

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ДОНЕЦКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ГОРЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ»

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

East Slavic Philology

*Сборник научных трудов
Литературоведение
Выпуск 11(35)*



Горловка
2020

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., д. филол. н., проф. Фоменко В. Г., к. филол. н., доц. Волосевич С. П., к. филол. н., доц. Жихарева Н. А., к. филол. н., доц. Фёфелова В. В., к. филол. н., доц. Любимцева-Наталуха Л. Н., к. филол. н., доц. Ивахненко М. Н., к. филол. н., доц. Волкова Н. В.

*Рекомендовано к изданию на заседании Учёного совета
ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»
(протокол № 3 от 05.11.2020)*

Учредитель: Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Горловский институт иностранных языков» Министерства образования и науки Донецкой Народной Республики.

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

Сборник внесён в рекомендованный ВАК Минобрнауки ДНР перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание учёной степени кандидата наук, на соискание учёной степени доктора наук (Приказ № 1134 Минобрнауки ДНР от 01.11.2016).

Основан в 2002 году.

Периодичность: 4 раза в год.

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

Восточнославянская филология : сб. науч. тр. / ГОУ ВПО
В76 «Горловский ин-т иностр. языков» ; Редкол. : С. А. Кочетова и
др. – Вып. 11(35). Литературоведение. – Горловка : Изд-во
ГОУ ВПО «ГИИЯ», 2020. – 176 с.

ISSN 1992-9196

Сборник посвящён исследованию актуальных проблем отечественной и зарубежной филологии.

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

**УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0**

ISSN 1992-9196

© Оформление. Изд-во ГОУ ВПО «ГИИЯ», 2020

УДК 82.0

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ РАССКАЗА ДИНЫ РУБИНОЙ «АДАМ И МИРЬЯМ»

Как известно, идейно-художественная целостность произведения складывается посредством взаимообусловленности всех компонентов и уровней организации литературного произведения, является отражением «художественного мира, не сводимого к сумме составляющих его элементов и неразложимого на них без остатка» [2, стлб. 1181]. Такая соподчинённость всех составляющих художественного произведения собственно обеспечивает адекватную интерпретацию природы «пространства встречи автора, героя и читателя» [2, стлб. 1181], поскольку «в отличие от самодостаточной биологической целостности, художественная целостность существует не вне и помимо нас, а в качестве интересубъективной реальности. Самый существенный момент этого интересубъективного уровня художественной целостности составляет духовная встреча автора и читателя. Именно читательское сознание, будучи незаместимым моментом художественной целостности, реализует ее незавершенность, обеспечивая тем самым жизнь литературного произведения как явления культуры» [2, стлб. 1181-1182]. Данная интересубъективная реальность формируется и при помощи контекстуальных и интертекстуальных смыслов, приводящих в эпистемологическую среду читателя. Читатель естественным образом воспринимается в таком случае как структурная часть интересубъективной реальности, тоже, по-своему, обуславливающей художественное целое произведения. И в таком случае каждый компонент целостности «играет» и расцветается по-новому каждый новый раз, когда художественное целое интерпретируется. По сути, в зависимости от каждого опыта толкования текста и контекста, произведение как «слово-имя-высказывание» превращается, по М.М. Гиршману, в «реальность-образ-мир». Исследователь отмечал, что «если произведению художественной литературы становится наиболее доступна полнота драматического движения человеческой жизни, то прежде всего потому, что именно искусство слова более всего способно уловить самый момент встречи, взаимосвязи, перехода и взаимообращённости друг к другу

действительности, которая осваивается мыслящим человеком, и энергии его рождающегося и реально осуществляющегося сознания. <...> Событие смыслообразующего общения действительности и сознания осуществляется в художественном слове, которое воплощает эстетическую реальность общения всего со всем и впервые называет то, что до этого имени не имело. Художественное слово-произведение одновременно выступает и как слово-имя-высказывание и как эстетическая реальность-образ-мир» [1, с. 519]. Подобную ситуацию мы можем наблюдать в рассказе Д. Рубиной «Адам и Мирьям», в котором интермедialное общее «срабатывает» по-новому в зависимости от новых попыток его толкования.

Интермедialность в рассказе Д. Рубиной обеспечивается многими структурными элементами мира художественной реальности – упоминанием музыкальных инструментов, пения и звучания музыки в разные периоды жизни героини, образом музыканта, мастера, живописными зарисовками урбанистического пейзажа, интерьера, обращением к кинематографическим приёмам. В случае с текстом Д. Рубиной, мы можем наблюдать пример такого вида интермедialности, как проявление синтеза видов искусств [9] – словесности, музыки, живописи, кинематографа – для создания единства смысла художественного целого рассказа, которое создаётся при помощи «внутритекстовых взаимосвязей» [7, с. 153], основанных на «взаимодействии художественных кодов разных видов искусств» [7, с. 153]. Очевидно, что взаимодействие разных семиотических рядов, представляющих разные виды искусства в одном литературном тексте, определяет интермедialную авторскую стратегию, а общий тон произведения создаётся благодаря синтезу элементов, соотносящихся с разными видами искусства. Как следствие, мы считаем целесообразным исследовать типологию и функционирование элементов поэтики произведений разных видов искусства в структуре словесного повествования на примере рассказа «Адам и Мирьям».

Структурной составляющей повествования, его явным орнаментом становится звуковой фон. Природные и «рождённые» человеком звуки наполняют весь рассказ. В рассказе мы слышим шум дождя, гудки автомобильных клаксонов, шёпот, крик, шарканье, разговор с акцентом, раздражённые оклики, смех и оханье. Важной частью звукового фона является звуки музыки, мелодии, пение. Музыкальное искусство сопровождает почти каждый эпизод истории неожиданной встречи двух женщин, развернувшейся в рассказ

об истории со многими трагическими событиями личной жизни Мирьям.

Ведущим звуковым лейтмотивом в повествовании выступает хор мужских голосов: «тихо звучала традиционная трехголосная «а капелла», грузинский мужской хорал, прекраснее которого <...> мало что знаю на свете» [6, с. 789]. Звуки музыки сопровождают повествование «волной глубокой и благодатной грусти» [6, с. 791]. И звуки, как люди, передвигающиеся по ступеням древнего города, также двигаются по ступеням: «Два верхних солирующих голоса выплетали прихотливый орнамент на фоне протяжного баса, что тесными шажками полутонов переступал вверх и вниз по ступеням мелодии...» [6, с. 791]. Стены ресторана сохранили в своём пространстве музыкальные звуки. Много лет назад старик Пабло держал мастерскую по ремонту музыкальных инструментов, «чинил и настраивал музыкальные инструменты» [6, с. 791] и память о них осталась в людях, его знавших. Годы проходят, а в доме, по-прежнему, звучит музыка. Правда, другая, – «грузинское хоровое пение, «Шен хар венахи», знаменитая старинная песня» [6, с. 791]. Так, Мирьям с грустью подчёркивает: «Конечно, он давно умер. Но мне приятно, что эти старые камни до сих пор слушают музыку» [6, с. 791]. Отметим, что впечатления от музыки и пения соотнесены с состоянием героини: комфорт, уют, покой, умиротворенность, добрые люди, к которым героиня привыкла в течение нескольких лет, знакомый голос поющего Василя, «высокий такой, <...> он как бы оплетает полутонами мелодию второго тенора» [6, с. 791]. Практически родная обстановка. И, обратим внимание, таким же родным в давние времена было это место и для Мирьям: «Вон там, в углу, стояли клавикорды, два клавесина, по стенам развешаны скрипки, две-три гитары, мандолина, старинная лютня... Здесь даже барочная скрипка была и виола да гамба – чего только не приплывало в пустынную Палестину! И на столах у той вон стены рядом лежало столько разных диковинных дудок, свирелей, бубнов, трещоток... По этому хламу вполне можно было изучать историю музыкальных инструментов народов всей земли...» [6, с. 792]. Продолжением «музыкальной» темы неожиданно становится сравнение ресторанного меню с партитурой: официантка Ольга принесла меню и держала его «обнимая и прижимая к животу, как студенты консерватории носят ноты на репетициях» [6, с. 792].

Отдельная сюжетная линия, связанная с музыкой, это история жизни Адама. Мирьям настойчиво повторяла, что «у него были

потрясающие способности к музыке, он сразу начинал играть на любом инструменте, даже на таком, который впервые видел» [6, с. 792]. Именно своим музыкальным способностям он обязан своей жизнью. Он смог выжить в нечеловеческих условиях только потому, что Герр Менцель обязал Адама ходить на репетиции квартета, для которого Адам вынужден был освоить скрипку. Музыкальные репетиции, как уточняет Мирьям, дали время Адаму устроить побег. Музыка способна спасти не только душу, но и тело, спасти жизнь в прямом смысле слова.

Сопровождает историю «местечковых Ромео и Джульетты, влюблённых до судорог» [6, с. 794] описание звучащего мужского хора. Пение сопровождает рассказ о немецком гетто, спасении Адама, родителях Мирьям, строгости её мамы и покорности отца, переживаниях и отчаянии девочки. Печальный рассказ имеет музыкально-песенный фон: «Они замирают, сходят на *pianissimo*... и вдруг тоска вспыхивает, как пламя в очаге» [6, с. 795]. Героиня периодически возвращается из прошлого в настоящий день, она выныривает из своих воспоминаний, готова пить ароматный чай, пробовать замечательный грибной суп, решиться выпить коньяк, вести откровенную беседу со случайной знакомой. И музыкальный ряд, их окружающий, меняется, преобразуется, наполняется новыми яркими красками: «Вновь с крутых беленых небес грянул хорал запредельной любовью, тенор вился, ласкался к басам – то ли прощение вымаливал, то ли пытался удержать ускользающую радость: «Добрый, прекрасный, юный... Благоуханный плод, возвращённый в раю...» [6, с. 796].

Слово о своей жизни уподобляется плетённому кружеву, словесное искусство – искусству кружевницы: «Вот вам история Адама... Он не любил её рассказывать, о многом, как понимаю сейчас, умолчал. Никогда не отвечал на мои прямые вопросы, а я сразу умолкала, всегда видела на его лице это выражение... знаете, бесконечной усталости... безысходности... не знаю, как сказать точнее <...> я обнаружила, что его история похожа на брюссельские кружева – дырки, дырки и сплетения множества нитей...» [6, с. 797]. Умалчивание о событиях, по Мирьям, – тоже дырка в кружевах («... ну, это опять некая дырка в кружевах, только с тех пор он не любил французов и называл их говнюками...» [6, с. 798]).

