нет, милая вы моя, не так скоро делалось! И вообще, делалось-то как бы и не людьми, а безумной воронкой эпохи, которая всасывала всех нас в какую-то гигантскую утробу оцепенелого ужаса, голода и хаоса войны ...» [3, с.18].

Сразу представляется картина города, к которому прибывают эшелоны людей, которых уже в городе не принимают, потому что он переполнен беженцами. Однако, люди все же выходят и бродят по улицам, потому что им некуда бежать дальше, «... потому что ехать дальше – означало гибель, а в Ташкенте выживалы, цеплялись за какую-то работу, жизнь вытягивала соломинкой надежды» [3, с.19].

Чужой город, в котором смешаны различные языки, нации, люди и животные. Теплый город стал убежищем голодной и голой стране. Мы видим похитителя, которого поймали на рынке, но не повели в милицию, а начали бить свои же, чтобы спасти его. Понятие войны и мира слились в одно какое-то невероятное сочетание, в котором невозможно было понять, что происходит с миром. «С того военного лета этот город, эти узбекские дворики с теплой утопанной землей, эти сквозистые кроны чинар, погруженные в глубину неба, означали для нее больше, чем просто – жизнь; все это было жизнью подаренной» [3, с.22].

Никто не понимал, как случилось, что началась эта война. ... Улицы послевоенного Ташкента – глинобитные извилины безумного лабиринта, порождение неизбежного беженства, кроткая деятельность по изготовлению библейского кирпича [3, с.38].

«... – Вот ты говоришь – послевоенный Ташкент ... Кто что, а я первым делом вспоминаю тележки с газированной водой: примитивные тачки на колесах, с небольшим навесом ... они спасали в летнее время от жары и жажды тысячи ташкентцев ...» [3, с.79].

В основном все герои были эвакуированными во время войны. Каждый искал свой способ выжить. Были и те, кто сам переехал в Ташкент, потому место было уютным и теплым, например, Юрий Кондратич. Ему пришлось быть сапером во время войны, его контузило и оторвало три пальца на левой руке.

«Вот разве что отличало и отличает всех этих бывшеташкентских скитальцев ... – это правильная русская речь ... потому что из года в год прибывало туда волнами разных штормов множество непростой штучной публики. Кого только не приносило: офицеров русской армии Кауфмана, а с ними – целый отряд новоиспеченных «иностранцев», всех ЭТИХ, закончивших Оксфорды-Кембридж, деток киевских, одесских и прочих коммерсантов, в которых хватило денег обучить Талантливое чадо за границей, но НЕ хватило пороха пробить Московско-Питерскую стену. Ну, и то ринулись в молодой Туркестанский край, и основали здесь целые династии врачей и ученых ... А отсидевшие срок зеки, которым заказано было вернуться в столицы, и они оседали здесь, в глинобитных кибитках, преподавали языки и прочие другие науки, просто целительно присутствуя в пространстве!.. А эвакуированные писатели, кинематографисты, актеры, ученые! Да и просто нормальные грамотные люди, занесенные сюда ветрами исторических потрясений! Что же удивляться, что уровень интеллигентности на душу населения в Ташкенте был гораздо выше, чем в среднем по стране» [3, с.115].

Жизнь в послевоенном Ташкенте проходила на улице. Особенно по вечерам, особенно в теплый час года. Выходили на прогулку пары и компании, мужчины ходили в белых штанах-клешах, женщины – под китайскими зонтиками. Начали строить Театр оперы и балета имени Навои. Строили его пленные немцы и японцы, причем пленные немцы ходили без конвоя, а пленные японцы – под ним. Рабочие были расстроены качеством строительства и материалов. Девушки носили платье с крепдешина, креп-жоржета, шелка и ситца. В моде были шелковые юбки фасона «солнце», с подтяжками, и платья фасона «кимоно», под горло, с открытыми руками. Все женщины пользовались духами «Ландыш», «Огни Москвы», «Красный мак» и др. Очень популярной была пудра «Лебедь белая». В Ташкенте было легче жить, началось возрождение жизни. Война сменяется миром, который вносит новые веяния моды и культурной жизни. Это было время, когда молодежь училась, работала и была счастлива. Все были уверены, что живут в лучшей стране, победившей мировое бедствие.

Первой войной была война людей. Совсем по-другому выглядит война природы с человеком, это гораздо более серьезный процесс, который человек не имеет возможности контролировать.

«Старый Ташкент был сокрушен в 66-м году подземным толчком и дружбой народов, снабженной экскаваторами. Старый Ташкент, пересечение судеб, прибежище для озябших, голодных и гонимых, для усталых разбойников, для раскаявшихся губителей, для затаившихся палачей, для доживающих жертв ...» [3, с.187].

Увидев вспышки в небе от замыкания на столбах электропередач и подземный гул, люди думали, что началась война. Их спокойная жизнь была вновь прервана, и наступили ужас и отчаяние. Люди заплаканные в отчаянии, раздетые выходили на улицы. Перед стихией город был беззащитным. В Ташкент начали приезжать воры с удивительными маниями.

На основе детального анализа, можно сделать вывод, что в анализируемых романах Дины Рубиной четко воспроизведена тема войны и мира. В жизни множества различных персонажей она тонкой нитью проходит через весь рассказ. Мозаичность и фрагментарность описаний не мешают понять читателю этой проблемы. Любая революция приносит не только освобождение, но и смерть, голод и горе. После войны судьба каждого героя в романе изменилась. Начался наплыв вторых наций в Ташкент, что привело к интеграции культуры во всех аспектах. Ташкент пережил первый шквал беженцев. Второе потрясение произошло после землетрясения в 1966 году, которое стало большим испытанием для города и его жителей. «Понимаешь, с детства варясь в нашем Вавилоне этносов, наций и национальностей, мы знали, что человек может быть другим, более того: что он всегда другой, но надо, надо сосуществовать, раз некуда друг от друга деться, что важнее всего – сосуществовать, что жизнь на этом стоит! И вот это самое умение понимать другого, как выяснилось в экстремальных условиях самых разных эмиграций, и есть – одно из лучших качеств блядской человеческой натуры ... То, что на Западе называют безликим словом «толерантность» ... Да не толерантность это, а – вынужденное милосердие, просто-напросто смирение своего «я», – когда понимаешь, что ты не лучше второго, а он – не выше тебя....» [3, с.153].

Концепция войны и мира – это одна из самых распространенных тем в произведениях Д. Рубиной. Писательница на своем опыте видела все те ужасы, что описывала в своих книгах, все персонажи оживают на ее страницах и становятся почти реалистичными в изображении талантливого мастера. Она рассматривает тему войны с двух сторон: война человека с природой и война людей. Война людей имеет свои теоретические и социологические корни, она страшная, но гораздо более страшной является война человека с природой. С природой невозможно договориться, человек может только смириться с ужасами, которые выпадают на

его долю. Эта война сверхъестественных сил указывает человеку на его место в природе и пытается предостеречь от неправильных поступков с ней. В произведениях конца XX – начала XXI веков такое ощущение среди писателей не является чем-то невероятным или фантастическим. Эсхатологические мысли можно видеть во многих современных произведениях, однако у Дины Рубиной это ощущение едва заметное, оно идет через призму других катаклизмов: между людьми в обществе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афлатуни С. Ташкентский роман: Повесть / С. Афлатуни. – СПб.: Амфора, 2006. – 239 с.
2. Каральник Лина. Придет ли Мессия? / Лина Каральник // Сайт Дины Рубиной: Критика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dinarubina.com/critique/karalnik.html>
3. Рубина Д. На солнечной стороне улицы / Дина Рубина // Гладь озера в пасмурной мгле: Роман. Повести. Рассказы / Дина Рубина. – М.: Эксмо, 2007. – С. 7-383. – (Большая книга).
4. Кочетова С.А. Инвариантный мотив игры как основа мотивного комплекса в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки» // Trends and Tendencies in Modern Philology / Edited by Boris Kozuh, Vida Medved Udovic. – Koper: Faculty of Education, 2013. – P. 191-200.
5. Кочетова С.А. Образ Дома в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки» // Східнослов'янська філологія. – Літературознавство. Вип. 22 / Горлівський державний педагогічний інститут іноземних мов; Донецький національний університет. Редкол.: С.О. Кочетова та ін. – Горлівка: Вид-во ГДПІМ, 2013. – С. 24-30.
6. Кочетова С.А. Мотивная структура романа Д. Рубиной «Синдром Петрушки» (Motivic structure of the novel by D. Rubina's «Petrushka Syndrome») /С.А. Кочетова // ПРОБЛЕМЫ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ. – Северодвинск, 2015. – Режим доступа: <http://problem-concept.ru/zhurnal/>

АННОТАЦИЯ

Круговая И.В. Тема войны и мира в творчестве Дины Рубиной

Данная статья посвящена проблеме разработки и трансформации темы войны и мира в романах Д. Рубиной. Проблема соотношения войны и мира исследовалась многими учеными в литературе, однако ее реализация в творчестве Д. Рубиной остается практически неизученной.

В рамках даної теми проаналізовані художественне своєобразие, система персонажів і втілення вказаної теми в романах «На сонячній стороні вулиці» і «Вот идет Мессия!..»

Ключевые слова: постмодернізм, контекст, персонаж, сюжет, конфлікт, епізод.

SUMMARY

Krugovaya I. V. The theme of war and peace in the works of D. Rubina

This article is devoted to the transformation of the theme of war and peace in the novels of D. Rubina. The problem of correlation of war and peace was investigated by many scholars in the literature, but its realization in the work of D. Rubina remains virtually unexplored.

Under this theme the author analyzed artistic originality, the system of characters and the embodiment of this problem in the novel «On the sunny side of the street» and «Here is the Messiah!..»

Key words: postmodernism, context, personage, plot, conflict, episode.

*Л.М. Олійник
(Горлівка)*

УДК 82.0

ФЕНОМЕН ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИХ ЖАНРОВИХ УТВОРЕНЬ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У новелістичній прозі кінця XIX – початку XX століть, демонструючи свободу творчого пошуку авторів, на що вказує різножанрова заданість вже в заголовках і підзаголовках творів, можна простежити неповторний стиль письменника (М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Хвильового, П. Куліша, О. Гончара та ін.). Труднощі у з'ясуванні індивідуального стилю письменника пояснюються тим, що це поняття постійно оновлюється й неоднозначно трактується. Літературознавчі словники визначають стиль або як специфічну ознаку художньої форми літературного твору, або як сукупність ознак, що характеризують твори певного часу, напряму, індивідуальної манери письменника.

Очевидно, авторський стиль – це ціла система образотворчих засобів, яка охоплює як зміст, так і форму літературного твору. Вона властива саме цьому письменникові, виражає його життєвий та естетичний досвід, враховує традиції національної й світової культур.

У художньому творі формою виступає не лише структура зображуваного, а й власне його зміст. Так, сама поведінка персонажа, деталі його зовнішності, мова тощо допомагають читачеві розкрити художній образ, бо служать наочними компонентами його тканини. Кожен письменник є дитям свого часу, виразником свого покоління. Істотно збагачення індивідуальних стилів письменників відбувається й завдяки впливам на них різних видів мистецтв, писане слово (література) поєднувалося з музикою, живописом.

На межі XIX–XX століть в літературі особливо підвищилась символіка пейзажних деталей, котрі стали характерною рисою стильової манери письменників. Яскравим прикладом є творчість М. Коцюбинського, а саме: новела „На камені”, підзаголовок – „Акварель” (у чернетці „образок”), в якій вже чітко проступають риси художнього стилю письменника.

За визначенням літературознавчого словника, під редакцією В.М. Лесіна: „*Акварель* (фр. Aquarelle) – твір живопису, виконаний водяними фарбами. Цим терміном іноді визначають жанрову своєрідність творів і письменники” [7, с. 12].

У творі переважають малярські образотворчі засоби, колоритні картини моря й гір виразно постають перед уявою читача, наповнені невтихаючим гомоном життя. Письменник часто використовує кольорові епітети („синє”, „зеленкувате”, „біла”, „стемніле” тощо), порівняння здебільшого добирає на основі зорових вражень, внаслідок чого ми виразно бачимо картини природи, побуту, намальовані пензлем художника-живописця, але водночас картини рухливі. Коцюбинський часто вдається до нюансування фарб („синяві”, „зеленкуваті”, „сизо-блакитні”), передачі гри кольорових контрастів. Зорові образи часто переплітаються із звуковими.

Коцюбинський взагалі часто подає образи як живописець. У нього навіть звуки мають певне забарвлення („сріблястий регіт мокрих листочків”, „чорна тиша”, „золотий усміх” тощо). Характеризуючи гру Алі, письменник і розповідь свою ніби наповнює мелодією зурни: вона ритмічна і відповідно до мелодії зурни – одноманітно-монотонна.