Но произнесённое слово – это ещё и тяжесть, сравнимая с тяжестью камня. Тяжёлые воспоминания после многих дней забвения, как неподъёмный камень, невозможно было героине облечь

в словесную форму. Её с трудом уговорил приятель оставить для потомков свидетельство преступления нацистов: «Я говорила ему: я не свидетель, нет, я покойник... я – дохлятина... Вот тогда мне было худо, в первый раз... Я выталкивала слова из самого нутра, а они не поддавались... Это было похоже на то, как долбят *каменистую* (курсив наш. – С.К.) почву, или песчаную, лесную, всю прошитую корнями деревьев» [6, с. 800]. Автор обращается к мотиву тяжести произносимого слова и соединяет его с мотивом переплетения (нитей в кружевах, морщин на лице, судебных, корней, истощённых виноградных ветвей и сухожилий). Трагические воспоминания «утяжеляют» произнесённое слово: «Да-да... я выталкивала из себя слова, и перед глазами у меня был папа, как он хекал и всаживал лопату в лесную песчаную почву, а она не подавалась, и он всё хекал и бил по корням, и копал, копал нашу могилу... Вот тогда было страшно говорить, вытаскивать это из себя, из земли – на свет божий» [6, с. 800].

Середина рассказанной истории – это тьма. Зрительный ряд пропадает. Но пропадает и звуковой ряд. Замолкает мир: «Внезапно оборвались все звуки: умолк хорал, прекратился ливень снаружи... даже из кухни не доносилось звяканье посуды...» [6, с. 802]. Задержано дыхание («Несколько мгновений тишина висела под сводами полуподвала, как бы раздумывая, во что перелиться; так струя вина пробирается по узкому горлу кувшина, чтобы хлынуть в бокал» [6, с. 802]) и – выдох. Опять всё «включается»: и звук, и изображение: «И через минуту <...> хлынули чьи-то голоса, вкатились в калитку, заполонили двор грузинской речью... <...> голоса зазвучали раскатисто, звонко, с трёхголосным смехом... <...> мечтательно и тревожно отозвался трёхголосием хорал...» [6, с. 802].

Выслушать чужую исповедь – трудная работа. И обе героини к концу дня устали от навалившейся тяжести воспоминаний о прошлом. Меняется и упрощается звуковое сопровождение. Печальная история юности Адама и Мирьям завершается уже не мелодией и пением, а отрывочными репликами людей, вышедших из оцепенения («весело крикнула» [6, с. 812], «с жаром воскликнула» [6, с. 813]), словно финальные аккорды к «тяжёлому разговору» [6, с. 812]. Тем не менее, прощальные минуты в ресторане вновь возвращают читателя к старым временам, когда в полуподвальном помещении размещалась мастерская по ремонту музыкальных инструментов старика Пабло. И вновь проявляется третий персонаж повествования, который незримо присутствовал весь день в грузинском ресторанчике – Адам, который «в последний раз <...> играл здесь на виоле да гамба...» [6, с. 812].

Описание картин городского пейзажа и интерьера позволяет визуализировать художественное пространство: «Резкий ветер гонит вдоль тротуаров бытовой мусор окрестной жизни, повсюду валяются вороньи тушки сломанных зонтов, бессильных против горного ветра, и тускло отсвечивают на головах обитателей религиозных кварталов мокрые полиэтиленовые мешки, в которые они оборачивают свои недешёвые шляпы» [6, с. 785], «...тусклыми жёлтыми полукружьями светились бра на каменных стенах, завешанных коврами, бурдюками, постерами с вывесок Пиросмани; на глубоком метровом подоконнике узкогорлой шеренгой вытянулись кувшины с грузинским вином... Не очень большая комната – шесть столов, покрытых сельскими дерюжками. Стиль – грузинский духан» [6, с. 801], «...двор и фонарь со светящимся ореолом» [6, с. 810], «Дождь прекратился, хотя небо бурлило тёмными клубами, что неслись куда-то в сторону Масличной горы и дальше, за перевал, к Мёртвому морю...» [6, с. 812],

Живописность картин и зарисовок подчёркивается и дублируется ассоциативной деталью – репликой о кинематографичности ситуации. Происходящее, встреча, трапеза, разговор с ретроспективной напоминают героине кинокадры, смонтированные ошибочно и не соответствующие реальности: «...вся эта картина показалась мне ошибкой звукооператора, записавшего на бытовой зрительный ряд текст из совсем другой, трагической и безумной киноленты...» [6, с. 796]. Кинематографически, как некий фильм о других людях, воспринимает свою историю и Мирьям: «У меня уже давно это выстроилось в такой, знаете, фильм... тяжёлый, ужасный, но сто раз виданный... И не про меня. Я привыкла. Уже не чувствую, что рассказываю о себе...» [6, с. 800]. В другом эпизоде она подчёркивает: «Крутим дальше это кино! <...> Рассказчик должен быть отчуждён...» [6, с. 805]. Своего рода покадровость повествования даёт возможность рассказчице перевести дыхание, передохнуть, а рассказ о себе в третьем лице позволяет героине дистанцироваться, оказаться практически в зрительном / читательском ряду.

Кинематографично и поэтапно прописана тема предательства. Упоминание об удивлении Адама, связанное с тем, что во время войны, участвуя во французской Армии Сопротивления, он, в основном, воевал плечом к плечу с поляками, чехами, евреями, армянами, украинцами, а французов, напротив, было очень мало. Следующий шаг, усугубляющий первое впечатление, – «...спустя много лет те, кто выжил после расстрелов, свидетельствовали о случаях, когда команда «пли!» раздавалась по-французски...» [6,

с. 798]. Новая градационная ступень – упоминание национального состава дивизии СС под названием «Викинг», сформированной в Норвегии, но включающей в себя много французов. И, наконец, ещё один факт, к которому Адам относился очень принципиально: трусливые французы, не оказывающие сопротивление нацистам, мстили за свой страх собственным французским женщинам: «... они своим женщинам головы брили, головы за связь с немцами брили, вместо того, чтобы у них прощения просить, вояки херовы!» [6, с. 798]. Апогеем возмущения, мерилom порядочности нации становится отношение к женщине. Знаковый вывод, подкреплённый, в целом, рядом образов, символизирующих мерило человеческих ценностей и духовно-нравственных идеалов (женщина в гетто, девочка, не решившаяся нарушить запрет матери и убежать через подкоп из гетто, дети, погибающие в братской могиле, братик Ицик, ребёнок, крикнувший из ямы).

Именно кинематографическая природа прозы Дины Рубиной позволяет выстроить яркий хронотопический рисунок: художественное время и пространство подчиняется задаче наиболее полно отобразить психологическое состояние героини уже в современности, когда уже нет в живых её Адама, когда она сама превратилась в весьма пожилую даму («...Она уже стара, пожалуй, к восьмидесяти... <...> вблизи глубокие морщины откровенно являли возраст»). Мирьям, погружаясь в рассказ о своём прошлом, погружается в художественное пространство прошлого. И превращается в рассказчика истории. В рассказе два повествователя ведут историю жизни в прошлом и жизни сегодняшней. И рассказчики, будучи разными персонажами, корректно сближаются в тот момент, когда Мирьям начинает несмело (поначалу) говорить о себе в третьем лице, приговаривая: «Давайте-ка я так и стану говорить: *она*. Ладно? *Она, её, его, их...*» [6, с. 800], «мы договорились, правда? <...> мы ведь договорились?» [6, с. 801]. Однако, такое «наложение» функций рассказчиков не делает картину событий плоской, напротив, она становится объёмнее, когда меняется ракурс её представления. Героиня представляет себя на месте Мирьям не в прошлом, но в состоянии психологического надрыва и острых переживаний («... смотрела на неё, <...> зная, что ночью буду задыхаться так же, как она, впервые рассказывая свою историю...» [6, с. 800]). Такое намеренное отдаление Мирьям от себя в прошлом («В хорошем рассказе нужна некоторая отчуждённость рассказчика, не правда ли?» [6, с. 800]) совпадает с ещё одним

кинематографическим приёмом, о котором говорил Ю. Тынянов: «Движение в кино существует либо как *мотивировка ракурса* точкой зрения движущегося человека, либо как *характеристика* человека (жест), либо как *изменение соотношения* между людьми и вещами: приближение и отдаление от человека (вещи) определенных людей и вещей, т.е. движение в кино существует не само по себе, а как некоторый смысловой знак» [8]. Таким образом, мы можем наблюдать сращивание поэтики словесного искусства и искусства кино, что, несомненно, обогащает художественный мир, созданный Диной Рубиной в рассказе «Адам и Мирьям», и расширяет возможности актуализации идейно-смыслового содержания произведения, усиливает степень эстетического воздействия на читателя.

И в этом случае мы сталкиваемся с ещё одним кинематографическим приёмом, который, с одной стороны, демонстрирует сближение словесного искусства с другим видом искусства – кинематографом, с другой стороны, расширяет поэтологическую линейку приёмов для воплощения идейно-смысловых задумок автора. Этот приём – зафиксированная точка наблюдения. В повествовании мы можем констатировать позиции наблюдения персонажей (основного рассказчика, Мирьям, Мананы) и позицию предполагаемого читателя (в кино, конечно, зрителя), который не обязательно в равной степени с другими персонажами погружается в повествование. Здесь важно отметить, что читатель получает совокупность точек наблюдения. Так, Манана, например, не знает, по сути, о чём беседовали несколько часов посетительницы ресторанчика, но она тоже прониклась характером разговора («Это был тяжёлый разговор, да? <...> Я сразу поняла! Стояла здесь и всех от вас отгоняла! Я их всех отогнала наверх, да?» [6, с. 812]). Да и с Мирьям читатель знакомится с разных точек наблюдения, в которых видит её рассказчица: пожилая дама в мокром пальто и тирольской шляпке на тротуаре, которая тщетно борется с непослушным зонтом – вблизи это уже старая женщина к восьмидесяти с переплетением морщин на лице – в помещении она превращается в худощавую и длинноногую пожилую женщину в молодёжном свитере на молнии с короткой мальчишеской стрижкой, с седым ёжиком и поэтому с серебристым хрупким затылком. Перед нами – почти монтаж кадров, каждый раз меняющий ракурс, словно кадры снимают с разных точек пространства. В повествовании фиксируется позиция наблюдения рассказчицы и позиция предполагаемого читателя, который, как в искусстве кино, уподобляется зрителю, что, в свою очередь, вполне

созвучно установке, согласно которой «кадр, который *построен*, сконструирован по принципам движения, далек от материальной репродукции движения – он дает смысловое представление движения» [8].