Ось один з прекрасних зразків пейзажу. *„Море дедалі втрачало спокій. Чайки знімались з одних берегів скель, припадали грудьми до хвилі і плакали над морем. Море стемніло, змінилось. Дрібні хвилі зливались до купи і, мов брили зеленкуватого скла, непомітно підкрадались до берега, падали на пісок і розбивались на білу піну. Під човном клекотіло, кипіло, шумувало, а він підскакував і плигав, немов нісся кудись на білогривих звірах... Вода при березі починала каламутитися і*

жовкнути; разом з піском хвиля викидала з дна моря на берег каміння і, тікаючи назад, волікла їх по дні з таким гуркотом, наче там щось велике скреготало зубами й гарчало. Прибій за яких півгодини перескакував уже через каміння, заливав прибережну дорогу...” [5, с. 374-375].

У зв’язку з колористичними вирішеннями новели важливо також відзначати, що М. Коцюбинський вдається до колористичних деталей, але використовує гру фарб для поглиблення психологічної характеристики персонажів. Колористична деталь стає в письменника також засобом досягнення нових художніх узагальнень. І в цьому ще одна особливість стильової манери М. Коцюбинського.

Серед особливостей творчості письменників цього часу можемо спостерігати ще виникнення кількох експериментальних жарів. Так, М. Коцюбинський назвав етюдами свої твори „Цвіт яблуні” і „Невідомий”. Збірка творів В. Стефаника „Камінний Хрест” мала підзаголовок „Студії і образки”. „Японськими етюдами” назвав О. Гончар збірку коротких художніх нарисів, що виникли внаслідок подорожі на японські острови. У М. Хвильового також можемо побачити твори з підзаголовком „етюд”, це „Зав’язка” і „Повість про санаторійну зону”, жанрову своєрідність яких ми розглянемо у наступному розділі.

У літературознавстві *етюдами*, чи студіями (від іт. studio – вивчення), називають також невеликі самостійні літературні зарисовки, переважно безсюжетні [7, с. 143].

Ідилія (грец. eidyllion – маленький образ, картина) – жанр буколіки, в основі якого – ідеалізоване зображення природного життя людини в згоді з гармонійною природою [6, с. 221].

За визначенням В.М. Лесіна, *ідилія* (грец. eidyllion – малюнок, невеликий вірш, пісенька) – вірш, у якому в прикрашеному вигляді змальовувалося безтурботне й щасливе життя простих людей – пастухів, селян, рибаків – на фоні чарівної природи. Ідилії близькі до буколів [7, с. 161].

Найяскравіше жанр *ідилія* представлений у творчості П. Куліша. Розглянемо особливості цієї внутріжанрової модифікації на прикладі оповідань „Оріся” і „Дівоче серце”.

Оповідання-ідилію Куліш написав на матеріалі шостої і частково сьомої пісень Гомерової „Одісеї”. Зберігши багато в чому їх сюжетну канву, він цілком замінив античні реалії на український колорит, перенісши дію в часи гетьманщини. Крім того, в сюжет „Орісі” вплетено народну легенду про Турову кручу.

У центрі Кулішевої ідилії – ідеал усезагальної гармонії людського, конкретніше – національного буття в його історичній

ретроспекції: поетизуються любовна взаємність, материнство, родинна злагода, козацько-старшинський хутірний побут, близькість старосвітської людини до природи, уявна суспільна згода серед соціально неоднорідних хуторян.

Загальнолюдське в ідилії тісно переплітається з національно-патріотичним. Що ж стосується ідеалізації в ній старосвітщини, хутірного життя на лоні природи, то це цілком відповідає жанровим вимогам романтичної ідилії, яку створив автор „Орисі”, назвавши її в підзаголовку „ідилією”. Мистецька вартість цього твору й полягає саме в тому, що він є досконалим художнім зразком романтичної ідилії в українській літературі.

Оповідання „Дівоче серце” за авторським визначенням теж „Ідилія”, як і „Орися”, та на відміну від неї зверене до сучасності. Шлюбом селянської дівчини Оленки й заможного, інтелектуально розвиненого козака Павла Піддубня письменник виразив мрію про органічне поєднання жіночого „правдивого серця” й чоловічого розуму, людини „природної” та освіченої, ідею культурного поступу народу під проводом національної інтелігенції. Перша ситуація оповідання – прагнення Оленки та Ігната-вдовиченка побратися не здійснюється через те, що парубка взяли у москалі, друга ж – це вже або новаторське домислення фольклорного сюжету, або ж відтворення у власній ідеологізованій інтерпретації випадку з життя.

Ще одним жанроутворенням початку ХХ століття є *образок* літературний – невеликий прозовий твір, часто близький до нарису, побудований на матеріалі якогось конкретного життєвого факту або події. Для образків характерне ескізне зображення людей кількома яскравими штрихами, а також малорозвинений сюжет [7, с. 279]. „Галицькими образками” назвав І. Франко одну із збірок своїх творів. Підзаголовок „образок” стоїть під творами М. Коцюбинського „Пе коптьор”, „Відьма”, „Поєдинок” і „Він іде!”.

У „Поєдинку” М. Коцюбинський виступив проти негативних явищ тогочасного життя, що перешкоджали вільному розвитку людини, виявленню її активності, висміяв нікчемність і порожнечу міщанського життя, обивательщини. Твір, по суті, – психологічний „образок”, тонкий аналіз того процесу, коли з глибини людської істоти „встають нікчемність, фальш, компроміси” і штовхають її на підлість. За тонким розкриттям характерів малопомітних, дрібних, часом зовсім нікчемних людей, за глибоким викриттям пошлості і дріб’язковості їх інтересів Коцюбинський близький до А. Чехова.

У наступному творі „Він іде!” немає безпосереднього зображення подій. Вони сприймаються через розповіді

окремих дійових осіб. Характерно, що, працюючи над твором, письменник послідовно заміняв усі описові моменти („від автора”) безпосередньо відтвореними драматичними сценами, „пропущеними” крізь стривожену уяву персонажів.

Для зображення подій не прямо, а „очима персонажів”, для відтворення образу або й цілої події через якусь деталь письменник часто використовує метонімію: „*кричали беззубі роти, кричали зморики мудрості й досвіду, сказали борода і білі та худі руки*” [5, с. 458].

Розповідь забарвлена тривожними, червоними кольорами. Кривавий відтінок лежить на всьому: „*Наближався вечір. Сонце росло, палало і тихо спускалось додолу. Червоний туман уставав на заході, і немов криваві примари насувались звідти на місто. Спочатку несміливо, поодинокі, а далі цілими лавами. Безгучною процесією пройшли вони поміж спустілими мурами, лишаючи на камені гарячі, червоні сліди та одбиваючи у шибках вікон свої криваві обличчя. Старезні мури тремтіли з жаху усіма зморшками стін, і тільки червоні маки, що росли вгорі по карнизях, вітали гостей сміхом. А коли сонце сіло і прийшла ніч, як чорна дума землі, червоні гості щезли й містечко зовсім завмерло...*” [5, с. 465]. Кривава гама передає ту тривогу, яка росла в серцях людей, підсилює розкриття страшного змісту подій, відтворених письменником. Навіть дороги, що поросли маком, розтікалися, немов криваві ріки між зеленим хлібом. Навіть дзвони здавались червоними.

В образку „Він іде!” виявляється уміння змальовувати масу, народ не як суцільну безлику юрбу, а чітко індивідуалізовану (шохат Амбрум, візник Йосель, Бобе Естерка та ін.). Це складний колектив, що має певне обличчя і потроху прозріває.

Взагалі у новелі чітко видно, яке велике значення надавав письменник кольоровим і звуковим елементам у своїх творах – вони створюють необхідний фон для зображуваного, викликають бажаний настрій у читача.

Наступний жанр, який викликає інтерес, – **повістка** – так у другій половині XIX століття іноді називали невеликі епічні твори, маленькі повісті і оповідання. Так, Ю. Федькович оповідання „Безталанне кохання” назвав повісткою, а „Серце не навчити” – **повісточкою**.

У прозовому творі Ю. Федьковича „Серце не навчити” показано трагічну долю жовнірів у цісарській армії, викрито австро-німецьку воєначину, подано правдиві картини життя знедоленого буковинського наймитства і бідноти. Федькович продовжує розвивати соціальні теми, зображувати життєві соціальні конфлікти.

Про героя оповідання „Серце не навчити” Івана в народі ходила слава, що він карає багатіїв, які грабують і знущуються з бідних селян. Образ Івана – благородної людини-протестанта, що має „*таке чисте серце, як один чистий діамант*” [9, с. 268], розкривається також і в плані побутових взаємин. Письменник майстерно показує глибокі переживання цього героя, палкі почуття любові, прагнення будь-що досягти мети. Волелюбність, рішучість, запальність, гордовитість – такі риси характеру Івана, що виявляються в побутових відносинах. Він не зносить зради своєї дружини Олени і вбиває її, разом з тим кінчає з собою.

Таким чином, досліджуючи експериментальні жанри, представлені у творчості письменників кінця XIX – початку XX століть, творча манера яких залишається не розглянутою до кінця, приходимо до висновків, що письменники сміливо експериментували, розробляли нові жанрові утворення, давали їм свої назви, вкладали свої певні значення в твори.

ЛІТЕРАТУРА

1. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др. / Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высш. шк.; Издательский центр «Академия», 1999. – 556 с.
2. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – К.: Вид-во „Вища освіта”, 1981. – 216 с.
3. Історія української літератури: У 8 т. – К., Наук. думка, 1970. – Т. 6. – 516 с.
4. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: моногр. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
5. Коцюбинський М.М. Твори: В 2 т. / Упоряд. і приміт. М.С. Грицюти; Вступ. ст. Н.Л. Калениченко. – К.: Наук. думка, 1988. – Т. 1: Повісті та оповідання (1884–1906) / Ред. тому М.Т. Яценко. – 584 с.
6. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
7. Лесін В.М., Полінець О.С. Словник літературознавчих термінів. – К.: Вид-во „Радянська школа”, 1971. – 488 с.
8. Томашевський Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / Вступ. статья Н.Д. Тамарченко; комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
9. Федькович Ю. Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Листи. – К.: Наук. думка, 1985. – 277 с.
10. Чернец Л.В. Литературные жанры: [Пробл. типологии и поэтики]. – М.: Изд-во МГУ, 1966. – 192 с.

АННОТАЦИЯ

Олейник Л.Н. Феномен экспериментальных жанровых образований в мировой литературе

В статье исследуется жанровая система малой прозы конца XIX – начала XX веков. Кроме традиционных жанров, использованных писателями (новелла, рассказ, повесть, памфлет), в поле зрения попадают экспериментальные жанровые образования – этюд, арабеска и такие нетрадиционные жанровые модификации, как зарисовка.

Ключевые слова: жанр, авторский стиль, экспериментальный жанр.

SUMMARY

Oleinik L.N. The Phenomenon of the Experimental Genre Formations in the World Literature

Short fiction of the genre system of late XIXth – early XXth century is investigated in the given article. Except the traditional genres that are used by many authors (a novel, a short story, a novelette, a pamphlet) experimental genre formations such as a sketch, an arabesque and such as an unconventional genre modification as a sketch are occurred.

Key words: genre, author's style, experimental genre.

*О.Ю. Плетньова
(м. Горлівка)*

УДК 82.0

ПРОБЛЕМАТИКА ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ТРУБЛАЇНІ ПЕРІОДУ 30-х рр. XX ст. В КОНТЕКСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ СВІТОВОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Серед митців української літератури 30-х рр. XX ст. Микола Петрович Трублаїні займає чільне місце, перш за все як зачинатель української пригодницької прози, а також як автор казок для дітей «Мандри Закомарика» (1940) та «Про дівчинку Наталочку і сріблясту рибку» (1940).

Казка, як стверджує дослідниця творчості М. Трублаїні Н. І. Кердівар, генетично пов'язана з пригодницьким жанром. У свою чергу пригодницький жанр супроводжував (і нині продовжує свій шлях поруч із різними жанрами мистецтва) кращі зразки лицарських, готичних романів ще в далекі часи. Тож у період становлення і поширення нових засад у суспільстві виникла потреба пристосувати, а де можливо, то і поєднати певні

казкові та пригодницькі структури в сюжетах оповідань, що і зробив Микола Трублаїні у творах північного циклу.

Слід зауважити, що мандри захоплювали Миколу Трублаїні, а освоєння Півночі стало для письменника своєрідним шансом «знайти себе» і свого нового героя – романтичного, здатного на неординарні вчинки, спроможного пройти через низку випробувань. Отже, Північ виявилась найсуворішим випробуванням моральних якостей, закладених у людині, не тільки для персонажів оповідань, а й для самого автора.

Творчість М. Трублаїні, на жаль, у наш час малодосліджена, вийшла із кола наукових пошуків, чим і зумовлена актуальність нашої статті. Проблема дитячої літератури нині постає особливо гостро, а пригодницький жанр завжди викликав особливий інтерес у підлітків. З'ясувати коло захоплень автора, виявити особливості підходу письменника до зображення життя, побуту, звичаїв народів Півночі у 30-ті рр. ХХ ст. – мета нашої статті.

Основними чинниками, які вплинули на зміст творів письменника, на його творчу манеру письма можна назвати в першу чергу уяву художника та його любов до мандрівок. До того ж, маленький хлопчик захоплювався читанням, любив слухати казки, цікаві бувальщини, розповіді про мандри і подвиги. Як згадує А. Денисенко у статті, присвяченій 80-річчю від дня народження М. Трублаїні, герої прочитаних книжок «надихнули малого любителя пригод на відчайдушний вчинок: тринадцятирічний хлопець залишає школу і пристає до загону червоноармійців. Примостившись на підніжжі вагона, що йшов на фронт, Микола вже бачив себе відважним кулеметником чи кмітливим розвідником. Заколисаний мріями хлопчина задрімав і незчувся, як зірвався з підніжки. Біля колії його, непритомного, підібрали селяни. За допомогою місцевого костоправа поставили на ноги» [1, с. 69]. Другим чинником, який спонукав письменника до роботи у пригодницькому жанрі, була недостатня кількість художніх творів на цю тематику та його прагнення заповнити цю «нішу» власними творами.

Відомий дослідник А. М. Подолинний у «Капітані дитячої літератури» зазначає: «Дотепер немає, по суті, стрункої теорії та історіографії тогочасної пригодницької літератури. Тому ще й досі навколо неї тривають суперечки, висловлюються протилежні думки. Одні відносять до пригодницьких вузьке коло творів, наперед відмовляючи їм у художності, соціальній значущості, інші невинувато зараховують сюди навіть «Молоду гвардію» О. Фадєєва» [2, с. 34].

Таким чином, творчість М. Трублаїні стає цінним матеріалом для дослідження.

Треба зазначити, що творчість Миколи Трублаїні вивчали: М. Сиротюк, А. Подолинний, А. Денисенко, М. Пархоменко, М. Сингаївський тощо. Вони досліджували різні аспекти його творчості, приділяли значну увагу тематиці, проблематиці, системі образів у творах письменника. Так, М. Сиротюк, А. Подолинний виділяли автобіографічні риси у творчому доробку письменника, наголошували на елементах автобіографізму в творчості.

Ще з дитинства Микола Трублаїні прагнув до нових вражень, мандрівок. Так, восени 1920 р., «захопившись героїчними подіями громадянської війни, тринадцятирічний хлопчик відправляється на фронт» [3, с. 58]. Але прикий випадок, який стався з ним, змусив хлопця повернутися додому. Згодом М. Трублаїні стає спецкором в газеті «Вісті», робить подорожі по Далекому Сходу, а в 1929 р. на криголамі «Ф. Литке» відправився на острів Врангеля, бере участь в кількох арктичних експедиціях, зокрема на криголамах «Сибиряков» і «Русанов».

Чимало подій, які траплялись з ним під час експедицій, було втілено в низку оповідань, присвячених саме зображенню життя, побуту народів Півночі: «Вовки гоняться за оленями», «Малий посланець», «Крила рожевої чайки», «Волохан» тощо.

Оповідання північного циклу письменника за тематикою можна поділити на дві групи (за Н. І. Кердівар):

- Перша група читачів із життям народів Півночі («Погонич блакитного кита», «Вовки гоняться за оленями», «Волохан», «Малий посланець», «Крила рожевої чайки»);

- Друга група розповідає про події, що відбуваються з персонажами під час подорожей Арктикою («Морем плив тюлень», «Володька Рибалка», «Оповідання боцмана», «Берег невідомого острова», «З півночі летів ураган», «Хатина на кризі»).

У творчості письменника важливе місце займає тема будівництва нового суспільства, формування нової людини, спроможної протистояти силам природи. До речі, природа виступає формотворчим чинником сюжету, впливає на події, на вчинки героїв, гартує їх волю і характер. Пейзаж у творах М. Трублаїні є відправною точкою оповіді про нелегке життя ескімосів, чукчів: зазначено до самого вершечку яранги, затиснуті в льодах криголами, що везуть ліки, хліб тощо для народів Півночі, а також довга полярна ніч, часто-густо голод, бо неможливо вийти у негоду в море чи в тундру. У таких умовах людина розкривається по-особливому. Тож твори М. Трублаїні про далеку Північ сповнені захоплюючої романтики. Героями їх є звичайні люди, що захоплюють читача наполегливістю в досягненні мети, спритністю, хоробрістю, умінням перемагати труднощі, здатністю акумулювати усі свої сили у складній

ситуації для подолання її. У своїх творах письменник, за нашою думкою, намагався підкреслити той факт, що людина здатна протистояти природним силам, що навіть у найважчих ситуаціях вона не безпомічна, а з напруженням зусиль долає перешкоди. У таких випадках виявляється рішучість, людяність, прагнення допомогти і врятувати.

Так, в оповіданні М. Трублаїні «Крила рожевої чайки» (1934) розповідається про побут і життя ескімосів. У цьому краї ще панують старі звичаї і вірування. Островитяни не сприймають усього того, що пропонує нове суспільство. У краї панують шамани, життя звичайних мешканців залежить від їх волі. Це і є центральним конфліктом твору. Автор розповідає про стародавній звичай острова: людей, які нездатні себе прогодувати, потрібно знищити. Але цьому намагаються протистояти люди з Великої Землі. Так, головним діючим персонажем, який допомагає Мамаюк порушити звичаї цілих поколінь, стає дівчина Анка. Вона піклується не лише про свій народ, а й пробивається через криги і замети до віддалених ескімосів, щоб допомогти і їм налагодити нове життя. Маленька дівчинка Мамаюк руйнує дикунські звичаї, вбиває рожеву чайку, яка залишалася святиною у свідомості жителів цих країв. Мамаюк рішуче відмовляється від вбивства скаліченого брата, цим порушуючи жорстокі закони того краю, тим самим рятує людей від голодної смерті. Анка також рятує від загибелі юнака Овайюака, якого хотіли знищити, бо він осліп і не міг ходити на полювання. Хоробра дівчина відправляє юнака в лікарню, де йому лікарі повертають зір.

Найбільш напружений і цікавий момент в творі – це розділ, в якому розповідається про вдалу операцію на очах Овайюакові. Письменник майстерно передає радість, щастя хлопчика, якому лікарі повернули зір: «З хвилюванням чекав Овайюак того часу, коли знімуть пов'язку йому з очей. І ось ця хвилина надійшла. Був вечір. При світлі лампи Овайюак побачив свою сестру, Анку та лікарку. – Навалук, я бачу тебе! – крикнув він. Сестра підійшла до нього» [4, с. 15].

Треба зазначити, що основною і невід'ємною рисою персонажів творів М. Трублаїні, особливо північного циклу, є їх героїзм і здатність до співчуття. Так, у оповіданні «Малий посланець» автор надає ознак героїчності діям маленького хлопчика, який вирушає уночі взимку за лікарем, щоб врятувати свою маленьку сестричку від дикунських дій шамана. За твердженням цього шамана, хвора мати видужає, якщо уночі маля винести на вулицю та залишити там: «Коли шаман оглянув хвору, він сказав: – Коли опівночі їй не стане краще, то треба буде винести немовля на мороз. І нехай лежить на морозі до ранку.

Тоді хвороба перейде на немовля, і хворій стане легше. Коли немовля не замерзне, то хвора вичуняє. Інакше вмере» [4, с. 43]. Сам письменник виявляє своє негативне ставлення до шамана як уособлення старого, що відходить у минуле. М. Трублаїні називає його брехуном, злодієм, злочинцем. Так характеризує його письменник: «Третій – низенький дідок. Його Тайо не знав, зате того старого пізнала Анка. То був головний шаман на їхньому березі. Той шаман брехав чукчам, ніби він все може робити і все знає. Він запевняв, що коли йому заплатять, то він вилікує всякого хворого. Стверджував, ніби знає такі слова, які допомагають щасливому полюванню. Це був безсовісний брехун, що любив добре попоїсти і не любив працювати» [4, с. 42]. Дорослі люди вірили у чудодійні можливості шамана, заперечуючи усе нове, а, отже, і незрозуміле. Натомість молодше покоління чукчів, як вважає письменник, більш здатне сприймати зміни, які відбуваються в суспільстві. Так, дівчинка Анка і хлопчик Тайо, почувши шамана, були налякані та не погоджувались з таким «лікуванням». Зв'язана дівчинка написала записку про допомогу та попросила Тайо поїхати до школи, щоб передати її вчителю. Хоча хлопчикові було й страшно вночі бігти так далеко, але життя матері і маляти було дорожче: «Страшно стало Тайо. Такому малому вночі бігти так далеко! Але згадав, що шаман смертю загрожує маленькій сестричці. Мама теж може померти. Стиснув зуби, подумав і сказав: – Давай, я побіжу, хоч мені й страшно» [4, с. 44].

Таким чином, героїчний вчинок хлопчика врятував матір та маленьку сестричку, а шамана було вислано з тієї місцевості, де він лікував».

Якщо в оповіданні «Малий посланець» рятує мати та маля хлопчик, то в оповіданні «Волохан» вірна собака рятує свого друга хлопчика Тико, коли той потрапляє у скрутне становище.

Слід зауважити, що М. Трублаїні умів стисло і зрозуміло писати для наймолодших читачів. Письменник враховував вікові можливості та потреби юних читачів, тому цікаво та ґрунтовно висловлював своє бачення подій через вчинки героїв так, щоб схвилювати і захопити їх. Оповідачем є автор як вибір М. Трублаїні. Розповідь ведеться від автора. У кожному з десяти розділів, які містили стислий і лаконічний виклад розповіді, автор говорить про найістотніше. Письменник порушує тему служіння собаки людині в умовах суворого життя народів Півночі. Автор зумів показати, як важливо у важких умовах Півночі людині мати такого надійного помічника, як собака. От і Волохан рятує свого господаря неодноразово. Так, наприклад, він рятує Тико, коли той потрапив під бочку, він кличе Умка до

берега, який і піднімає бочку: «Поведінка цуценя була чудна. Воно то ухопить Умка за ногу, то потягне, відбіжить, загавкає і замотає головою, наче запрошує кудись. Умок зрозумів, – цуценя кличе його за собою. Він пішов за ним. Цуценя біжить, а Умок за ним. Побігло цуценя на берег. Прибіг туди й Умок. Дивиться, цуценя на бочку гавкає, а бочка догори дном стоїть. Прислухається Умок – у бочці щось гуде. Підняв він ту бочку, а з-під неї Тико заплаканий визирає» [4, с. 8]. Відважний пес витягає хлопчика Тико з річки.

Майже всі оповідання М. Трублаїні з життя північних народів відзначаються стислістю в описі людей, пейзажних малюнків. Кожне оповідання ділиться на кілька розділів, що мають свої заголовки. Мова оповідань лаконічна, фрази короткі, але чіткі. В окремих оповіданнях, таких як: «Волохан», «Малий посланець», «Пустуни на пароплаві» тощо, переважають прості речення. Таку манеру розповіді автор пояснював у своїх статтях тим, що для дітей потрібно писати коротко і ясно. Але ця лаконічність, простота речень не залишають юного читача байдужим до подій, які відбуваються у творах, до вчинків героїв оповідань. Кожна дитина, яка читала те чи інше оповідання письменника, уявляла себе учасником подій.

Окремо від групи творів про дослідників Арктики і життя народів Півночі стоїть оповідання «Пустуни на пароплаві» (1937). Сюжет оповідання простий, але досить цікавий. У центрі оповідання – дві мавпочки, яких матроси купили в негра із далекої Африки. Автор з усмішкою розповідає про їх поведінку, їх витівки на пароплаві, про їх стосунки з матросами. Мавпочки здатні не лише шкоду робити, але й стають у пригоді людям. Так, у розділі «Пустуни рятують боцмана» автор розповідає про цікавий факт з поведінки мавпочок. У час полуденної спеки боцман вийшов, щоб полисти розпечену палубу морською водою. Від пекучого сонця боцман знепритомнів і впав. В той час на палубі нікого не було, тому ніхто цього не бачив. На диво, мавпочки підскочили до непритомного і, схопивши трубу насоса, почали бавитися. Пустуючи, бризнули на боцмана водою і врятували його. Так, не менш важливим слід згадати той факт, що письменник писав і у жанрі казки. Так, він написав дві цікаві казки – «Мандри Закомарика» (1940) та «Про дівчинку Наталочку і сріблясту рибку» (1940). В казках М. Трублаїні діють звірі і птахи: жабка, миша, горобчик, віслук, вовк тощо.

Однією з основних характерних рис, притаманних саме манері письма М. Трублаїні, була багата авторська вигадка, напружений сюжет, вміння письменника, як і в оповіданнях про Північ, говорити про події коротко і конкретно.

В казці «Мандри Закомарика» в центрі уваги образ малого, але хороброго й відважного хлопчика Закомарика. Авторська розповідь супроводжується легким гумором. Письменник підсміюється над своїм героєм, але веде його шляхами найрізноманітніших пригод, з яких Закомарик завжди виходить переможцем. Так, маленький хлопчик навчився розуміти мову тварин, рятував їх у скрутних ситуаціях, навіть створив зі своїх маленьких друзів артистів: горобчика навчив співати, мишку й жабку танцювати, а сам грав на сопілці.

Слід зауважити, що з художніх прийомів у казці «Мандри Закомарика» М. Трублаїні використовував засоби градації, які властиві народним казкам про тварин. Так, ставши приборкувачем звірів, Закомарик спочатку приборкує жабу, потім мишу, а вже потім більших і більших: гусака, зайця, вовка і ведмеда.