Поэтика кинематографичности в рассказе Дины Рубиной отражается в использованной автором особенной визуальной стратегии, когда пространство города сужено и ограничено: улица, утопающая в дожде, картированная территория одного помещения, концентрация на ситуации ведения диалога, вставки-отступления рассказа Мирьям о пребывании в гетто, её чудесное спасение, вся последующая её жизнь, наполненная неожиданными поворотами судьбы. Подчеркнём, что визуальная и словесная стратегия повествования «дополняют» друг друга: улочка, пересекаемые под арками внутренние дворики, здание со сводами в полуподвальном помещении, второй этаж, на который отправляла посетителей всё понимающая Манана, особенная располагающая к откровенной беседе и трогательным воспоминаниям атмосфера, столы, покрытые сельскими дерюжками.

Картирование пространства предполагает не только описание координат точки событий, но и использование определённых мотивов и деталей, которые подчёркивают особенную природу художественного пространства произведения. В рассказе Дины Рубиной они помогают создать образ древнего города Иерусалима. Так, одним из значимых мотивов является мотив камня. Камень – это не только самая яркая «портретная» характеристика города, что вполне объяснимо, но это ещё и символ нерушимости и вечности: «Иерусалимский камень, которым облицованы дома и замощены тротуары, в солнечные дни впитывает воздушный жар, а к вечеру отдаёт его, излучая сахарное свечение, поэтому город приподнимается и дышит, как грудь спокойно спящего на рассвете... Но этот же камень в зимние тёмные дни непроницаемо твёрд и угрюм» [6, с. 785], «...старый двухэтажный дом, настоящий иерусалимский дом мощной каменной кладки, с арочными сводами притолок и тяжёлыми деревянными дверьми...» [6, с. 789], «иерусалимский дворик, мощённый ноздреватыми плитами всё того же местного камня» [6, с. 789]. На страницах рассказа постоянно возникают ступени, ведущие вверх и вниз, из помещения и в помещение. При описании каменных стен ресторанчика с нишами, которые в прежние времена выполняли различные функции, возникает ни на чём не основанное

предположение, что это заложенные камнями проходы в другие помещения. Фундаментальные строения существуют десятки и сотни лет, они – тоже коренные «жители» города. Не случайно в несколько раз звучащей грузинской песне упоминается Эдем. В рассказе последовательно проводится мысль о том, что Иерусалим и есть Эдем.

В прорисовывание карты пространства органично вписывается опосредованное создание карты времени. Ассоциативно читатель воспринимает линию: «Адам и Ева (вот для чего появляется Эдем) – местечковые Ромео и Джульетта – Адам и Мирьям». Вечная история любви. Разновременные хронотопы сходятся в одной точке современности тогда, когда об истории этой любви говорят в тишине полуподвала. И в данном случае – это тоже монтаж. Но автор «склеивает» не отдельные «разнящиеся по предметной отнесенности, структуре или генезису элементы текста» [5, с. 130], а разновременные пространственные пласты существования мира.

Вечный город, вечная история любви, вечная борьба добра и зла, памяти и забвения. Заметим, что актуализация темы «вечности» разворачивается с самого начала произведения. Не случайными, безусловно, являются первые строки рассказа, воспроизводящие строки «Божественной комедии» Данте Алигьери в переводе М. Лозинского. Первая строка рассказа выполняет функцию камертона, в согласии с которым звучит всё повествование, насыщенное элементами поэтики музыкального, кинематографического, изобразительного и словесного искусства. Совокупность разноприродных приёмов позволяет «сгущать мысль» (А. Потебня), которая в сублимированном виде выражена в, пожалуй, центральном тезисе всего повествования: «Видите ли, милосердие и страх, добро и жестокость не распределены между разными людьми, а соседствуют в каждом человеке. И всякое чувство не бесконечно... <...> Знаете, человека надо жалеть и никогда не вваливать на него непосильную нравственную ношу...» [6, с. 809]. Но этот вывод одновременно и «расширяет мысль» до уровня философского понимания жизни.

Итак, анализ интермедийальной поэтики рассказа позволяет проиллюстрировать авторскую идею отражения полноты жизни, богатой на чувства, эмоции, решения, сомнения, дела, поступки, мысли, слова, наполненной одновременно горем и любовью, обзлённостью и добротой, опрометчивостью

и мудростью, предательством и преданностью, забвением и памятью. Я. Мукаржовский подчёркивал, что «всякое искусство обладает определенными основополагающими возможностями, заданными характером материала и способом, с помощью которого искусство овладевает этим материалом» [4]. Рассказ правомерно рассматривать как пример прямого и опосредованного соединения элементов и характерных черт различных видов искусства ради «сгущения мысли» (А. Потебня): словесности, музыки, пения, кинематографа и живописи. И, пожалуй, ещё одним важным ракурсом при изучении индивидуального стиля Дины Рубиной, как показывает анализ рассказа «Адам и Мирьям», является реализация авторской установки на единство полноты мира, отражённого в многообразии деталей окружающего героиню мира: камень, воздух, вода, ветер, звук, картинка, цвет, вкус, запах, осязание. Собственно, интермедийальный контекст рассказа Дины Рубиной как отражение внутренней формы творческих поисков писательницы во многом характеризует индивидуальный стиль и, в целом, индивидуализацию содержания её художественных произведений. Интермедийное сближение и взаимопроникновение разных видов искусства в творчестве автора обеспечивается способностью «сгущать» или «расширять» смыслы. Вспомним, что именно это свойство обеспечивает уникальность стиля писателя: «Сгущение» и «расширение» содержания – видимо, один из основных факторов превращения каждого индивидуального художественного стиля в семантический уникум (в «неповторимое», исключаящее точный перевод средствами другого индивидуального стиля образование)» [3, с. 274], – подчёркивал Ю.М. Минералов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиршман М.М. Литературное произведение как бытие-общение: что мы анализируем и интерпретируем? / М.М. Гиршман // Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М. : Языки славянской культуры, 2007. – С. 514-526.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт науч. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стлб.
3. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). – Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. – 360 с.

4. Мукаржовский Я. К вопросу об эстетике кино / Я. Мукаржовский // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства: Пер. с чешск. / Сост. и коммент. Ю.М. Лотмана и О.М. Малевича. – М.: Искусство, 1994. – С. 396–410. – (История эстетики в памятниках и документах). – Режим доступа: <http://www.philologos.narod.ru/texts/mukar1.htm?ysclid=lk5jtkalrt659046769> (01.12.2020).
5. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
6. Рубина Д. Адам и Мирьям / Д. Рубина // Рубина Д. Белая голубка Кордовы; Повести и рассказы. – М.: Эксмо, 2012. – С. 784–813.
7. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Выпуск №12. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 149 – 154.
8. Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов // Подг. изд. и комментарии Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой. – М.: Наука, 1977. – 574 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://libcat.ru/knigi/nauka-i-obrazovanie/sci-philology/287823-357-yurij-tynyanov-poetika-istoriya-literatury-kino.html#text> (01.12.2020).
9. Schroter J. Intermedialitat // Режим доступа: www.theorie-dermedien.de/text_detail.php?nr=12

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А. Интермедиальный контекст рассказа Дины Рубиной «Адам и Мирьям»

Статья посвящена изучению интермедиального фона литературного произведения как способа установления диалога разных видов искусства (музыки, кинематографа, живописи, словесности), их взаимодействия, интеграции, синтеза и как средства «сгущения» и «расширения» смыслов, характеризующих индивидуальный стиль писателя.

Ключевые слова: Д. Рубина, интермедиальность, поэтика, рассказчик, персонаж.

SUMMARY

Kochetova S.A. Intermedial context of the story «Adam and Miryam» by Dina Rubina

The article is devoted to the study of the intermedial background of the literary work as a way of establishing a dialogue between different types of art (music, cinema, painting, literature), their interaction, integration, synthesis and as a means of «thickening» and «expanding» the meanings characterizing the individual style of the writer.

Key words: D. Rubina, intermediality, poetics, ekphrasis, narrator, character.

В. Г. Фоменко
(г. Луганск, ЛНР)

УДК [82-1/-9/09316/7:911.375]: 929 Анциферов + Гревс

ГОРОД И ЛИТЕРАТУРА: ОСНОВЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Изучая феномен города в контексте современной мировой культуры и литературы, рассматривая его как результат исторического развития человечества, имеем веские основания утверждать, что литература принимает активное участие в процессах накопления, сохранения, передачи информации и опыта развития цивилизации будущим поколениям. «Город занимает большое место в современной литературе, можно сказать, что она насыщена образами города. Город вдохновляет поэтов, город привлекает внимание мыслителей и людей науки», – пишет Н.П. Анциферов в исследовании «Город как выразитель сменяющихся культур» [1]. Поэтому литература, если её интересует не только политика, но судьбы человека и общества, должна держать в поле зрения процессы, которые генерирует и делает социально зримыми и значимыми именно город.

Адекватность изображения города в литературе заключается в осознании его универсальности, которая требует стилового разнообразия, различных художественных систем, художественных методов, живого и постоянного изменения литературной проблематики. Городская литература – это, прежде всего, перемещение точки зрения писателя в плоскость такой

модели жизни, где город выступает генератором исторического развития человечества [В. Ф.]. Одно из достижений литературы – создание художественного пространства, где город – основной сюжет, концепция, образ. Изображение урбанистического социума как специфического вида коммуникации требует от писателя «творческой игры», где город может быть локусом, палимпсестом, лабиринтом и полноценным художественным образом. Особенности развития города исследуются и интерпретируются каждым поколением писателей. Совместная цель писателей – осмыслить город как модель мироздания и осознать, как город и мир в целом взаимодействуют с внутренним миром современника. Интеллектуальный лидер Чикагской школы исследователей города и процессов урбанизации второй половины XIX века Р. Парк утверждает, что город является естественной средой проживания цивилизованного человека, который предлагает человеку более высокий уровень услуг, образования, качества жилья. Историческая потребность развития человека и общества способствовали появлению различных форм деятельности, которая концентрировалась в городах. Освальд Шпенглер в философском исследовании «Закат Европы» пишет: «Все великие культуры – культуры городские, а всемирная история – это история городского человека. Народы, государства, политика и религия, все искусства, все науки покоятся на единственном прафеномене человеческого существования, на городе. Поскольку все мыслители всех культур сами обитают в городах. Настоящее подлинное чудо, так это рождение души города» [6].