Крім засобів градації, автор використовував й гіперболізацію задля особливого увиразнення художнього зображення подій в казці: «Тільки-но вовк зник із галявини і пробіг кроків з десять, як відчув, що далі бігти не може. Він був певен, що на ньому сидить принаймні ведмідь. Тим часом товстуха, вважаючи, що вона їде віслюком, гукала: – Швидше, швидше!» [4, с. 56].

Одним із різновидів художніх тропів, який часто використовується письменниками в казках, є алегорія, і казка «Мандри Закомарика» М. Трублаїні не є виключенням. В тексті казки наявні також порівняння, за допомогою яких текст набирає яскравості та виразності: «Та де їй втекти од розбишаки, що мчав, мов тигр», «сердитий, як вовк», «гукав, мов навіжений» тощо. Також в казці наявні звуконаслідування, такі як: «г-рр», «гав, гав, гав», «ге-ге-ге», «ква-ква-ква» тощо.

Підсумовуючи сказане, спробуємо виділити основні риси творчого структурування оповідань М. Трублаїні: чітке і правдиве зображення подій у романтично-героїчному стилі; наявність активного героя та антагоніста; екстремальні ситуації і різкі несподівані повороти у сюжеті творів; психологізовані елементи, зокрема пейзаж; введення образу незнайомця, який згодом займає ключові позиції у художній тканині твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Денисенко А. Дитячий капітан. (До 80-річчя з дня народження) // Українська мова і література в школі. – 1987. – № 4. – С. 68-71.
2. Подолінний А. Капітан дитячої літератури / Анатолій Подолінний. – К.: Знання, 1987. – 48 с.

3. Сиротюк М. Микола Трублаїні. Літературний портрет. Критико-біографічні нариси / Микола Сиротюк. – К.: Дніпро, 1960. – 167 с.
4. Трублаїні М. П. Твори: в 4 т. / Микола Трублаїні. – К.: Молодь, 1956. – Т. 1. – 1956. – 601 с.

АННОТАЦИЯ

Плетнёва О. Ю. Проблематика творчества Николая Трублаини в период 30-х гг. XX ст. в контексте функционирования мирового литературного процесса

В данной статье автор делает попытку изучить круг интересов известного украинского писателя начала XX ст. Николая Петровича Трублаини, известного путешественника и автора рассказов о жизни народов Севера, выявить особенности его подхода к изображению жизни, быта, традиций народов Севера в 30-е гг. XX ст. Исследуются основные причины, которые повлияли на авторскую манеру письма. Рассматривается тематика произведений писателя, образная система произведений. Уделяется внимание основным стилистическим фигурам (сравнение, аллегория, гипербола). Дается общая характеристика произведений северного цикла.

Ключевые слова: сказка, тема, герой, автор, традиции, гипербола, сравнение.

SUMMARY

Pletneva O. U. Range of problems of Nikolay Trublainy's works in 30s of the XXth century in the context of functioning of world literary process

The author of the article tries to investigate the focus of interest of the famous Ukrainian writer Nicolay Petrovich Trublainy, a distinguished traveller and author of the stories about life and traditions of the Northern peoples at the beginning of the XXth century. The author studies the main reasons, which had an influence on the author's manner of writing. Special attention is paid to the main stylistic figures (simile, allegory, hyperbole etc). There is given a general characteristic of the Northern cycle of his stories.

Key words: tale, theme, a main character, author, traditions, hyperbole, simile.

УДК 82-92 (000.141) «1917/1921»

**ПОРТРЕТНЫЙ ОЧЕРК В ПУБЛИЦИСТИКЕ
А.И. КУПРИНА
1917-1921 ГОДОВ**

Целью данной статьи является рассмотрение проблематики и поэтических особенностей жанра портретного очерка в писательской публицистике А.И. Куприна, посвященной событиям революции 1917 года и последующей за ней Гражданской войны. Объектом изучения выступают работы, посвященные личности генерала Петра Николаевича Врангеля – одного из лидеров Белого движения.

Очерк – художественно-публицистический жанр, не имеющий единства в определении жанровой специфики. Советские теоретики литературы, такие как Л.И. Тимофеев [5] и Н.А. Гуляев [2], отмечали его принадлежность к эпическим жанрам, что обосновывалось наличием рассказчика, отношением автора к художественному вымыслу. В противоположность советской науке, современное литературоведение демонстрирует крайнюю полярность мнений в данном вопросе. Так, группа ученых во главе с А.А. Галичем определяют очерк как *«малый художественно-публицистический жанр»* [1, с. 276], в котором автор изображает события и факты действительности. В.Е. Хализев, в свою очередь, подчеркивая особое значение внешней реальности, на которой сосредоточено внимание очеркиста, относит очерк к *«внеродовым формам»* [6, с. 355]. Особое внимание в понимании природы очерка Е.И. Журбиной [3] отводится такому приему, как типизация, что представляется двумя способами: как воплощение отобранных типических черт в индивидуальный образ и как индивидуальный образ, становящийся объектом типизации. Публицистический портретный очерк зачастую исключает биографически-хронологический принцип повествования. Как правило, внимание писателя сосредоточено на интерпретации определенного исторического события (или серии событий) и роли в нем изображаемого персонажа. Ярким примером, подтверждающим закономерность данного положения, может послужить личность генерала П.Н. Врангеля, которому посвящены три очерка Куприна: «Генерал П.Н. Врангель» (1920), «О преемственности» (1920), «О Врангеле» (1921), являющиеся объектом исследования в данной статье.

Все три очерка объединены общей идеологической доминантой – характеристикой генерала Врангеля как одного из выдающихся лидеров Белого движения, способного объединить его разрозненные силы в борьбе против большевиков. Каждая писательская работа является попыткой изображения П.Н. Врангеля в контексте различных событий личной, военной биографии, а также оценки его роли в истории Гражданской войны в России. Отметим, что каждый из трех очерков создавался А.И. Куприным как отдельное произведение, в качестве непосредственной писательской реакции на происходящие политические события. Отсюда следует, что публицистическая природа данных произведений логически соединяет в себе две взаимозависящие функции – информативную и воздействующую. Мы же предлагаем рассмотрение вышеуказанных очерков в единстве их проблемно-тематического содержания.

Непосредственное «знакомство» читателя с личностью генерала представляется А.И. Куприным в очерке «Генерал П.Н. Врангель». Написанный во время наибольших успехов врангелевской армии, которая начала в конце мая 1920 года наступление из Крыма на Советскую Россию, очерк изображает такие личностные качества полководца, как внутренняя сила: *«Есть скромность, которая говорит о внутренней силе гораздо убедительнее всяких дерзких фраз»* [4, с. 269]; независимость: *«Врангель никогда не был ни идолопоклонником, ни ловцом выгод около трона»* [4, с. 270]; исключительная личная храбрость, осторожность и дальновидность. Врожденное чувство патриотизма, ярко выраженная национальность, по мнению писателя, были жизненной позицией генерала, основой его характера. Для А.И. Куприна-патриота главным критерием оценки того или иного политика является отношение к России – тому единственному, что осталось после революции и падения монархии. В данном очерке находим слова, отражающие общественную позицию А.И. Куприна тех лет: *«Но ни царя, ни идеи царя больше нет. Осталась родина... И ей одной решать свою судьбу»* [4, с. 271]. Отсюда вовсе не следует, что А.И. Куприн был идеалистом, не рассматривавшим особенностей межпартийной борьбы. Держа руку на пульсе происходящего, писатель критически оценивал деятельность ведущих политических партий, не способных, по его мнению, к решению единственно важной задачи – объединения страны. Очерк «О преемственности» является ярким тому свидетельством.

Наиболее действенными политическими силами, способными реально изменить ход исторических событий, являются большевики и противостоящие им представители

Белого движения в лице генерала Врангеля. Аполитичность А.И. Куприна проявляется в его нескрываемой симпатии к русской армии, вере в ее «старый военный дух» [4, с. 297], который на протяжении трехсот лет существования династии Романовых являлся реальной опорой самодержавия. С горечью отмечает писатель и явное пренебрежение ею со стороны властей, что в 1917 году привело к разложению воинской дисциплины и утрате ее боеспособности. По мнению писателя, в дальнейшем определяющими стали пораженческие настроения, усиливающиеся по мере нарастания неудач России в Первой мировой войне. Лучшие ее представители в лице генералов М.В. Алексева, Л.Г. Корнилова, А.И. Деникина, адмирала А.В. Колчака и генерала П.Н. Врангеля составили цепь преемственности блестящих русских офицеров, основанной не столько на политическом, сколько на духовном родстве. Будучи по своей природе скорее военизированным, чем политизированным, Белое движение стало проводником возрождения национальной идеи, лишенной четкой политической платформы. Его сила и успехи на определенных этапах Гражданской войны чаще всего зависели от личностного фактора – авторитета главнокомандующего, что отмечает писателем: *«Разве можно усомниться в том, что имя Верховного Вождя естественно перешло от Алексева, Корнилова к Деникину, от него, как бы через заочное рукопожатие, к Колчаку, вернулось опять к Деникину, а Деникин, чуть повинаясь воле армии, передал его Врангелю?»* [4, с. 298]. Именно П.Н. Врангель, по мнению писателя, должен завершить, довести до конца идею Белого движения. Однако размышления автора не подкреплены твердой уверенностью в успехе, что подтверждается скептической интонацией риторического вопроса: *«Сохранится ли до этого часа лучшая часть армии Врангеля не выветрившейся?»* [4, с. 298]. Обратим внимание на тот факт, что в стилистической организации данного высказывания намеренно акцентируется непрочность основы, на которой базируется Добровольческая Армия. А.И. Куприн позиционирует идеологию Белого движения как некую эфемерную сущность (*«не выветрившейся»*). В отличие от стратегии большевиков, их однонаправленной и согласованной программы, генералы белых армий показаны автором идеалистами. Два очерка, написанные с промежутком в несколько месяцев, представляют собой идейно-тематическую общность, внутри которой используются различные способы характеристики персонажа. Так, если в работе «Генерал П.Н. Врангель» А.И. Куприн делает акцент на личностных

качествах человека, проявляющихся в определенных условиях, то в очерке «О преемственности» показано, какую роль имела личность П.Н. Врангеля в период Гражданской войны. Следовательно, мы имеем дело с двумя способами создания очерка-портрета: непосредственной и опосредованной характеристикой персонажа.

Очерк «О Врангеле» (1921), завершающий своего рода «микроцикл» работ, посвященных одноименному персонажу, повествует о периоде эмиграции и дальнейшей судьбе русской армии. По мнению А.И. Куприна, идеи большевизма, принявшиеся на благодатной почве анархии 1917 года, не исчезнут с уходом В.И. Ленина и Л.Д. Троцкого с политической арены. Вместо них на авансцене общественно-политической жизни России неизбежно появятся *«самозванцы, лжепророки, основатели чудовищных сект»* [4, с. 318], которые закономерно станут зачинателями возможно еще более жестокого строя. Выступая с саркастической критикой Временного правительства и партии эсеров, не способных к утверждению действительной власти, А.И. Куприн раскрывает собственную гражданскую позицию, основанную на идеализации армии П.Н. Врангеля как оплота для спасения страны и предвестника «Третьей России». Подобно трагической судьбе адмирала А.В. Колчака, преданного союзниками, судьба врангелевской армии не стала исключением. Завершается очерк в риторической форме, которая ставит соотечественников писателя перед неизбежностью самоопределения: *«...когда Третья Россия, захлебываясь среди пожарниц собственной кровью, закричит: «Как вы смели способствовать гибели врангелевской армии! Проклятье вам!» Что вы ответите?»* [4, с. 319]. Ответ на собственный вопрос автор дает в послесловии: *«Но Брут сказал: он был властолюбив. А Брут, конечно... честный человек»* [4, с. 320]. Трагедия России, по А.И. Куприну, – в самой организации ее общественного устройства, политической культуре населения, отсутствии гражданского общества. Реакционная природа большевизма стала воплощением традиций знаменитого «русского бунта», веками взращиваемого в сознании передового русского общества. Общественный радикализм XIX века, заложивший основу двух русских революций, стал тем самым *«честным Брутом»*, который привел «властолюбивую» Россию к ее трагическому финалу в 1921 году.

Подводя итог, следует отметить, что значительный интерес в политической публицистике А.И. Куприна занимают очерковые портреты современников. Психологическая тонкость в раскрытии характера, пристальное внимание к деталям, аналитическая оценка фактов, ярко выраженная авторская

субъективность, прием контраста, основанный на развернутом сравнении и исторических параллелях, – общие свойства очерков, посвященных историческим деятелям красного и белого движений. Субъективность оценки того или иного деятеля зависит от его отношения к Родине, России, что для писателя является единственно важным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галич О. Теорія літератури: Підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
2. Гуляев Н.А. Теория литературы: учеб. пособие для филол. спец. пед. ин-тов / Н.А. Гуляев. – М.: Высш. шк., 1985. – 271 с.
3. Журбина Е.И. Искусство очерка (Избранные главы) [Электронный ресурс] / Е.И. Журбина. – М., 1957. – 221 с. – Режим доступа: <http://www.psujournal.narod.ru/lib/zhurbina-sketch.htm>
4. Куприн А.И. Голос оттуда (1919 – 1934) / А.И. Куприн. – М.: Согласие, 1999. – 736 с.
5. Тимофеев Л., Венгеров Н. Публицистика / Л. Тимофеев, Н. Венгеров // Краткий словарь литературоведческих терминов. – М., 1955. – С. 113
6. Хализев В.Е. Теория литературы: учебник / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.