В современной науке городская культура определяется как система культурных ценностей, формирующаяся и развивающаяся в условиях мегаполиса – крупного поселения. Город – это специфическое поселение людей, отгороженное от хаоса и глубоко структурированное. В городе присутствуют все культурные формы (храмы, театры, музеи, библиотеки, школы и т. д.). Здесь создаются свои «центры вращения» информации, деятельности, человеческого общения, регулирующие жизнь. В нем каждый человек находит свою «нишу», в зависимости от образованности, профессии, уровня личной культуры, исторического прошлого. Каждый город имеет свое «лицо», свои нравственные измерения, свою духовность, свой менталитет. Все это определяется его культурой, ею формируется. Городская

культура – это вершина совершенства того, что взято из деревни, из народной культуры. Она глубоко персонифицирована именами талантливых людей. Особенностью формирования городской культуры является ее взаимодействие с другими культурами, с наукой, с техникой, что расширяет поле фантазии. Город – понятие глубоко культурологическое; это образ жизни людей и способ существования и развития ими культуры в условиях цивилизации. Н.П. Анциферов полагал, что «город и культура» – понятия неотделимые друг от друга, более того, они настолько взаимосвязаны, что образуют целостный объект познания, потому что между ними невозможно провести границу, что подтверждают следующие тезисы: «Изучение города – путь познания нашей культуры» [1], «Город – сгусток культуры, её материальное выражение» [2].

Известный искусствовед, исследователь городской культуры И.М. Гревс считал, что «надо изучать все стороны культур не только в отдельности, но вместе, в сосуществовании и взаимодействии» [4], а Н.П. Анциферов в исследовании «Книга о городе» обозначил, что города – узлы, которыми связаны, экономические и социальные процессы, город является носителем и транслятором культурной информации [1]. «Город и культура» – понятия взаимосвязанные и, безусловно, оказывают определенное влияние на формирование исторического образа города. Культурное пространство города, опираясь на исследования Гревса и Анциферова, можно определить как «душа города». С позиций современной науки последняя состоит из многих элементов культуры города. И.М. Гревс в работе «Монументальный город и исторические экскурсии» писал: «Города – это и лаборатории, и приемники, хранители культуры, и высшие показатели цивилизованности. В них происходит сгущение культурных процессов <...> Город – есть двигатель, и учитель, – и курс истории должен достигнуть того, чтобы образ его стал знаком и близок, мил и дорог сердцу учеников» [4, с. 2].

Пути постижения города, культурного пространства И.М. Гревс и Н.П. Анциферов видят в литературных прогулках. В книге «Город, как выразитель сменяющихся культур» Н.П. Анциферов пишет, что «наша эпоха обострила интерес к городу», а в исследовании «Душа Петербурга» мы встречаем, что город – для изучения самый конкретный культурно-исторический организм. Душа его может легко раскрыться нам. Анциферов впервые

предпринял глобальную попытку осмыслить город как синтез материально-духовных ценностей, постичь «душу» Петербурга, под которой он понимал «исторически *проявляющееся единство* всех сторон его жизни (сил природы, быта населения, его роста и характера его архитектурного пейзажа, его участие в общей жизни страны, духовное бытие его граждан)» [3, с. 127]. В книге Н.П. Анциферова «Душа Петербурга» ставится задача изучения города, как познание его души, его лика, восстановление его образа, как реальной собирательной личности. Она разрешается на примере великого центра, много дорогого для тех, кто чит русскую культуру, видит ее своеобразие, ценит многообразные проявления и сочетания ее свойств. К освещению трудного вопроса привлечен до сих пор не использованный материал – художественная литература, поэзия, беллетристика. Выполнен замысел, сам по себе важный и новый, – с удивительной чуткостью, богатою полнотою, большою содержательностью и редкою любовью [3].

Метод изучать город не только в его отдельных зданиях и местах, а всего целом, его образ («душу»), и не отделять архитектуру от истории, от людей, населявших город, Н.П. Анциферов воспринял от своего учителя И.М. Гревса. Однако он расширил его изучением воздействия города на творчество писателя или художника. Образ города он рассматривает во всех его слагаемых – живописных, музыкальных, бытовых и т.д. Его метод не схож с обычным подходом к своим темам краеведов. Анциферов не столько краевед, сколько поэт своего края, и рассматривает свой город в аспекте культуры всей страны. Современный город можно рассматривать как модель мира в целом. В таком городе пересекаются различные уровни цивилизаций. Город – исторически сформированное и отшлифованное пространство, которое сохраняет информационные коды, иллюзии, мифы, которые воплощены в памятниках городской культуры. Еще в начале XX века И.М. Гревс писал: «Надо уметь подойти к сложному предмету познания, в частности понять город, не только описать его, как красивую плоть, но и почуять, как глубокую, живую душу, уразуметь город, как мы узнаём из наблюдения и сопереживания душу великого или дорогого нам человека» [4, с. 2]. Понять «душу города», «войти» в его культурное пространство и взаимодействовать с ним возможно лишь путем глубокого и разностороннего изучения.

Города занимают важное место в истории вообще и в истории культуры в частности. Лейтмотивом исследования Н.П. Анциферова «Книга о городе» является мысль о том, что «город, пульсирующий всеми своими органами через деятельность общества, есть объект физиологии города ... мы должны осознать современность города, как исторически сложившуюся. На его облике можно ясно различить отложения разных эпох» [1].

Продолжая и развивая традиции Н.П. Анциферова, В.Н. Топоров в своем исследовании «Петербург и «Петербургский текст русской литературы»» размышляет о феномене появления «Петербургского текста», об особенностях, связывающих все тексты в единый, по его мнению: «Текст един и связан (действительно, во всех текстах, составляющих Петербургский текст, выделяется ядро, которое представляет собой некую совокупность вариантов, сводящихся в принципе к единому источнику), хотя он писался (и, возможно, будет писаться) многими авторами...» [6, с. 11]. Исследователь акцентирует, что единство Петербургского текста определяется не столько общим объектом описания, сколько монолитностью (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи), которая, по его убеждению, заключается в изображении нравственных ценностей (категории Добра и Зла). Анализируя глубинные причины актуализации темы города в историческом, культурологическом и философском контекстах, понимаем, что для этого необходимо изучение города как единого органического целого.

Особое значение изучению образа города придавал и Д.С. Лихачев в исследовании «Образ города и проблема исторической преемственности развития культур». Он пишет: «Образ города должен внимательно изучаться, как изучаются произведения искусства. Тем более, что искусство города – многовековое, созданное многими зодчими и воздействующее на горожан повседневно и сильно» [5, с. 221].

Таким образом, проблема городской культуры и литературы как составляющей культуры города чрезвычайно актуальна – современные события формируют новые образы городов, что станет предметом наших дальнейших исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анциферов Н.П. Книга о городе. Город как выразитель сменяющихся культур. – URL: <https://books.google.com.ua/books?id=RbBMAQAIAAJ>.
2. Анциферов Н.П. Пути изучения города, как социального организма. Опыт комплексного подхода. – URL: <https://books.google.com.ua/books?id=SkF1HAAACAAJ>.
3. Анциферов Н.П. Душа Петербурга / Н.П. Анциферов. – СПб.: Лениздат, 1991. – 335 с.
4. Гревс И.М. Монументальный город и исторические экскурсии (Основная идея образовательных путешествий по крупным центрам культуры) // Экскурсионное дело. – 1921. – №1. – С.1–2.
5. Лихачев Д.С. Письма о добром / Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 2006. – 322 с.
6. Топоров В.Н. Петербург и «петербургский текст русской литературы» // В.Н. Топоров. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
7. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. – URL: <https://books.google.com.ua/books?id=Vi8EAAAAIAAJ>.

АННОТАЦИЯ

Фоменко В. Г. Город и литература: основы взаимодействия

В данной статье исследуется проблема влияния городской культуры на создание исторического образа города. Первыми исследователями городской культуры являются Н.П. Анциферов и его учитель И.М. Гревс.

Ключевые слова: город, культура, городской текст, образ города, городская культура.

SUMMARY

Fomenko V.G. City and literature: basis of interaction

In this article, the problem of the influence of urban culture on the creation of the historical image of the city is examined. The first researchers of urban culture are N.P. Anitsipferov and his teacher I.M. Greve.

Key words: city, culture, city text, city image, urban culture.

УДК 82.0

СЕРБЫ И АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН

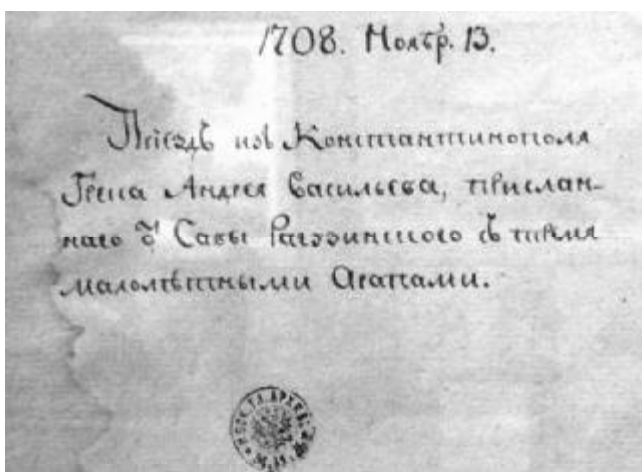
Личная и творческая судьба Александра Сергеевича Пушкина, в отличие от других русских писателей, часто переплеталась с личными судьбами отдельных сербов и исторической судьбой самого сербского народа. Можно сказать, что Пушкин считается самым сербским из всех русских писателей.

Родственность языков и единоверие благоприятствовали непрерывному вековому соприкосновению, культурному взаимовлиянию и сотрудничеству сербского и русского народов. Первое звено сербско-русских связей скováно уже в XII веке, когда Растко Неманич, будущий первый сербский архиепископ, сын сербского правителя Стефана Немани, святой Савва, принял постриг в русском афонском монастыре св. Пантелеймона.



В первой трети XVIII века, точнее, в 1724 году, в Россию впервые организованно переселились сербы из Австрии. Сербь (их было около тысячи) имели хорошее военное образование (шайкаши-краишники). Офицеры имели высокое техническое образование и были хорошими стратегами. Немалое число сербов (их 25) получили звание генерала в русской армии.

В 1756–59 гг. в Россию прибыли новые переселенцы, численность которых составляла около 2500 человек. Место на правом берегу Днепра, где они остановились и построили свои дома, назвали Новой Сербией, а между Луганском и Бахмутом, на левом берегу Дона, целая область, где жили переселенцы-сербы, названа Славяносербией. Считается, что в Россию в восемнадцатом веке прибыло 10 000 сербов из сербских краёв тогдашней Австрии.



Один из них, Ибрагим, был сыном чернокожего африканского князя, являющегося вассалом турецкого султана. Его с двумя друзьями захватили в плен и отправили в Константинополь, а оттуда их Сава Владиславич Рагузинский привёз в Москву. Через год его крестили, когда и получил имя Абрам и, так как Пётр Первый был крёстным отцом, получил отчество Петрович, а фамилию Ганибал. Абрам получил хорошее военное образование и в России, и за границей и по воле судьбы находился в дипломатической миссии графа Савы Владиславича, в Китае. Об этом подробно рассказывает великий сербский поэт Йован Дучич в своей обширной монографии о Саве Владиславиче Рагузинском.

Во втором браке у Абрама родился сын Осип Абрамович Ганибал, чья дочь и родила Александра Сергеевича Пушкина. Свой неоконченный роман Арап Петра Великого правнук Александр Пушкин посвятил своему прадеду Абраму Ганибалу.

Ещё один серб сыграл немалую роль в судьбе великого русского поэта. Это граф Михаил Андреевич Милорадович (1771–1825), известный боевой генерал, участвовавший в молодости в суворовских походах, затем в наполеоновских войнах, по окончании которых Милорадович был возведен в графское достоинство, награжден орденом Георгия 2-й степени, сделан военным генерал-губернатором Петербурга.



Когда весной 1820 года до правительства дошли слухи о тайных стихотворениях Пушкина против царя, Милорадович востребовал его к себе, а полицмейстеру приказал сделать обыск квартиры Пушкина. Пушкин ответил Милорадовичу, что это зря, объясняя, что все стихи уже сжёл, и предложил дать ему бумагу и чернила, чтобы снова всё написать. Назвав поэта рыцарем, Милорадович велел дать Пушкину тетрадь, и поэт заполнил тетрадь стихами. Милорадович доложил царю, что поэту дал прощение от имени его величества. Царь это «прощение» переименовал на службу на юг.

В 1820 году Пушкин был сослан в в Екатеринослав, на Кавказ, далее в Крым, а затем в Кишинев, Бессарабию (Молдова), затем в Одессу. В Кишиневе с большой преданностью он собрал обширный материал для сборника «Песни западных славян». Именно в Кишинёве продолжают его прочные роковые отношения с сербами. После краха первого сербского восстания сюда бежали многие сербские повстанцы, государственные

деятели, ученые, писатели, в том числе Георгий Петрович (Карагеоргий), его семья и более 30 приближённых человек. Пушкина очень интересовали жизнь и личность Карагеоргия Петровича, который был лидером Первого сербского восстания против Османской империи. Интерес Пушкина к истории балканских народов проявляется в середине XIX века, в условиях зарождения романтизма, который ищет новых героев. Такой великой личностью – новым героем – для Пушкина становится Карагеоргий. Когда Пушкин приехал в Кишинёв, Карагеоргий уже не было в живых. Карагеоргий вернулся в Сербию в 1817 году и по приказу турецкого визиря и Милоша Обреновича был обманут и убит 27 июля 1817 года. Вдова Карагеоргия Елена, сын Алекса Петрович, который стал русским офицером, и две дочери, Сара и Стаменка, остались в Хотине. Младшей дочери Стаменке Пушкин посвятил первую песню



«Дочери Карагеоргия» из цикла «Сербские песни», написанную в Бессарабии в 1820 году.

В развитии интереса Пушкина к славянским проблемам решающую роль сыграли его встречи с сербской эмиграцией и ознакомление с записями современников о сербских воеводах и важных личностях того времени. В Кишиневе в 1820 году он встретился с ближайшими

соратниками Карагеоргия. Кроме многих знатных сербов, там были и сербские писатели Лазарь Арсеньевич и Стефан Живкович, которые познакомили Пушкина с народным литературным творчеством и трудами собирателя устного народного творчества и реформатора сербского языка, Вука Караджича.

Пушкин часто и с большим интересом разговаривал с великим сербским писателем, учёным, русским академиком, профессором Харьковского университета

Атанасием Стойковичем. Стойковичев перевод Нового Завета на славянский язык был также найден в Пушкинской библиотеке. Помимо этих книг были также места и для книг сербских авторов и иностранных авторов о сербах: «Песмарица» – в трёх томах – Вука Караджича; Сербский словарь из 1818 (В. К.); «Книга о князе Милоше» (В. К.); «Сербиянка» – Сима Милутинович Сарайлия; «История о славном житии и делах великого государя и императора Петра Первого» – Зхария Орфелина (Пушкину эта книга (кроме других) служила источником исторических фактов, когда он писал роман «Арап Петра Великого»); «Путешествие по Сербии» – Ото Дубислав Пирх; «Собрание сербских народных песен в переводе на немецкий язык» (Тереза Якобсон Талфи); «Serbische Volkslieder» – (И. В. Гёте); «Дневник путешествия VIAGIO I DALMAZIA опата Фортиса из 1774 года», в котором впервые объявлен перевод народной поэмы Хасанагиница.

Пушкин переехал в Одессу в 1823 году. Согласно записям в дневнике сербского писателя Иоакима Вуича, в то время в Одессе проживало более 100 наций, и среди самых многочисленных



иммигрантов были сербы. В это время самым богатым и влиятельным банкиром в Одессе был серб Йован Ризнич. Человек широкой культуры, любивший литературу, театр, музыку. Он был также директором оперы в Одессе. Царь Николай Первый Романов удостоил Ризнича высокого звания за заслуги перед Россией. В своем доме Йован Ризнич открыл известный литературный салон, который был местом, где собирались самые известные и влиятельные личности Одессы. Красоту, достойное очарование и тепло в салон приносила молодая жена Йована, Амалия Ризнич. Она была от графского рода Нако из края Банат, что на севере Сербии. Очень красивая женщина, которая пленила

культурой, грациозностью неотразимой современной женщины, Амалия сразу привлекла внимание молодого поэта. Как она выглядела, можно судить только по чертежам самого Пушкина.



На листках рукописи «Евгения Онегина» он рисовал образ Амалии Ризнич, а в стихах самого романа он её упоминает в части «Отрывки из путешествия Онегина» (А только ль там очарований? А разыскательный лорнет? А закулисные свиданья? А ложа, где, красой блистая, Негоциантка молодая, Самолюбива и томна...). Амалии Ризнич Пушкин посвятил несколько

романтических стихотворений, которые находятся в почти всех сборниках его поэзии. Пушкин влюбился в красивую сербку с первого взгляда. Судя по его стихам в «Элегии» (Простишь ли мне ревнивые мечты), посвящённой хозяйке литературного салона, чувства были взаимными, полными любви и необузданной ревности поэта.

Амалия, к сожалению, заболела туберкулёзом. В то время такой диагноз был равен смертному приговору. В мае 1824 года г-жа Амалия Ризнич отправилась в Италию для лечения и умерла в начале 1825 года. Пушкин в июле 1824 года был сослан в



село Михайловское. Там он был строго изолирован от мира, узнал о смерти Амалии только в июле 1826 года и сразу же написал элегию (Под небом голубым страны своей родной...), а четыре года спустя (27 ноября 1830 г.) написал последнюю элегию в память Амалии Ризнич (Для берегов отчизны дальней...), в которой он ясно дал знать, что не перестанет любить прекрасную сербку до конца своей жизни. На это указывает и тот факт, что при жизни он не публиковал это стихотворение. Стихотворение напечатано в 1841 году, когда поэта уже не было в живых.

Отец современной русской поэзии в 1826 году вернулся с юга, из ссылки, где начались и укрепились его интересы к Сербии и сербам. Он часто возвращался к сербской тематике на протяжении всей своей жизни. В 1833 году он написал стихотворения о гибели отца Карагеоргия, о Милоше Обреновиче, и они являются наиболее важными и известными стихотворениями в сборнике «Песни западных славян», изданном в 1834 году. Для Пушкина географически все славяне нашего региона по отношению к России были западными. В предисловии к сборнику «Песни западных славян» Пушкин написал, что большинство этих песен были взяты из книги «Гусли (La Guzla)» знаменитого французского писателя Проспера Мериме, вышедшей в конце 1827 года в Париже. Однако Мериме не точно

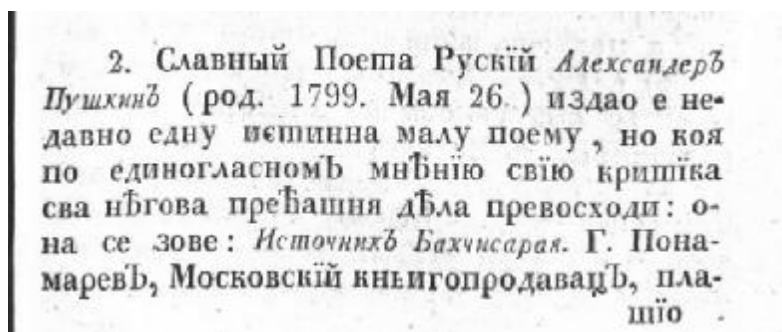
переводил сербскую народную поэзию, а прибавлял ей сильный мистификационный характер. Пушкин, в отличие от Мериме, читал и сборники народного творчества, изданные Вуком Караджичем и другими сербскими летописцами, и имел возможность услышать настоящие факты из уст сербских собеседников в Кишинёве и Одессе.

Сборник «Песни западных славян» в первоначальном виде имел шестнадцать песен, а позже Пушкин добавил



и семнадцатую: начало перевода сербской народной песни «Хаснагиница» а на восемнадцатом месте – и своё оригинальное произведение «Сказка о рыбаке и рыбке». По его убеждению, мотив этой сказки – сербский.

Творчество Александра Сергеевича Пушкина ещё при жизни поэта находило отклик у сербских литературных критиков, писателей и учёных. Имя и творчество молодого русского поэта впервые упоминается в журнале «Летопись сербская» (позже получившая название «Летопись Матицы сербской») ещё в 1826 году. «Летопись Матицы сербской» – литературный журнал, который является старейшим во всем мире, и журналом, который публикуется с 1824 года без серьезных перерывов.



Старейшее сербское литературное, культурное и научное учреждение Матица Сербская основано в 1826 году в Пеште во время борьбы за освобождение Сербии от многовековой турецкой власти и повышения понимания необходимости того, чтобы сербский народ был полностью вовлечен в современные европейские течения, сохраняя при этом свою национальную и культурную самобытность.

С самого начала деятельность Матицы сербской была направлена на представление сербской культуры в Европе и на просвещение людей. Для этой цели ещё до официального основания Матицы Сербской была разработана богатая издательская деятельность. Фундаментом этой деятельности был знаменитый журнал «Летопись Сербская», первый номер которого вышел в 1824 году. После основания Матицы журнал назван «Летопись Матицы сербской».