АННОТАЦИЯ

Ракитова Л. А. Портретный очерк в публицистике А.И. Куприна 1917-1921 годов

В данной работе рассматривается жанрово-тематический аспект публицистической прозы А.И. Куприна, написанной в период Гражданской войны в России первой трети XX века. Категория публицистичности как прямое выражение мысли автором находит воплощение в портретных очерках, посвященных одному из лидеров Белого движения – П.Н. Врангелю. Объектом исследования выступают очерки «Генерал П.Н. Врангель» (1920), «О преемственности» (1920), «О Врангеле» (1921).

Ключевые слова: публицистика, очерк, типизация, публицистичность, революция, портретный очерк.

SUMMARY

Rakytova L. A. The portrait sketch in A. I. Kuprin's essays of 1917-1921

The article investigates the aspect of genre and theme of A. I. Kuprin's essays written during the Civil War in Russia in the first third of the XXth century. The category of the publicistic character as a

direct expression of the author's idea is embodied in portrait sketches dedicated to one of the leaders of the White movement – P. N. Vranghel. The sketches under study are «General P.N. Vranghel» (1920), «About Succession» (1920), «About Vranghel» (1921).

Key words: writer's publicism, essay, typing, the publicistic character, revolution, portrait sketch.

O.V. Timchenko
(Górlovka)

УДК 82-3+821.161.1

EL ANALISIS COMPARATIVO DE LAS NOVELAS “ZALAKAÍN EL AVENTURERO” DE PÍO BAROJA Y “EL ÁNGEL ARDIENTE” DE VALERIY BRYUSOV

El final del siglo XIX – principios del siglo XX – uno de los periodos más difíciles de la historia de la literatura rusa y española, que se caracteriza por la actividad de la persecución ideológica y estética, la vida literaria contradictoria, la presencia y el trato de resolver en las páginas de obras de cuestiones filosóficas, sociales, políticas, morales y éticos. Acceso al período tan complejo y polémico como un límite del siglo XIX-XX en España y Rusia, debido al hecho de que los acontecimientos importantes en ambos países están casi al mismo tiempo (la revolución, la guerra, los conflictos por motivos étnicos y religiosos, la crisis del conocimiento, la actualización de temas relacionados con una comprensión de la filosofía de la vida, y también el problema del hombre “nuevo” en la sociedad).

La literatura rusa de este período tiene un “sabor” especial – es la época de “la tormenta y el empuje” de los simbolistas. Un lugar especial en este proceso llevó Valeriy Bryusov, que quería tomar el papel de líder del nuevo movimiento literario. Uno de los factores decisivos en el desarrollo de la vida literaria de España en el cambio del siglo es la función de la generación de escritores de 1898. El escritor más prolífico de manera creativa de la “generación” fue Pío Baroja.

Entonces, la lema de este artículo es la comparación, es mejor decir que se trata de establecer similitudes y diferencias entre las novelas históricas “Zalakaín el aventurero” (1909) y “El ángel ardiente” (1907), en las páginas de las cuales los escritores recurren al pasado nacional y artísticamente conceptualizan en términos de nacional autoconciencia, que refleja el proceso de formación de las naciones. Centrándose en el gama principal de los problemas, tenga en cuenta la relación de las literaturas nacionales de este período, el general y especial en su

desarrollo histórico. La relevancia de la obra radica en el hecho de que un análisis comparativo especial de los problemas de las obras no se ha hecho, aunque se conoce este aspecto, es una parte central del contenido poético, que conecta los problemas filosóficos, políticos, sociales y literarias de la época, y que entró en vista de un autor como única del mundo.

En el aspecto del problema del espacio artístico, las obras son novelas del “camino”, inscritas en el período histórico cronológico concreto. El alcance de la comprensión para los escritores sirvió como puntos de inflexión: Valeriy Bryusov – una Reforma en Alemania (1534), elegido debido a las similitudes del “tiempo de problemas” del país con la era moderna del autor de la vida rusa, y si se trata de Pío Baroja, el fondo de su novela son los acontecimientos históricos de la Segunda Guerra Carlista (1872-1876), de cuyo resultado dependía la mayor suerte del país. Pues, uno de los problemas principales es el problema de las obras históricas de la formación de los estados, la esencia del carácter y la apariencia de la existencia histórica de los pueblos y las naciones.

En la novela “El ángel ardiente” se presta mucha atención a los acontecimientos históricos y la atmósfera espiritual de la época de mentalidad del período reformado pasado de Alemania. El escritor elige el año 1534, cuando todos los acontecimientos importantes de la Reforma y la guerra de los campesinos fueron en el pasado ya, pero todavía no fue sido disminuído, y, posiblemente, un gran aumento de la “fermentación de la mente” aun incrementó. En Alemania, la mayor parte de la amargura de aquel tiempo logra disputas ideológicas y religiosas. La época “espiritual” de la realidad alemana está asociada por el autor con mentalidad rusa, con el estado de la mente en los años que siguieron al final de la primera revolución rusa.

Pío Baroja en el “Zalakaín el aventurero” refleja la crisis de la conciencia social y espiritual de España de finales del XIX – principios del siglo XX. A finales del siglo, es decir, en el momento de la derrota del país en la Guerra Española-Americana de 1898, el país se encontraba en una situación crítica. Los principales tragedias de la vida del país fueron también los conflictos no resueltos entre el conocimiento y la fe. El sentimiento profundamente la situación de crisis nacional obliga al escritor a abordar la cuestión de la historia y la identidad que él está tratando de decidir sobre las páginas de la novela.

Por lo tanto, llegamos a la conclusión de que, teniendo en cuenta las novelas, la perspectiva nacional e histórica, los escritores enfatizan el pensamiento de la suerte de la “nueva” persona, planteando la cuestión de su lugar en la sociedad y las relaciones. Valeriy Bryusov aborda dos eras fundamentales – el Renacimiento alemán con un nuevo héroe, un romance apasionado de los viajes y la frontera

rusa de los siglos XIX – XX, se señala, también, la formación del buscador de la “nueva” creencia, reinventa el sistema tradicional de valores, la apertura de nuevas profundidades de su propia naturaleza y el mundo, de búsqueda líder de la fe. Pío Baroja intenta llevar el ideal del hombre “nuevo” que sería capaz de hacer frente a los otros y beneficios de la vida de un placer. Él conoce la verdadera identidad de una persona, que está diseñada para destruir toda falsa y hostil a la vida. El héroe principal del escritor es la principal característica – un deseo de rebelarse contra la vida, el significado y el valor de lo que él no entiende.

Cabe señalar que el papel de personajes simbólicos en la revelación de los problemas del “nuevo” hombre es evidente. En el corazón de la historia de Pío Baroja se puede ver el trágico destino del protagonista – Zalakaín el aventurero. Él nació en la pobreza y la miseria, y “... *al parecer estaba bajo la influencia de la herencia y el medio ambiente para convertirse en el mismo que sus padres – una oscura, oprimidos y cobardes, pero creció decidido, valiente y audaz*” (La traducción es nuestra. – O.T.). Él es libre de ir por la vida, es un comerciante-contrabandista y por lo tanto adquiere plena independencia: sin ruedas se mueve desde el campamento carlista en el campo liberal, de España católica a Francia que tiene “libre pensamiento”, sin detenerse nunca, disfrutando de las situaciones de conflicto, desperdiciando su notable energía. En su calvario casi autoimpuesto se reúne con los generales-carlistas, monarcas, sádicos, liberales, ve una gran cantidad de miseria y sufrimiento humano. Sobreviviendo a duras penas una aventura, se apresura a conocer a otro. Es una suerte en todas sus obras: en el comercio, juegos, amor, escaramuzas y combates. A pesar de todos los obstáculos, divertido y fácil realiza su deseo básico de “*actuar, todo el tiempo actuar*” (La traducción es nuestra. – O.T.). Sin embargo, a la sensación de la alegría, la ansiedad se desea, para la conciencia de su propia invencibilidad sensación se mezclan constantemente los objetivos de incertidumbre que los deseos que llegue son nonprincipal. Así que Martín agota a sí mismo como el héroe del deseo y la voluntad, junto con el logro de los deseos: “*Ahora no hay obstáculos en frente de mí, y no sé qué hacer. Tendremos que inventar hacerse algunas cosas nuevas y cuidado*” (La traducción es nuestra. – O.T.).

Entonces, las causas biológicas, etnológicos y sociales de la fatalidad fuerzan al “nuevo” hombre español en la acción constante. El héroe de Baroja percibe a sí mismo, y por sí mismo y el mundo exterior, sólo actuando. Sin embargo, se encuentran en la vida a través de la lucha, la voluntad y el movimiento que no son posibles, ya que es el principal objetivo – la parte superior, a la que sería necesario ir toda su vida, sobre todo porque pocos tienen la voluntad como Zalakaín el aventurero, y de esta manera su vida interfiere con otros: Catalina, la

esposa del héroe, y su hijo Martín durante la guerra constantemente dejan solos en el miedo y la desesperación, como Zalakaín *“no tuvo un momento de paz, y todo el tiempo de permanencia en las transiciones de Francia a España y de regreso”* (La traducción es nuestra. – O.T.). Por eso el aislamiento es evidente: de haber agotado su fuerza y de la pérdida de deseo natural de vivir, él cae en un lugar en el medio, sin llegar nunca a la meta.

El destino del personaje principal de la novela histórica de Valeriy Bryusov, también es trágica. Rúprecht – *«искатель приключений; отчасти благородный авантюрист, отчасти ученый дилетант, склоняющийся к гуманизму, но не отрешившийся от средневекового наследия; скромный сын деревенского лекаря, участник событий «необычных и малопонятных»* [3, p.13]. Por el destino el héroe llega a un hotel malo, conoce a una mujer misteriosa, ya que resulta más tarde, poseído por el diablo. Él se enamora de Renata, acompaña a su heroína que se fue en busca de su amante conde Guénrich, que representaba a la heroína de la novela encarnado en el cuerpo de un ángel terrenal Madiél. Renata implica a Rúprecht a los secretos de “el reino oscuro”. La imagen del héroe actualiza el problema de la suerte dramática del “nuevo” hombre, Rúprecht no se abre el camino de la regeneración, y la búsqueda de “casa de familia” a través del arrepentimiento. Al final de la novela él recuerda y se da cuenta de que el destino le llevó “atrapar”, sin embargo, admite que una vez más dispuestos a hacer todas las locuras del pasado, y de nuevo delante del trono del diablo renuncia a la salvación eterna. Su fe es tan raquíptico que no puede convertirse en un punto de referencia vital.

Entonces, en la novela Rúprecht aparece como un pecador, y su destino no puede ser resuelta en el espíritu cristiano que conduce a la santidad, como el alma del héroe se encuentra bajo la influencia del “ángel de fuego” que es el ángel de la destrucción bajo la influencia de la cual está el alma humano en la época transformativa, que de hecho le lleva al tormento y sufrimiento, y la muerte de los errores.

En las páginas de las novelas analizadas los escritores denuncian el estado espiritual de la sociedad apática. Por un lado, Rúprecht llama a sí mismo un seguidor del humanismo y cree que una renovación de la vida debe ir a través de la educación de la mente, por el otro – que no está exenta de algunos “viejos prejuicios”. La actitud escéptica a la vida y la mente analítica, le hace afirmar: *«Меня лично несколько не занимал спор о благодати и пресуществлении. Созная вместе с лучшими людьми современности, что вера заключается в глубине сердца, а не во внешних проявлениях»* [3, p. 20]. Pero, al mismo tiempo, admite: «Я никогда не принадлежал к числу людей, которые утверждают,

что в природе нет бесплотных духов, отрицая существование демонов и даже святых ангелов» [3, p. 32]. A su vez, Pío Baroja, crea en su obra un retrato de una nación, pone a los personajes en la ciudad Urbiya que “*se divide en dos partes: la antigua, amurallada, y la nueva*” (La traducción es nuestra. – O.T.). Las casas ubicadas en Urbiya “vieja” nos vemos con techos sucios, dos calles y varios cruces que conducen a la zona, que es esencialmente un cruce de caminos. La “nueva” Urbiya es una ciudad limpia desde la carretera. Los residentes de las dos partes de la ciudad están luchando entre sí. El personaje principal, Martín, representante de la parte “vieja” es el hombre no creyente, no aprendido, su amada familia, que vive en una “nueva” Urbiya, por el contrario, es profundamente religiosa. Por lo tanto, el escritor muestra el choque constante de los “viejos” principios y los “nuevos”, se centra en los valores espirituales que son contradictorias: “... *un joven sacerdote llamado don Félix, un hombre con una mente tranquila y suave, que, sin embargo, bajo el manto del Evangelio esconde la mansa de vagos sueños de poder*” (La traducción es nuestra. – O.T.). Reproduciendo la unidad espiritual de la vida, el escritor nos muestra la iglesia, de todos modos, que está contaminada por no creyentes.