тпо му е за нто 5000. руб. а пбѣло то дѣ-
ло состовсе само изъ 600. стихова; дакле
за свайнъ стихъ 5. руб!! — Пушкинъ бли-
ста свѣта онима дарованіями, чрезъ коя
поета до свое славе dospѣва. Онъ е на
поетическу спазу наступіо заиста тако-
вымъ начиномъ, каковымъ бы е многій о-
кончатни желіо! Онъ е 15. свое године, ба-
вѣнсе у Лицеуму Царсно Селскомъ, на-
писао свое дѣло: *Олом павіа Царсколѣ селѣ*;
кое му е много савле пришло; но кое га е
справа други наука немаральнымъ учини-
ло. — До садъ е издао:

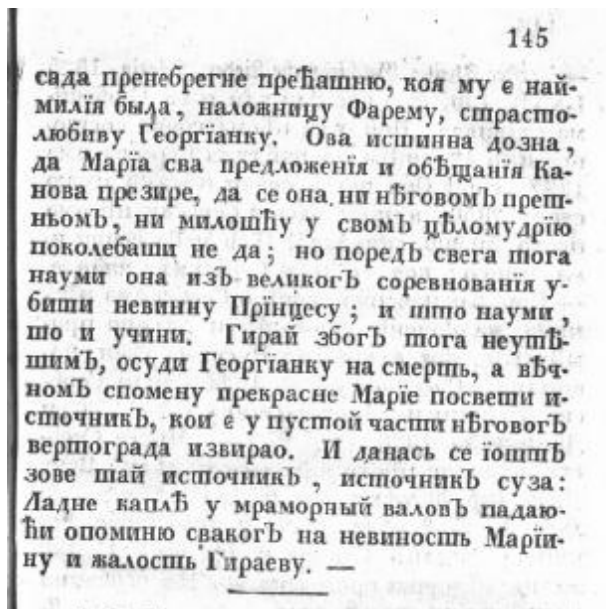
а) *Русланъ и Людмила*. Ова поема пре-
мѣшна читателя у баснопворна времена
Русіе, предъ заитне шоронъ Кіевске. Ви-
тешкій Владимиръ са своимъ великолѣп-
нымъ дворомъ, раскошно навиѣнн бол-
ри и пѣвцы овогъ времена излазе намъ ту
живопрдставлѣнн предъ очн. Состовсе
пакъ изъ 6. пѣсама, коима се слави изба-
вленіе Принцезе Людмиле изъ руку чаро-
дѣя Черномора, кои е нто опѣ мужа ибна
Руслана отео. Планъ овогъ сочиненія естъ
добро расположенъ, обдѣланіе художествен-
но, а повѣсть жива и прнѣтна.

б) *Кавкаскій Гленникъ*; пратка поема, у
коѣой се описую обычаи и начинъ живота
разбойника по Кавкасу.

в) *Источникъ Бахчисарая*. Гирай, Канъ
Крѣмскій, зароби Польску Принцесу Марию
и бацы е у свой харемъ. Красота ове Хри-
стіанке пѣлнн сердце дивѣга Кана, кои
са.

Летопись систематически рассматривала знания, которые в центр своего внимания ставят язык, литературу, историю, религию, фольклор и культуру не только сербского народа, но и всего славянского мира от Адриатического до Ледяного и от Балтийского до Черного морей. В статье из 1826 года сообщается, что славный поэт А. Пушкин издал одну, правда маленькую, поэму, которая, по единогласному мнению всех критиков, лучше всех его предыдущих произведений. Речь идёт о поэме «Источник Бахчисарая». Педантичный автор статьи по размеру гонорара, который поэт получил, и количеству стихов подсчитал, сколько рублей стоит один стих. В продолжении статьи автор утверждает, что Пушкин блистает теми дарованиями,

которые его и прославили в мире. В этой небольшой статье читатель может ознакомиться с содержанием не только поэмы «Источник Бахчисарая», но и произведений «Руслан и Людмила» и «Кавказский пленник».



Достаточно серьёзная работа (на двадцати страницах) автора Савы Петровича о жизни и творчестве Александра Сергеевича Пушкина опубликована в Летописи Матицы сербской 1888 года. Петрович пишет, что в предыдущем 1887 году в газетах и журналах Сербии каждый по своему отметил пятьдесят лет со дня смерти Пушкина, но, имея в виду величину поэта и его значение, всё это является недостаточным для понимания роли великого русского поэта в русской, славянской и мировой литературе. Как и идея свободы



и борьбы за свободу, так и выдающаяся историческая личность вождя Карагеоргия Петровича не могла не оставить следа в сербском опусе великого Пушкина, но, с другой стороны, и сербская литература, то есть сербские писатели, литературоведы, философы и другие деятели культуры не могли не откликнуться на творчество А.С. Пушкина.

Современник А.С. Пушкина, молодой государь Черногории, великий поэт и философ Пётр II Петрович Негош два раза побывал в России, куда его направил предшественник Пётр I, сказав перед смертью: «Молись Богу и держись за Россию». В 1833 году в Санкт-Петербурге во храме Преображения Негош был возведён в сан епископа. В следующий раз Негош ездил в Россию в 1837 году. Он по дороге в Санкт-Петербург нарочно заезжает во Псков, чтобы побывать в Святогорском монастыре и отслужить панихиду над могилой поэта-мученика, своего поэтического собрата. Своё произведение «Зеркало сербское» Негош посвящает Пушкину и пишет прекрасное стихотворение:

К Пушкину

*Над звёздным безграничным сводом,
над сферой разума всего
под необъятным небосклоном,
несметна где любовь Его,
и где роится высший разум –
Творца рукой благословлён,
поэзией миропомазан –
там гений истинный рождён,
оттуда твой талант алмазный,
где свет рассветный сини полн.
С душой великого народа
неразделим твой прах святой,
пою певцу-герою оду
за дар твой перед алтарём.*

Перевод Людмилы Снитенко

Выдающаяся сербская писательница, эссеист и литературный критик Исидора Секулич очень охотно

и довольно часто обращалась к творчеству Александра Сергеевича Пушкина и в своих текстах: «По поводу двух публикаций о Словацком и о Пушкине» (1933), «Пушкин» (1937), «Пушкин, поэт и человек» (1937), «150 лет со дня рождения Пушкина» (1949), писала и о Пушкине и о его творчестве.

В статье «Пушкин» она сравнивает Пушкина с Петром Великим, указывая на важность этих двух титанов для русской истории. В самом начале текста Секулич объясняет, что Пушкин, как и все поэты, очень любил исторических личностей. В них, по словам Секулич, есть та сила вдохновения и храбрости сделать что-то абсолютное в относительной среде. Секулич пишет, что впервые в русской литературе Пушкин дал образы таких ярких исторических личностей, ставшие позже космосом вдохновений многих русских поэтов, писателей, музыкантов, художников.



Статья Исидоры Секулич о Пушкине («Пушкин») сама собой настоящий литературный шедевр. Она пишет, что поэма «Медный всадник» родилась благодаря великому вдохновенью, она пламенем вырвалась из гордости за то, что Россия на престоле имела титана ума, титана воли и, самое важное, –

титана храбрости выполнить свой великий долг.

Известными словами Ф. М. Достоевского «У нас всё начинается с Пушкина» Секулич продолжает анализировать судьбу Пушкина и роль его литературного подвига, утверждая, что эти слова не только похвала гению, но и указание на то, как Пушкину трудно было жить и работать и что ему было суждено работать не как свободному гению, соколом поднявшемуся высоко над родиной и народом. Пушкину не было суждено петь свою личную романтику и интересовать мир привлекательными героями вроде Гамлета, Лира, Дон Кихота. Секулич снова подчёркивает

сходство Пушкина и Петра Великого, утверждая, что миссия Пушкина похожа на миссию Петра Великого: все свои силы вложить в фундамент, в усилие национально конструктивное. Она прекрасно указывает, что Пушкин и вложил все свои силы в основу, писал не о том, чего в России нет, а о том, что в России есть. По её словам, Пушкин не скакал на крылатом Пегасе, а просто врылся в русскую землю, в её почву, и из этой почвы выросли новые, прекрасные крылья России: художественный народный русский язык и художественно неисчерпаемый исток народной жизни, готовый войти в литературу.

Обращаясь к пушкинским темам из народного творчества, Секулич указывает, что написав свои Сказки, Пушкин воздвиг не золотой, а гениальный мост народной и художественной поэзии и называет эти произведения солнышками красоты и поэтической ласки, солнышками простой и чистой радости за каждое существо на земле.

Что касается языка, по её словам, Пушкин из праха поднял благо языка и на пользу народу – как Бог. Написав «Евгения Онегина», «Бориса Годунова», «Повести Белкина» и тысячи, тысячи стихов на неисчерпаемом русском языке, Пушкин сам доказал, что с Пушкина всё начинается.

В статье «Пушкин, поэт и человек – ко дню его гибели» Секулич сравнивает Пушкина с западными поэтами. Она по-своему объективна, но из сравнений видно, кого она больше любит. Когда речь идёт о Гёте и Пушкине, кроме остального она пишет, что Гёте бывал то океаном, то кораблём, побеждавшим океан, а Пушкин был кораблекрушением, то есть сказкой о поэзии корабля и океана.

Секулич утверждает, что великий гений своим стилем не только положил основы художественной литературы, но и даже спас свой народ. Она



рекомендует принимать стиль Пушкина как лекарство от жестокости и свирепости, присутствующей в нравах всего мира.

Исидора Секулич о смерти и похоронах Пушкина пишет, что всё-таки хорошо, что Пушкина схоронили не как шута, а как человека, что соединился Пушкин с русской землёй, как и соединилось его творчество с народным языком и народной фантазией.

Национальная библиотека Сербии в Белграде обладает богатейшим собранием произведений Пушкина и в своих фондах хранит те, которые были переведены на сербский язык во всех изданиях, а также собрание произведений Пушкина в оригинале.

Творчество и личность Пушкина у славян, особенно у сербов, не перестают вызывать интерес к новым анализам и изучением, чему свидетельствует и настоящая работа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сербске Летописи, за год 1826. Перва частица, Будим 1826.
2. ЛЕТОПИС Матице српске, књига 153. 1888. Свеска прва, 1888. Нови Сад.
3. Јован Дучић “Троф Сава Владиславић”, Дерета 1999. Београд.
4. И. Секулић “Из страних књижевности” – Мтица српска 1962. Нови Сад.
5. В. Вулетић “Руска књижевност 19. века” – Научна књига 1972. Београд.
6. Л. Костић “Огледи” НОЛИТ 1965. Београд.
7. Б. Павићевић “Казивање старих Треб-ешана” Заједница културних установа 1973. Никшић.
8. В. Вулетић “Руси и Срби у сусрету” Матица српска 1995. Нови Сад.
9. Ч. Попов “Европа и српска револуција 1804-1815.” Платонеум 2004. Нови Сад.
10. В. И. Попов “Славеносрбија” Српско – Украјинско друштво 2009. Нови Сад.
11. Б. Косановић “Сава Владиславић Рагузински у свом и нашем времену”, 2009. Београд – Гацко – Сремски Карловци.

12. http://feb-web.ru/feb/classics/critics/tomashevsky_b/tp/tp2-001-.htm?cmd=p.
13. <http://www.as-pushkin.ru/index.php?cnt=8&sub=10&page=4> 14. <http://www.as-pushkin.ru/index.php?cnt=8&sub=11>.

АННОТАЦИЯ

Тмушич С. Р. Сербы и Александр Сергеевич Пушкин

Влияние Александра Сергеевича Пушкина на сербскую литературу очень велико. Но и роль Сербии в жизни Пушкина значительна. На юге России Пушкин часто встречался со знаменитыми сербами. Он не мог не откликнуться на борьбу за свободу славян на Балканах, в том числе и сербского народа. Идея борьбы за свободу и личность вождя Карагеоргия не могли не оставить следа в творчестве Пушкина, а сербские писатели, литературоведы, философы и другие деятели культуры откликнулись на творчество русского поэта.

Ключевые слова: Сербы, Пушкин, Пётр Первый, Владиславич, Карагеоргий, литература.

SUMMARY

Tmushich S. R. Serbians and Aleksandr Pushkin

The influence of Aleksandr Pushkin on Serbian literature is great. However, the role of Serbia in Pushkin's life is also significant. In southern Russia, Pushkin often met famous Serbs. He could not help but respond to the struggle for freedom of the Slavs in the Balkans, including the Serbian people. The idea of the struggle for freedom and personality of Karadjordje, the Serbian leader, could not but leave a trace in the work of Pushkin, and Serbian writers, literary critics, philosophers and other cultural figures responded to the work of the Russian poet.

Key words: Serbians, Pushkin, Peter the First, Vladislavić, Karadjordje, literature.

*Н. А. Белоконь-Пожарицкая
(г. Горловка, ДНР),
Т. В. Базюк
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82-3.09

**ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ КАК
ОСНОВОПОЛАГАЮЩАЯ ИДЕЯ ПЬЕСЫ А.
ВАМПИЛОВА «ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ
В ЧУЛИМСКЕ»**

Особенности поэтики абсурда в драматургии А. Вампилова привлекали внимание критиков и литературоведов: С. М. Козлова рассматривает заявленную проблему в монографии «Драма парадоксов – парадоксы драмы», Т. М. Меркулова раскрывает поэтику абсурда в своём диссертационном исследовании «Драматургия А. В. Вампилова в историко-литературном контексте», изучает идеи экзистенциализма Е. Г. Красильникова в монографии «Современная русская авангардная драма». На традиции русского и западного «абсурдизма» в «поствампиловской» драме указывают М. Громова, Б. Бугров, Е. Стрельцова, В. Климов, А. Кургатников. Опыт поэтики абсурда в постсоветской драматургии пока не рассматривался специально, но так или иначе его касаются авторы обобщающих монографий о тенденциях развития современной драматургии и исследователи творчества драматургов.

Герои А. Вампилова – поколение 60-70-х годов XX века – носители таких вечных образов и тем, как идея пути, результата, поиска значения смысла жизни и правды, библейские мотивы возвращения блудного сына, грешника, блудницы раскаявшегося. Обратимся к пьесе А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске». Если обратить внимание на авторские характеристики героев, то увидим, что их можно разделить на тех, кто живет в Чулимске, и тех, кто приехал из города. «Добра-то в нашем Чулимске. Одно комарьё. Куда ни повернись – тайга в любую сторону на сотни верст. Другой раз как подумаешь – душно делается ...» [1, с. 349].

Это поколение, названное самим драматургом «потерянным», страдало от одиночества и безверия, не было

ни идеи, ни идеала. Это поколение, на котором отразились события Великой Отечественной войны, процесс урбанизации, упадка культуры и морали, потери народных традиций и родовых корней. Такое состояние души был назван А. Эфросом «болезнью пустоты», которую позже австрийский психолог и социолог Франс называл «экзистенциальным вакуумом» [2]. В этом содержится и драма Вампиловского поколения. Сама идея и суть «театра Вампилова» в том, что при внешнем благополучии и жизнерадостности сюжета появляется подтекст «кризисной жизни», связанный с этическим самоопределением, который становился все ярче и выступал на первый план театрального действия. И в этом же заключался абсурд тогдашнего бытия, о котором и говорил А. Вампилов.

Идея экзистенциализма – основополагающая идея «театра Вампилова». Сам автор считал, что нет ничего страшнее духовного банкротства. Такое духовное банкротство переживает большое количество представителей Чулимска. На надежду Валентины Шаманов отреагировал очень метко: «Ты возлагаешь на них слишком большие надежды ...» [1, с. 335]. В словах Шаманова чувствуется обреченность и безнадежность на духовное возрождение жителей Чулимске. Если человек находится хотя бы в поисках смысла, у него уже есть шанс на спасение, а большинство жителей Чулимска такого поиска лишены.

Герой пьесы А. Вампилова – Шаманов, юрист тридцати двух лет, в прошлом следователь. Драматург создает автобиографический образ. И автор, и его герой были уверены, что нельзя запугать человека, который уверен в своей правоте. Шаманов относится к тем героям, неприятности у которых бывают редко. И молодой, уверенный в себе следователь Шаманов столкнулся с беззаконием. Но в отличие от других героев А. Вампилова, Шаманов не разочаровался, не предал, а сдался под влиянием обстоятельств, эмоционально: «плюнул на всё и ушел». Драматург четко объясняет природу, характер и особенности состояния Шаманова.

Соединив в одно целое экзистенциализм и театральность поведения, мы приходим к тому же «театру абсурда». Так, Шаманов вырисовывается как экзистенциальный маргинал – приспособленец по принуждению.

Нужно отметить, что Шаманов в представлении автора является одним человеком, а поведение героя в настоящем – другого, вряд ли двойника. Это ли не театральность? Она долгое время ничего о нем не знала. Оказалось, что он следователь, который жил в городе, был женат. «Жена, говорят, у тебя была, чья-то там дочь и очень красивая. И вообще сначала ты процветал. Так говорят...» [1, с. 323], у него был свой образ жизни до определенного момента. Но налицо и экзистенциализм – глубокое погружение в безразличие, состояние Шаманова более точно можно выразить его же словами: «Я ничего не хочу. Единственное мое желание – это чтобы меня оставили в покое». Он устал бороться за правду, не видит смысла отстаивать букву закона. «С меня хватит. Биться головой об стену – пусть этим занимаются другие ... » [1, с. 327], защищать права человека, потому что его действия не повлияют на результат, а в этом герой убежден на сто процентов. Можно усомниться в причастности к этому «театра абсурда», где главный объект размышления драматургов – самоответственность человека в кризисном мире.

Но и в поведении Шаманова периодами прорывается заторможенность. Пока же, под давлением обстоятельств, Шаманов просто приспосабливается к новой для себя роли. Он будто похоронил себя заживо, умер и перестал драться, поскольку недовольство своим положением осталось жить в его подкорке. На протяжении всей пьесы ощущается сосредоточенность героя на чем-то своем, то, что живет внутри него и известное ему одному. По ходу действия пьесы мы понимаем, что вся его задумчивость, рассеянность – отсюда, что нет, пожалуй, ни минуты, когда он не думает об этом. Прийти к этому Шаманов сможет только благодаря соприкосновению своего мира с миром живущего, именно что живущего, а не существующего, рядом другого человека, казалось бы, на первый взгляд, обычного провинциального представителя – скромной девушки Валентины. Шаманов – натура глубокая, чувственная, развита. Только он смог раскрыть истинную причину пребывания Валентины в Чулимске. «Валентина, ты замечательная девушка. Все у тебя налицо – все твои тайны. Ты не уехала, потому что ты влюбилась ...Разве нет?» [1, с. 338]. Валентина остается там,

где были ее корни, она становится носителем традиций и культуры, морали, народности. Поэтому не случайно автор вкладывает в уста Шаманова «... луч света из-за туч ...» [1, с. 340].

Изображая место событий, автор выбирает Чулимск – небольшой провинциальный город в тайге, который граничит с лесом и цивилизацией. Этот город для одних является воплощением цивилизации, как для Еремеева, а для других провинциальный угол, как для Шаманова. В Чулимске ощутимая социальная детерминированность, социальная определенность драмы героя. В пьесе речь идет не о процессе распада личности, а о его результате. Герой сознательно отводит себе место в пределы человеческого существования. Метаморфоза происходит с ним после того, как он заглянул в глаза смерти, после попытки самоубийства руками Пашки. Степень духовного паралича Чулимска большая, но образ героя воспринимается с оптимизмом: автор объясняет падение героя двумя обстоятельствами – падение было насильственным, вынужденным, герой стал жертвой, а с другой стороны – падение было временным.

Доказательством того, что Вампилов соединил в своей драме «театр абсурда» и «новую драму», служит то, что рядом существуют Шаманов и Пашка. Шаманов как ответственное лицо близок к «театру абсурда» настолько, насколько Пашка далек от него. Пашка – герой скорее «новой драмы», провинциал до мозга костей. «Пашке двадцать четыре года, в деревне он в гостях, на нем ярко-красная экстравагантная куртка, но одновременно и грубые рабочие башмаки... Вообще склонность его идти напролом, хорошо согласуется с его внешностью» [1, с. 328]. Как и Шаманов, Пашка – экзистенциальный маргинал, но не по принуждению, а по сути своей, по традиции, итог семейной трагедии отца и матери. Он такой от рождения, сама система и генетические корни его сделали из него того представителя экзистенциального маргинала, в котором театральность переходит в юродство, в балаган. Пашка чувствует себя личностью, хотя в нем и нет здоровой нравственной основы, он пытается чувствовать свою значимость, но это всего лишь мираж, «это я у вас здесь котируюсь, а там не беспокойся ...» [1, с. 329], замкнутый мир по принципу старой притчи, в которую человек смотрит,

как в окно, и словно видит мир, но стоит закрасить стекло сзади серебром – и получится зеркало, отражение самого себя, замкнутый круг. В этом суть Пашки и маргиналов его типа.

А. Вампилов очень тонко использовал булгаковский принцип романа в романе, показав театр в театре. Театральность нужна для подчеркивания этого безсобытийного мира, театральность от абсурда. И еще реальнее и абсурднее выглядит мир на фоне Валентины и Еремеева. Они живут как представители высшего космоса, им чуждо все, кроме вечных истин, их миссия – возродить, помочь найти путь жизни. Они внешнедалеки от мира суеты сует, они живое начало, источник веры, мудрости, вечной чистоты и милосердия. Поэтому с таким глубоким подтекстом звучит финал в произведении А. Вампилова. Как известно, «финал призван быть последним словом данного «художественного мира», то есть это завершение общения между автором и читателем. Вампиловский финал очень символичен. Последние фразы текста драмы: «Тишина. Валентина и Еремеев восстанавливают палисадник» [1, с. 376]. Следует заметить, что этой же самой сценой драма и начиналась. Все вернулось на круги своя, все как всегда, но за этой тишиной пронзительный крик о безысходности, призыв к действию, к спасению. Спасенный один только Шаманов, но какова цена его возрождения! К сожалению, другой реальности не существует, и Вампилов ведет речь не о сиюминутной пользе, праве, а о вечном.