Sin embargo, en el contexto de una vida espiritual pasiva, vemos el movimiento constante de los héroes de las novelas. La historia de las obras se caracteriza por un motivo del viaje. Zalakaín dice: “*Me gustaría volver a la vida a su alrededor, movido, para que nada se puso en el lugar: poner todo en movimiento – hombres, mujeres, el comercio, la maquinaria, las minas; no hay descanso, inmóvil personal ...*” (La traducción es nuestra. – O.T.). Este enfoque en la acción está profundamente arraigada en el carácter nacional, y la propensión a moverse y cambiar – uno de los componentes del temperamento español. Podemos suponer que después de permanecer en España, Rúprecht, donde sirvió en la unidad de Don Miguel, también adquirió ciertos rasgos. Supera el espacio de Lozgéim natal en el sur de Alemania a las posesiones españolas en América, y de esta manera se pasa tres veces. El motivo de la forma en que se convierte en una empresa líder en las obras, le permite seleccionar otro espacio – el espacio de la casa: los personajes se van de casa, saliendo en un viaje, y se detuvieron para pasar la noche en varias ocasiones. Este motivo está asociado con el tema de la comunidad humana, la unión y el parentesco. Camino – esto es por lo general la forma de salir de casa, su pérdida. El segundo aspecto del motivo de la manera – es el camino a casa: después de volver a casa, Zalakaín de nuevo obligado a salir a la carretera, Rúprecht lo mismo, la superación de obstáculos y

muchas carreteras, cerca de su propia casa, pero no se atreve a entrar en ella y no se reúne con los padres, gastó todos los ahorros, también, es condenado a vagar. Se puede concluir que en el contexto semántico de las obras simbólicamente encarna la pérdida de su casa como una pérdida en su alma. Los personajes narrativos no encuentran su casa, y por lo tanto no va a recuperar la fe.

Pues, los autores han mostrado la humanidad durante la difícil reconsideración de los valores espirituales, su influencia en el clima político y social en el país. Ellos ayudaron a abrir la sucesión de épocas históricas y mostrar la identidad nacional constante.

Entonces, podemos concluir que las novelas históricas de Pío Baroja y Valeriy Bryusov están abiertas a observaciones filosóficas, y a las historias de aventuras, utopías y épicas. Como se puede ver, el gama de problemas es amplia: se trata de un problema de la libertad de la voluntad, elección, relación semántica de la vida humana, la felicidad y el sacrificio. Además de las historias heroicas, externos, los escritores están interesados en las capas más profundas de la vida de los pueblos español y ruso, pero es un conocimiento espiritual del mundo del hombre y de toda la nación. En nuestra opinión, un análisis riguroso de la vida y la historia del país en el “período de referencia” sugiere que los escritores “sentían” el ambiente de la época y la transformaron en las páginas de sus novelas.

LITERATURA

1. Барковская Н.В. Поэтика символистского романа: дис. ... д-ра филол. наук: спец. 10.01.01. – «Русская литература» / Н.В. Барковская. – Екатеринбург, 1996. – 461 с.
2. Бароха П. Салакаин Отважный / М. де Унамуно. Туман. Авель Санчес. Р. Дель Валье-Инклан. Тиран Бандерас. П. Бароха. Салакаин Отважный. Вечера в Буен-Ретиро. – М.: Худ. лит., 1973. – С. 477-612 (Литература XX века).
3. Брюсов В.Я. Огненный ангел: исторические повести / В.Я. Брюсов. – К.: Дніпро, 1991. – 763 с.
4. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие / А.Б. Есин. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
5. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1979. – 495 с.
6. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Редкол.: Л.Г. Андреев, Н.И. Балашов, А.Г. Бочаров и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.

7. Осипова О.И. Жанровое своеобразие прозы В.Я. Брюсова 1900-х годов: дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01. – «Русская литература» / О.И. Осипова. – Л., 1973. – 230 с.
8. Пак Е.С. Динамика этнокультурных стереотипов в коммуникации: Россия и Испания. XX-XXI век: автореф. дис. ... канд. культурологии: спец. 21.00.01. – «Теория и история культуры (культурология)» / Е.С. Пак. – Москва, 2009. – 28 с.
9. Пуришев Б.И. Брюсов и немецкая культура XVI века / Б.И. Пуришев. – Брюсовские чтения 1966 года. – Ереван: Айстан, 1968. – С. 452-472.
10. Советский энциклопедический словарь / Глав. ред. А.М. Прохоров. – М.: Сов. энциклопедия, 1984. – 1600 с.
11. Степанов Г. Унамуно, Валье Инклан, Бароха – выдающиеся представители европейского реализма // Литература XX века. – М.: Худ. лит., 1973. – С. 5-31.
12. Ясинская З.И. Исторический роман Брюсова «Огненный ангел» / З.И. Ясинская. – Брюсовские чтения 1963 года. – Ереван: Айстан, 1964. – С. 101-129.
13. Vicente Molina Foix. 98 y 27: Dos generaciones ante el cine (Baroja y Lorca como guionistas) / M.F. Vicente // Barcarola. – 2006. – № 67. – P. 93-104

ANOTACION

Timchenko O.V. El analisis comparativo de las novelas “Zalakain el aventurero” de Pío Baroja y “El ángel ardiente” de Valeriy Bruysov

El artículo trata de analizar los problemas de la novela “Zalakain el aventurero” de Pío Baroja y “El ángel ardiente” de Valeriy Bruysov. Prestando atención a los problemas principales, consideramos la relación entre las literaturas nacionales de aquel período, mostramos lo general y lo especial en su formación histórica.

Palabras claves: novela, problematica, aspecto comparativo.

SUMMARY

Timchenko O.V. The comparative analysis of the novels «Zalakain the Adventurous» by Pio Baroja and «The Fiery Angel» by Valeriy Bruysov

The article presents an attempt to analyze the problems of the novel «Zalakain the Adventurous» by Pio Baroja and «The Fiery Angel» by Valeriy Bruysov. Paying attention to the major problems, we consider the relationship between the national literatures of that period, show the general and special in its historical formation.

Key words: novel, range of problems, comparative analysis.

АННОТАЦИЯ

Тимченко О.В. Сравнительный анализ романов «Салакаин Отважный» Пио Барохи и «Огненный ангел» Валерия Брюсова

В статье предпринята попытка проанализировать исторические романы «Салакаин Отважный» Пио Барохи и «Огненный ангел» Валерия Брюсова. Акцентируя внимание на основных проблемах, мы рассматриваем взаимосвязь между национальными литературами того периода, показываем общее и особенное в его историческом становлении.

Ключевые слова: роман, проблематика, сравнительный анализ.

*И.В. Симонова
(Донецк)*

УДК 82.0

ОБРАЗ ЧАЦКОГО. РЕТРОСПЕКТИВА КРИТИЧЕСКИХ МНЕНИЙ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

Вот уже около двух веков русская литература знакома с комедией А.С.Грибоедова «Горе от ума», и вот уже более полутора веков не стихают споры об этом произведении. Грибоедов, создавая комедию, умело соединил в ее целом элементы эпоса, лирики, драмы, многих жанров и культурологических направлений, что не могло не привести к возникновению целого ряда дискуссий. Одним из наиболее обсуждаемых вопросов является вопрос о трактовке образа Чацкого – главного героя комедии. Казалось бы, сам автор высказался довольно ясно, назвав Чацкого умным, а всех остальных героев глупцами, но произведение построено таким образом, что каждая из противоборствующих сторон считает себя умной, а того, кто не разделяет ее взглядов, – безумной. Это несоответствие было замечено еще А. С. Пушкиным, который в письме к А. Бестужеву писал: «В комедии «Горе от ума» кто умное действующее лицо? ответ Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малый, прошедший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напивавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями. Все, что говорит он, очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека – с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловым и тому под.» [5, с. 96-97].

Действительно, образ Чацкого спорен и интересен для изучения, поскольку в нем нельзя не видеть деятельного, созидającego ума, но нельзя и отрицать пылкого «безумия», приводящего к конфликту с окружающими. Многие критики XIX в. заметили это и приняли участие в обсуждении образа героя. Среди них можно назвать и М. А. Дмитриева, и П. А. Вяземского, и О. М. Сомова, и В. А. Ушакова, и Н. И. Надеждина, и В. Г. Белинского, и А. Григорьева, и И. Гончарова, и многих-многих других. Но нам хотелось бы остановить свое внимание на ситуации, которая сложилась вокруг комедии «Горе от ума» и трактовки образа Чацкого к концу XIX – началу XX вв., тем более что статьи многих критиков этого периода не переиздавались и менее известны (но не менее значимы для понимания комедии), чем написанные в начале и середине XIX в.

Чем интересен именно этот период? Во-первых, чем более времени проходило с момента написания произведения, чем дальше становилась историческая ситуация, тем более менялись взгляды на комедию. Во-вторых, критика постепенно начинает приобретать черты литературоведения, что также позволяет затронуть новые аспекты в произведении. В-третьих, комедию Грибоедова начинают изучать в школе, а это требует еще и методологического подхода к произведению. Все эти аспекты и диктуют новые взгляды на героя.

Одним из первых критиков, пытающихся подойти к трактовке образа Чацкого с исторической точки зрения, был А. Н. Веселовский, посвятивший анализу комедии две работы – «Очерк первоначальной истории Горя от ума» («Русский архив», 1874, 6) и «Альцест и Чацкий» («Этюды и характеристики»). А. Н. Веселовский предлагает изучать комедию с эстетической позиции, обращать внимание на биографию писателя, исторический контекст произведения. Конечно, назвать подобный анализ эстетическим в современном понимании этого слова было бы неразумно, но подход Веселовского уже отличается системностью и основополаганием на биографический материал. В работах осуществляется попытка привязать конкретные факты из истории страны и жизни Грибоедова к определенным фактам и образам произведения. Так, например, Веселовский полагает, что в Чацком Грибоедов целиком и полностью изобразил себя (за исключением истории с Софией), и поэтому поиски прототипов типа Чаадаева несколько неуместны. Проследивая историю становления личности Грибоедова с университетских лет до времен службы у Паскевича, критик проследживает и характер Чацкого, трактуя ту или иную его черту в комедии. Для него герой – отнюдь не смешон, а его стремление говорить

правду, даже вредя себе, – отличительная черта благородного и выдержанного характера. «Что Грибоедову чуждо было намерение сделать героя своего хотя отчасти смешным, в том не может быть сомнения. (...) Смотри на характер Чацкого, как на характер вполне выдержанный и последовательный, а не как автомата, при посредстве которого удобно высказывать резкие обличения, Грибоедов, стало быть, находил на свой взгляд вполне естественным его неодолимое влечение смело говорить правду людям в глаза. Чацкий подвергается опасным в ту пору обвинениям в карбонарстве, но «он не терпит подлости» и потому не может молчать. Объяснение этому взгляду необходимо снова искать в свойствах характера самого Грибоедова, вполне отождествляющегося с чертами характера его героя» [1, с. 1550]. Сопоставляя образ Чацкого с образом мольеровского Альцеста, А. Н. Веселовский находит, что герой Грибоедова «все-таки верит в возможность обновления; не замечая, что таких людей, как он, в современном ему обществе слишком мало» [2, с. 150]. Чацкий предстает перед критиком как доверчивый человек с неукротимым темпераментом и тягой к пропаганде, направленной на то, чтобы затронуть окружающие «окаменевшие» сердца.

Интересно взглянуть на трактовку образа Чацкого в данный период еще и потому, что несколько меняются акценты при анализе образов основных героев. Так, например, образ Софии приобретает более жертвенные черты, ей дается большая свобода выбора и определенности, право на личную жизнь и внутреннее развитие, соответственно, несколько нивелируется образ Чацкого, доставляющего девушке столько страданий. В 1901 г. появляются статьи И. А. Гриневской «Кого любит Софья Павловна?» и «Оклеветанная девушка», а в 1909 г. – С. В. Яблоновского «В защиту С. П. Фамусовой», где основное внимание, естественно, уделяется трактовке образа Софии в ее отношениях с мужчинами, питающими к ней нежные чувства. Чацкий в этих работах предстает перед нами как человек много знающий, видевший мир, опытный, но несдержанный и не умеющий считаться с неоформившимися чувствами влюбленной в него девушки: «Если-бы Чацкий повел себя иначе, и в его словах было меньше яда и больше добрых и простых признаний, любовь Софьи к нему ожила-бы снова. Чацкий чуял истину и умел вызвать ее наружу» [3, с. 221]. Внутренняя слепота героя, изменившиеся суждения о знакомых людях и понятиях – вот основные черты Чацкого с точки зрения И. Гриневской. С. В. Яблоновский, наперекор всем существующим мнениям, полагает, что Чацкий стал таким, каким мы его видим лишь после путешествия за границу, поэтому все его суждения о

Москве внове Софии, поэтому-то она и не может его понять: «Чацкий переродился. Из эмбриона получился тот высший организм, которого нельзя было предвидеть в моте и сорванце, питающем нежность к мундиру. Не будь столь презираемой иноземщины, не взглянул бы он таким сознательным взором на мрак и тлен, встретившие его в любезной отчизне» [7, с. 242]. Беда Чацкого, по мнению критика, в том, что, принимая позицию нападающего, герой сам разрушает хрупкий мир с Софией, не умея раскрыть ей глаза на окружающих. Но Чацкому, с точки зрения С. В. Яблоновского, в дальнейшей жизни будет куда легче, чем другим героям, поскольку он «отправляется теряться по свету, отыскивать, где оскорбленному есть чувству уголок, и найдет его, хотя бы потому, что уже в обществе носятся начала новых явлений, которые должны будут Чацкого оторвать от его личной драмы» [7, с. 251].

Альтернативным подходом к анализу образа Чацкого можно считать подход М. О. Меньшикова (статья «Оскорбленный гений»). Характер Чацкого критик объясняет гениальностью натуры героя, именно гениальностью, а не умом. Выбирая между существующими точками зрения на героя: пушкинским отрицанием в нем ума и григорьевским его утверждением, Меньшиков предлагает свой ответ: «Мне кажется, однако, кроме двух точек зрения – умен Чацкий или не умен – возможна третья точка, с которой все разногласия примиряются. Нельзя отрицать в Чацком живого ума, пылки, вдохновения, благородства, но нельзя также отвергать его нерассудительности, бестактности и крайней резкости. Он умен и безрассуден; в полете мысли он прекрасен, в системе действий странен» [4, с. 200]. На самом деле, подобная точка зрения не только не примиряет уже существующие, но еще более запутывает ситуацию вокруг героя. Достаточно проследить развитие образа Чацкого в статье критика, чтобы понять, что сам он не до конца разобрался в характере героя, а попытка объяснить его натуру гениальностью не является доказательно обоснованной. Рассмотрим в характеристики героя: «По природе своей Чацкий добр, но он не кроток: он ведь тоже сын своего грубого века и не умеет прощать врагам; он преследует их столь же ожесточенно, как и они его, – только без их коварства» [4, с. 200], «Чацкий – проснувшийся европеец в московской коже: он рад быть слугою общества, но не прислугою; ему надоело чисто азиатское холопство в службе, и он ставит выше всех выгод свое человеческое достоинство» [4, с. 201], «Натура Чацкого мне кажется гениальною: так характерны ее достоинства и недостатки. Только гениальный человек мог вести себя в житейской драме так нерасчетливо, в явный вред

себе, отстаивая в каждое мгновение только мысль свою» [4, с. 212]. Исходя из таких тезисов, допускаются и откровенные несостыковки, т.к. критик подходит к герою более со своих жизненных взглядов, нежели взглядов Чацкого. Так, например, роль последнего монолога Чацкого снижена и нивелирована: «Последний монолог Чацкого странный по содержанию; нападки его на подражания Западу здесь неожиданны и неуместны. Чистый «западник» по духу, он вдруг заговаривает как «славянофил», отрицатель родной культуры, как она сложилась, вдруг вступает на ее защиту. Но может быть, автор хотел отметить, что, как ни груба была русская самобытность, она была в то же время очень дряхлой. Она легко проникалась влияниями Запада, но по преимуществу дурными, как гнилое здание впитывает в себя не солнечные лучи, а сырость, способствующую тому процессу, который в нем идет, – гниению. Здесь проповедь Чацкого загадочна, но какой-то монолог тут нужен, чтобы оттенить безвыходное одиночество героя» [4, с. 209]. Обращает критик внимание и на изображение крепостного права, придавая ему большее значение, нежели есть в комедии, говоря о нем, как о самом большом недостатке русского общества и объясняя уход Фамусова от Чацкого именно тем, что он не хочет слушать такие «преступленческие» слова. Странны в изображении Меньшикова и отношения Чацкого к Молчалину. Следуя его логике, главный герой невзлюбил своего антагониста еще до того, как узнал его натуру, только лишь за то, что тот, в изображении Софии, был похож на идеал: «Чудеснейшие свойства», уступчивость, скромность, невозмутимость Молчалина показались Чацкому такой низостью, что он откинул мысль, будто Софья могла полюбить такое чудовище. «Она его не уважает!.. Шалит, она его не любит!» В этой странной ошибке сказался фанатик Чацкий, человек борьбы, человек той эпохи, когда уступчивость считалась преступлением, а скромность – подлостью. В такие эпохи нравственность перестраивается, мирные, высокие добродетели ценятся как трусость, а ожесточенная злоба – как героизм. Чацкий искренно презирает Молчалина за его добродетели еще ранее, чем узнает подлую подкладку их» [4, с. 206]. Воспринимая Чацкого, как самого светлого героя в русской литературе, Меньшиков несколько приспособливает его образ в угоду той точки зрения, которую проповедует сам. Этим он повторяет путь декабристов и предваряет большевиков, точно так же поступивших с героем.

На фоне всеобщего восторга начала века несколько выделяется по своему настрою статьи В. В. Розанова, вышедшие в 1899 и 1912 гг. Розанов вообще не воспринимал Грибоедова как гения, способного на искрометное творчество и великие

произведения. Он не отрицал величия комедии, ее жизненности и оригинальности, но заслуги автора в том не видел. По мнению критика, действительный автор «Горя от ума» – время, в которое оно было создано. Точка зрения Розанова весьма специфична. Так, он считает, что, несмотря на обучающее значение произведения, оно – одно из самых счастливых произведений в русской литературе, поскольку писал его счастливый человек, не знакомый с бедами и жизненными невзгодами: «Нет произведения – и быть не может ни в одной нашей литературе – более счастливого и сыгравшего более счастливую роль. Чувство счастья вообще разлито в пьесе; если от отдельных афоризмов, ее составляющих, мы перейдем к ее тону – мы почувствуем, что это есть существенно победный, побеждающий тон. Маленькая неудача в кратком романе Чацкого есть только необходимейшее условие его нравственной над слушателями или читателями победы; ореол страдальчества необходим герою, и в данном случае он дан главному лицу в той легкой дымке почти только неудовольствия, которое разрешается заключительным криком: Карету мне, карету... (...) Говоря о победном тоне комедии, мы, однако, разумеем не речи Чацкого: мы разумеем самый замысел комедии и то чувство, которое принадлежит не лицам произведения, но самому автору» [6, с. 226]. Комедия критику откровенно не нравится, и свое неудовольствие Розанов, точно так же, как и Чацкий, не скрывает, а обличает. Предполагая, что Грибоедов в Чацком выписал самого себя, Розанов считает, что название комедии и проблема, в ней рассматриваемая, несколько претенциозны: «Как счастлив был бы кто-нибудь, если б ему выпало на каком-нибудь – пусть очень «умном» – своем произведении прямо надписать: «произведение умного человека», как это почти надписал Грибоедов, слив, очевидно, лицо свое с Чацким и объявив, что этот последний несет «горе», даже до страдания – ... карету мне, карету, – не по какой иной причине, как от чрезмерного излишества у него «ума» [6, с. 227]. Критик не видит в комедии страстей и привязанностей, а Чацкий, с его точки зрения, – человек, не способный на чувства и горячность сердца, все его горе «...в сущности, самый счастливый вид горя: ибо оно происходит единственно от расхождения во вкусе и требовании – меблировать ли дом в стиле рококо, Louis XVI или Empire. Все содержание комедии вращается около фасонов; и даже отсюда, от этого предмета критики, исходит фасонность самой критики, ее резкие углы, тонкие и изящные словесные завитки, которые, собственно, и произвели великую общую ее запоминаемость, как и составили условие ее счастливой победы» [6, с. 228]. Основная проблема комедии – в ее безжизненности, в отсутствии полноты

существования и отдаленности от «земли». Розанов не видит в комедии Грибоедова цельного произведения. Поскольку тема, в ней разрабатываемая, показывает уродства жизни, связанные лишь с одной социальной группой, а не народом в целом или не обществом как таковым.

Конечно, рамки подобной статьи не позволяют нам остановиться на более обширном материале, но основные тенденции данного периода проследить возможно. Точка зрения на Чацкого в критике конца XIX – начала XX веков отличается новизной и оригинальностью, появляются новые аспекты в анализе образа: нивелирование и снижение образа Чацкого за счет возвышения женского образа, применения исторического метода в анализе, попытки примирения существующих точек зрения путем создания некой новой составляющей и пр. Изучая историческое изменение критических точек зрения на героя, можно прийти к более целостному его пониманию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веселовский А. Альцест и Чацкий. Отрывок из этюда о «Мизантропе» // Веселовский А. Этюды и характеристики. – М., 1912.
2. Веселовский А. Очерк первоначальной истории «Горя от ума» // Русский архив, 1974, 6. С. 1513-1576.
3. Гриневская И. А. Оклеветанная девушка // Ежем. сочинения, 1901, 10. С. 129-139.
4. Меньшиков М. О. Оскорбленный гений (По поводу 100-летия со дня рождения А. С. Грибоедова) // «Век нынешний и век минувший». Комедия А. С. Грибоедова в русской критике и литературоведении. – СПб., 2002. – С. 194-215.
5. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 14-ти т. – Т. 11. – М., 1987. – С. 96-97.
6. Розанов В. В. Горе от ума // Век нынешний и век минувший». Комедия А. С. Грибоедова в русской критике и литературоведении. – СПб., 2002. – С. 225-234.
7. Яблоновский С. В. «В защиту С. П. Фамусовой» // «Век нынешний и век минувший». Комедия А. С. Грибоедова в русской критике и литературоведении. – СПб., 2002. – С. 235-251.

АННОТАЦИЯ

Симонова И.В. Образ Чацкого. Ретроспектива критических мнений конца XIX – начала XX вв.

Статья посвящена рассмотрению образа главного героя комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» – Чацкого – сквозь призму критических воззрений конца XIX – начала XX века.

Прослеживаются основные тенденции данного периода критического осмысления произведения, отмечаются основные тенденции критики: нивелирование и снижение образа Чацкого за счет возвышения женского образа, применения исторического метода в анализе, попытки примирения существующих точек зрения путем создания новой составляющей.

Ключевые слова: комедия, «Горе от ума», критика, образ, исторический метод.

SUMMARY

Simonova I.V. The Image of Chatsky. The Retrospective of Critical Views of late XIXth – early XXth centuries

The article is devoted to the investigation of the image of the main character of A.S. Griboedov's comedy "Woe from Wit" – Chatsky – through the prism of critical views of late XIXth – early XXth centuries. The main tendencies of the critical review of the given period are denoted, the provide critical tendencies are described such as leveling and reduction of Chatsky's image due to the rise of the female character, the usage of the critical method in the analyses, the attempts of reconciliation of the existed points of view by creating a new component.

Key words: comedy, "Woe of Wit", criticism, image, historical method.

РЕЦЕНЗИЯ

С.А. Шульц
(Ростов-на-Дону, Россия)

ОТВЕТ ОППОНЕНТУ (РЕЦЕНЗИЯ НА РЕЦЕНЗИЮ)

М. Строганов [Рец. на книгу: Шульц С.А. Историческая поэтика драматургии Л.Н. Толстого (герменевтический аспект). Ростов-на-Дону, 2002] // Новое литературное обозрение. 2006. №77.

В самом начале своей рецензии, написанной в крайне развязной манере, ее автор упоминает о неких загадочных авторах, которым будто бы «стыдно» писать «по-старинке» и которые в силу этого выдают нечто «похожее на новое». В этот одному рецензенту ведомый круг оказался почему-то зачислен и я.

Повторяя, что рецензируемая книга – лишь одна из многих (и в этом отношении, дескать, мелкая сошка), рецензент так и не раскрывает карты, кто еще входит в столь нелюбезную М. Строганову компанию и каковы же тогда по степени «ужасности» главные обвиняемые. Да и кто же они, в конце концов?

Откровенно признаваясь, что многое в книге ему непонятно, М. Строганов не отдает себе отчет, что если что-либо непонятно именно ему, то это не значит, что непонятно более подготовленному читателю.

Кое-как, выхватив наугад цитаты, бегло описав два раздела монографии, воспользовавшись для этого по преимуществу лишь краткой служебной аннотацией к ней (!), М. Строганов оставил без внимания два других раздела, а также теоретическое введение и заключение, в то время как идея целого раскрывается именно во взаимосвязи частей. Таким образом, содержание монографии практически не освещено и препарировано.

Имея, мягко говоря, смутное представление о том, что такое историческая поэтика, что она тесно переплетена с теорией литературы, что она может быть не только общей, но и иметь дело с отдельными явлениями, что она изучает не узкогенетические или типологические связи (как, например, компаративистика), а отношения объективной преемственности и развития литературных форм, прежде всего, что она может быть философской и герменевтической, М. Строганов постоянно рубит с плеча и выносит безудержные безответственные суждения, наивно призывая при этом меня к ответственности и ссылаясь, как на откровение, мне якобы неведомое, на бахтинскую статью «Искусство и ответственность», которую

я цитирую в финале своей книги, построенной во многом на идеях именно Бахтина.

Ремарки М. Строганова, на всех из которых в кратком отклике нет ни возможности, ни желания останавливаться, свидетельствуют о слабом знании им и теории, и истории литературы (и, в частности, толстоведения, иначе он не сокрушался бы по поводу того, что объектом исследования не стали «ранние театральные опыты Толстого» – они представляют собой в основном наброски – и к тому же так или иначе интерпретируются в книге).

Мои рассуждения о роли категории возвышенного у Толстого М. Строганов почему-то называет полной «старинушкой». Если старинушка – Шиллер и Кант, то компания неплохая. В XX веке к категории возвышенного обращался, например, Лиотар. В 1998 году в Германии вышла книга Сузи Франк о месте указанной категории у Гоголя. В эстетике XVIII-XIX веков это понятие присутствовало на полных правах, почему же в разговоре об авторе XIX века его обходить?

Обрушиваясь на мою терминологию, М. Строганов поучает, что будто бы нет термина «внешняя форма», а есть только термин «внутренняя форма», который ввел Потебня (вообще-то первыми это сделали, в частности, Шефстбери и Гумбольдт). Но и у Потебни есть понятие внешней формы, и вообще в философии оно присутствует (например, у Шеллинга).

Представив себя, таким образом, в качестве непримиримого борца со всей и всяческой «старинкой» и «старинушкой», в роли ярого поборника строго и исключительно «инноваций» и «модернизаций», М. Строганов утверждает, что в моей книге практически нет ничего нового. Но это не так. Например, впервые театральная эстетика Л. Толстого истолкована в «большом времени», впервые поставлен вопрос о внутренней преемственности между фольклорной драмой, античной драмой, драматургией Шекспира, Шиллера и театром Толстого. Предпринята попытка расширить горизонт понимания толстовской драмы. Предложена новая теория жанра драмы и жанра вообще.

Никто не против критики. Но компетентной.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Белоконь-Пожарицкая Наталья Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения, декан факультета славистики ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Волосевич Людмила Васильевна – старший преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Денисов Владимир Дмитриевич – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русского языка Центра международных отношений Российского государственного гидрометеорологического университета (г. Санкт-Петербург, Россия);

Денисова Алина Валентиновна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры философии и социологии Санкт-Петербургского университета Министерства внутренних дел Российской Федерации (г. Санкт-Петербург, Россия);

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»;

Загоруйкина Виктория Анатольевна – преподаватель кафедры второго иностранного языка ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Иванова Наталья Павловна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Таврической академии ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского» (г. Симферополь, Россия);

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»;
- Кононенко Светлана Олеговна** – магистрант ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Кораблёва Наталья 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»;
- Кочетова Ксения Андреевна** – бакалавр ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Кравченко Оксана Анатольевна** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой мировой и отечественной культуры ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»;
- Кравченко Елена Виталиевна** – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Таврической академии ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского» (г. Симферополь, Россия);
- Криштон Инесса Сергеевна** – старший преподаватель кафедры профессиональной иноязычной подготовки Барановичского государственного университета (г. Барановичи, Беларусь);
- Круговая Инна Витальевна** – учитель русского языка и литературы Горловской специализированной школы №1 с углубленным изучением иностранных языков;
- Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Маслова Марина Ивановна** – кандидат филологических наук, преподаватель Курской православной духовной семинарии (регентское и иконописное отделения) (г. Курск, Россия);
- Олейник Людмила Николаевна** – преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

- Плетнёва Ольга Юрьевна** – учитель украинского и английского языков и литературы Горловской специализированной школы №1 с углубленным изучением иностранных языков;
- Ракитова Лилия Александровна** – преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Симонова Ирина Васильевна** – преподаватель кафедры истории русской литературы и теории словесности ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»;
- Сорокин Александр Анатольевич** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры истории русской литературы и теории словесности ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»;
- Тимченко Олеся Владимировна** – преподаватель кафедры второго иностранного языка ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Федоров Владимир Викторович** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы и теории словесности ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»;
- Шишкина Илона Евгеньевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Шульц Сергей Анатольевич** – доктор филологических наук, профессор, литературовед (г. Ростов-на-Дону, Россия).

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Belokon-Pozharitskaya Natalia Anatolievna – candidate of Philology, 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»;

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»;

Denisov Vladimir Dmitriyevich – doctor of Philology, Professor, professor of the Department of the Russian Language Centre for International Relations of Russian State Hydrometeorological University (Saint-Petersburg, Russia);

Denisova Alina Valentinovna – candidate of Philology, Associate Professor, associate professor of the Department Philosophy and Sociology of St. Petersburg University of the Ministry of Internal Affairs of Russian Federation (Moscow, Saint-Petersburg, Russia);

Derbeneva Lidia Victorovna – 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»;

Zagorulkina Victoria Anatolievna – instructor of the Department of the Second Foreign Language of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

Ivanova Natalia Pavlovna – 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, Russia);

Ivakhnenko Marina Nikolayevna – candidate of Philology, associate professor of the Department of 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»;
- Kononenko Svetlana Olegovna** – postgraduate student of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- 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 Alexandrovna** – 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»;
- Kochetova Kseniya Andreyevna** – postgraduate student of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Kravchenko Oksana Anatolievna** – doctor of Philology, Professor, Head of the Department of World and Regional Culture of State Educational Institution of Higher Education «Donetsk National University»;
- Kravchenko E. V.** – postgraduate student 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, Russia);
- Krishtop Inessa Sergeevna** – senior lecturer of the Department of Professional Foreign Language Training of Baranovich State University (Baranovich, Belarus);
- Krugovaya Inna Vitaliyevna** – teacher of the Russian language and literature, Gorlovka's specialized school №1 with 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»;

- Maslova Marina Ivanovna** – candidate of Philology, instructor of Kursk Orthodox Theological Seminary (Precentorial and Icon-Painting Departments) (Kursk, Russia);
- Oleynik Lyudmila Nikolayevna** – instructor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Pletneva Olga Yurievna** – teacher of the Ukrainian and the English languages and literature, Gorlovka's specialized school №1 with foreign languages;
- 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»;
- Simonova Irina Vasilievna** – instructor of the Department of History of Russian Literature and Theory of Literature of State Educational Institution of Higher Education «Donetsk National University»;
- 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 Education «Donetsk National University»;
- Timchenko Olesya Vladimirovna** – instructor of the Department of the Second Foreign Language of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Fedorov Vladimir Victorovich** – doctor of Philology, Professor, Head of the Department of History of Russian Literature and Theory of Literature of State Educational Institution of Higher Education «Donetsk National University»;
- Shishkina Ilona 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»;
- Schultz Sergey Anatolievich** – doctor of Philology, Professor, specialist in study of literature (Rostov-on-Don, Russia).

**ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ В СБОРНИК
НАУЧНЫХ ТРУДОВ
«ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ» – 2016**

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.

Сборник издаётся с 2002 года.

Периодичность издания: два раза в год выпуск каждой серии (выпуски формируются **до 1 мая и до 1 ноября**).

Международный стандартный номер сериального издания: ISSN 1992-9196.

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

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ДНР № 316 от 11.08.15.

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) 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)

Keywords:

СОДЕРЖАНИЕ

<i>В.Д. Денисов</i> «НЕСКОЛЬКО СЛОВ» ГОГОЛЯ О ПУШКИНЕ	3
<i>Л.В. Дербенёва</i> СРАВНИТЕЛЬНЫЙ МЕТОД КАК ПРИНЦИП ИССЛЕДОВАНИЯ РОМАНА В ИСТОРИКО- ЛИТЕРАТУРНОЙ КОНЦЕПЦИИ П.Д. БОБОРЫКИНА	11
<i>Н.П. Иванова</i> ОБРАЗ САДА В КАРТИНАХ ОКРУЖАЮЩЕГО МИРА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО	19
<i>С.А. Кочетова</i> РОМАН АННЫ ГАВАЛЬДА «ПРОСТО ВМЕСТЕ»: ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	26
<i>S.A. Kochetova, S.O. Kononenko</i> LE DÉTAIL ARTISTIQUE ET SES CLASSIFICATIONS DANS LA LITTÉRATURE	39
<i>О.А. Кравченко</i> ГОГОЛЕВСКИЙ ГОРОД: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ	44
<i>В.В. Федоров</i> АВТОР И ЕГО БЫТИЕ.....	52
<i>С.А. Шульц</i> ЧААДАЕВ, ДОСТОЕВСКИЙ, МАНДЕЛЬШТАМ	66
<i>Н.А. Белоконь</i> РОЛЬ МУЗЫКИ В СУДЬБЕ ГЕРОЕВ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА В. ШУКШИНА И И. ЧЕНДЕЯ)	75
<i>А.В. Денисова</i> ВРЕМЯ И ЕГО ГЕРОИ («ДНЕВНИК ПИСАТЕЛЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО ЗА 1873 ГОД)	83
<i>О.В. Жарикова</i> СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ РОМАНА З. ГИППИУС «ЧЁРТОВА КУКЛА».....	92
<i>М.Н. Ивахненко</i> ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ПРОЗЫ В. АКСЁНОВА	99
<i>Н.В. Кораблева</i> РОМАН А. БИТОВА «ОГЛАШЕННЫЕ» В ЗЕРКАЛЕ ГЕОПОЭТИКИ	108
<i>Л.Н. Любимцева</i> ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ РЕМЕЙКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ: К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ ЖАНРА	116

<i>L.N. Lyubimtseva, K.A. Kochetova</i> EN REVENANT A LA QUESTION DE L'ORIGINE DU STYLE LITTERAIRE «THEATRE DE L'ABSURDE».....	121
<i>М.И. Маслова</i> «АНДРЕЙ РУБЛЕВ» НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА В БОГОСЛОВСКОМ ДИСКУРСЕ В.В. ЛЕПАХИНА: ПОЛЕМИЧЕСКИЙ АСПЕКТ	125
<i>А.А. Сорокин</i> ВОЙНА И МИР В РОМАНЕ «УБИЙСТВО ГОРОДОВ» А. А. ПРОХАНОВА.....	154
<i>И.Е. Шишкина</i> ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ СЮЖЕТОВ В «СКАЗКЕ О МЕРТВОЙ ЦАРЕВНЕ И О СЕМИ БОГАТЫРЯХ» А. С. ПУШКИНА	161
<i>Л.В. Волосевич</i> ПРИЗНАКИ ПРОСТРАНСТВА ЛИБЕРАЛОВ И КОНСЕРВАТОРОВ В РОМАНЕ М. Е. САЛТЫКОВА- ЩЕДРИНА «ДНЕВНИК ПРОВИНЦИАЛА В ПЕТЕРБУРГЕ».....	169
<i>V.A. Zagoroulkina</i> LA JEUNE FILLE DE GIRAUDOUX.....	176
<i>И.Ю. Извекова</i> РОМАН В. АКСЁНОВА «ОСТРОВ КРЫМ»: УТОПИЯ ИЛИ АНТИУТОПИЯ?	181
<i>Е.В. Кравченко</i> СУБЪЕКТНО-ОБЪЕКТНЫЙ УРОВЕНЬ РОМАНА А. Ф. ПИСЕМСКОГО «ТЫСЯЧА ДУШ» КАК СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ.....	187
<i>И.С. Криштон</i> НЕОРОМАНТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В АМЕРИКАНСКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ	194
<i>И.В. Круговая</i> ТЕМА ВОЙНЫ И МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ ДИНЫ РУБИНОЙ	204
<i>Олейник Л.Н.</i> ФЕНОМЕН ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИХ ЖАНРОВИХ УТВОРЕНЬ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	211
<i>О.Ю. Плетньова</i> ПРОБЛЕМАТИКА ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ТРУБЛАЇНІ ПЕРІОДУ 30-х рр. ХХ ст. В КОНТЕКСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ СВІТОВОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ.....	217

<i>Л.А. Ракитова</i>	
ПОРТРЕТНЫЙ ОЧЕРК В ПУБЛИЦИСТИКЕ	
А.И. КУПРИНА 1917-1921 ГОДОВ	225
<i>O.V. Timchenko</i>	
EL ANALISIS COMPARATIVO DE LAS NOVELAS	
“ZALAKAÍN EL AVENTURERO” DE PÍO	
BAROJA Y “EL ÁNGEL ARDIENTE” DE VALERIY	
BRYUSOV	230
<i>И.В. Симонова</i>	
ОБРАЗ ЧАЦКОГО. РЕТРОСПЕКТИВА КРИТИЧЕСКИХ	
МНЕНИЙ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.	237
РЕЦЕНЗИЯ	245
<i>С.А. Шульц</i>	
ОТВЕТ ОППОНЕНТУ (РЕЦЕНЗИЯ НА РЕЦЕНЗИЮ)	245
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	247
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS	250
ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ В СБОРНИК	
НАУЧНЫХ ТРУДОВ	253
ОБРАЗЕЦ ОФОРМЛЕНИЯ ТЕКСТА	255

Научное издание

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**

Сборник научных трудов

Выпуск второй (двадцать шестой)
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 30.06.2016 г.
Формат 60х84/16. Бумага 80 г/м².
Усл. печ. л. – 15,19. Усл.-изд. л. – 16,25.
Усл.-изд. л. – 15,11.
Тираж 300 экз. Зак. № 11.

Издательство Горловского института иностранных языков
Свидетельство о государственной регистрации субъекта
издательского дела
ДК № 1342 от 29.04.2003 г.
84626, г. Горловка, ул. Рудакова, 25