Вряд ли можно выразить суть человеческой личности точнее. Человек и какая она как личность определяется тем, пока живет душа его, что выбрал он для себя как истину, что видит он как высшее благо. А результат этого налицо: высшее благо Валентины – ее любовь – дает возможность и заставляет найти себя. В Чулимске только Валентина чувствует себя «как дома», а Еремеев «как дома» находится в тайге. Но реализация экзистенциальных потребностей у героев разная. У Валентины она проявляется в таких страстях, как стремление к справедливости, любви, истине; у Шаманова – в независимости, но есть и противоположная сторона – ненависть, деструктивность и все то, что несет в себе образ Пашки. Таким образом, перед нами два экзистенциальных

маргинала – Шаманов и Пашка, которые противопоставлены друг другу.

Герои пьесы «Прошлым летом в Чулимске» – Пашка, Валентина, Шаманов проходят через экзистенциальный кризис: они осознают метафизическое одиночество. Так, у Шаманова «пограничные ситуации» были связаны с чувством невостребованности в социуме, утратой полноты бытия, обреченностью жить уединенно, выброшенности в неизвестность. Классическая ситуация столкновения героя с отчуждением, которое рождает ощущение полной бессмысленности происходящего вокруг, наблюдается и в художественной литературе (В.В. Набоков «Ужас», Ж.-П. Сартр «Тошнота»). Отчаяние героя становится импульсом для раскрытия его экзистенции – момента осознания возможности подлинного бытия – бытия, наделяющего себя смыслом в чуждой реальности.

В соответствии с теорией Н. Бердяева, экзистенциальный человек вынужден создавать мнимые, придуманные миры, поскольку объективной реальности не существует, есть лишь ее объективация (под объективацией автор подразумевает отчуждение).

Параллельно драматург показывает образ Валентины, которая живет в своем отчужденном фантастическом мире. И спасением из «пограничного состояния» для Шаманова становится Валентина, причем оба героя стремятся найти подлинное «я», именно это «пограничное состояние» героев служит отправной точкой для пробуждения в них желания и способности жить осмысленно, получения опыта подлинного бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вампилов А. В. Избранное / А. В. Вампилов. – М.: Искусство, 1984. – 589 с.
2. Газизова А. Принципы изображения маргинального человека в русской философской прозе 60-80-х годов двадцатого века: опыт типологического анализа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://any-book.ru/book/show/id/75297>.
3. Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI столетия : учеб. пособие. / М. И. Громова. – М. : Флинта : Наука, 2005. – 368 с.

4. Гушанская Е. М. А. Вампилов : Очерк творчества / Е. М. Гушанская. – Л. : Советский писатель, 1990. – 320 с.
5. Кондратович А. П. Страницами «Новосветского дневника» / А. П. Кондратович // Театральная жизнь. – 1989. – № 1. – С. 35.

АННОТАЦИЯ

Белоконь-Пожарицкая Н.А., Базюк Т. В.
Экзистенциализм как основополагающая идея пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске»

В статье автор анализирует пьесу известного драматурга XX века А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске». В пьесе драматург представил галерею образов, которые передают проблемы современного им общества. Образы Шаманова, Валентины, Пашки – образы экзистенциальные: их охватывает чувство растерянности и одиночества, они живут в своем, иногда даже выдуманном мире, что приводит к абсурду бытия героев, маргинальному состоянию персонажей.

Ключевые слова: экзистенциализм, «театр абсурда», проблематика, маргинальный герой, персонаж.

SUMMARY

Belokon-Pozharitskaya N., Bazuk T. Existentialism as the fundamental idea of the play by A. Vampilov “Last Summer in Chulimsk”

In the article, the author analyzes the play of the famous playwright of the twentieth century A. Vampilov’s “Last Summer in Chulimsk”. In the play, the playwright presented a gallery of images that convey the problems of modern society. The images of Shamanov, Valentina, Pashka are existential images: they are embraced by a sense of bewilderment and loneliness, live in their own, sometimes even fictional world, which leads to the absurdity of being heroes, the marginal state of the characters.

Key words: existentialism, “theater of the absurd”, problems, marginal hero, character.

Н. А. Белоконь-Пожарицкая

(г. Горловка, ДНР),

Т. В. Димброва

(г. Горловка, ДНР)

УДК 82-3.09

ОБРАЗ «НОВОГО ГЕРОЯ» В ТВОРЧЕСТВЕ В. ШУКШИНА

Заявив о себе на литературной арене в начале 60-х годов XX века, В. Шукшин сделал акцент на проблеме моральных ценностей. Уже в ранних новеллах отразилось своеобразие идейно-эстетической позиции писателя, что обусловило выбор нового героя и особой поэтики рассказа. И до В. Шукшина известные новеллисты изображали судьбу героя на фоне народной судьбы. Этот принцип классики В. Шукшин применил к новой эпохе и новому типу героя.

Напомним, что в свое время Ф. Достоевский не просто отошел от традиций «физиологического очерка», он пренебрежительно относился к писателям, которые изображали характерную жизненную среду, недооценивая психологию человека [2, с. 88]. Эта гуманистическая позиция великого классика все активнее поддерживается и развивается советскими писателями. Причастность художественно самобытной характерологии В. Шукшина к концепции личности Ф.М. Достоевского заметили уже первые исследователи творчества советского писателя. И дело, конечно, не в творческой направленности художника на исследование глубинной сущности человека, на «борьбу за человека», на «открытие человека в человеке». На этом, так сказать, общечеловеческом уровне у В. Шукшина есть много родственных с классиком творческих признаний. Вот, например, опасение советского писателя-гражданина, чтобы в процессе решения проблем и новых дел «машинизированных временем нам бы про душу не забыть», и признание, что его как писателя тревожит и интересует в первую очередь «внутренний сюжет» жизни, «внутренняя биография человека», «то состояние души, в котором наш русский человек, крестьянин сейчас находится и живет» [3, с. 18]. И в этом смысле В. Шукшина, как и Ф. Достоевского, можно отнести к типу «реалиста в высшем смысле», он также стремился проникнуть в глубины человеческого

сознания. Однако в этом сходстве гуманистических позиций ярко проступают признаки мировоззренческого различия двух самобытных художников. Творческой целью Ф. Достоевского было «при полном реализме найти в человеке человека», а В. Шукшин обращался к духовному миру человека в поисках правды жизни. Этим гносеологическим принципом обусловлен и шукшинский психологизм, пути создания типичного образа жизни и человека: «Где есть правда, там она и нужна. Но есть она и в душах наших, и там она порой недоступна» [3, с. 16].

Унаследовав гуманистические тенденции классической литературы, В. Шукшин на новом историческом этапе стремится по-своему осмыслить сложные социально-нравственные вопросы. Эта новизна оказывается, в частности, и в стремлении разобраться в социально-психологической сути морального лица современника. Исповедуемая писателем философия правды обусловила и его концепцию героя, и формы типизации. Задумываясь над тем, каким должен быть современный положительный герой, писатель выразил принципиальное несогласие с устоявшимся взглядом на нормативную заданность образа современника, на определении того, каким он должен быть. И тут, по мнению В. Шукшина, скрыта ошибка «не надо знать, каким должен быть положительный герой, надо знать, каким он есть в жизни» [3, с. 18]. Что же до Ф. Достоевского, то его интересовал герой не как явление действительности, обладающий определенными и твердыми социально-типическими и индивидуально-характерными признаками, которые в своей совокупности дают ответ на вопрос «кто он?», а, прежде всего, «как особая точка зрения на мир и на самого себя» [11, с. 79]. Конечно, и в творчестве В. Шукшина смысловая и оценочная позиции человека по отношению к себе и окружающей действительности выполняют существенную обобщающую роль, однако сам предмет обобщения не ограничивается сознанием и самосознанием. Он, предмет, в самом реальном бытии, в причинах и следствиях глубинных социально-нравственных коллизий. Учитывая это, обоснованной и убедительной представляется попытка В. Быстрова проследить, какое конкретное выражение находит во многом общий Ф. Достоевскому и В. Шукшину гуманистический пафос. Правда, предположение исследователя, будто это идейно-творческое родство художников проявляется

в выборе героев и в авторском отношении к ним, своими публицистическими выступлениями и художественными произведениями опровергает сам В. Шукшин.

Правду, справедливость писатель рассматривал как «коренное русло жизни», поэтому и в «наслаждении правдой жизни» видел высший смысл общения с искусством. Желая быть «правдивым перед собой до конца», писатель в рассказах о «малой Родине» признает, что нигде больше он не встречался с такой простой целесообразностью жизнеустройства, с такими естественными отношениями между людьми, как в доме своего деда-прадеда. Особенно привлекала В. Шукшина свойственная народной этике искренность и, так сказать, адекватность в оценке человеческих достоинств и пороков. Если, к примеру, у ребенка еще в детском возрасте проявилась «склонность к праздности, то она никак не выгораживалась, не объяснялась никакими редкими способностями ребенка, то была простая лень, поэтому высмеивалась, истреблялась» [3, с. 18]. Унаследованные писателем принципы народной морали в немалой степени определили своеобразие шукшинской типизации.

В творчестве В. Шукшина появляется еще один новый тип героя – герой-чудик. Чудачества шукшинских героев отмечены в исследовании М. Биличенко, где отмечен разный нравственный смысл: мораль героя-чудика противостоит мещанскому сознанию или расходится с народной этикой. В первом случае чудочество является степенью нравственной непримиримости, которую проявляют герои в обычных бытовых ситуациях, свидетельством моральной требовательности героя. Во втором – странными выступают «антигерои», те, что осужденные народным мнением или же вскрываются в процессе повествования. Самостоятельность и своеволие героев этого типа неожиданно, особенно изобретательно превращается в самоуправство, самодурство. В бессмысленных нелепых поступках «антигероев» В. Шукшин с позиций народности своего эстетического и этического идеала сатирически обобщил образы носителей чуждой нам морали [5, с. 96].

Писатель-деревенщик создал целую галерею персонажей, запоминающихся, единых в том, что все они демонстрируют разные грани русского национального характера. Этот характер оказывается у В. Шукшина чаще всего в ситуации драматического конфликта с жизненными обстоятельствами. Шукшинский

герой, живущий в деревне и занятый привычной, по-сельски монотонной работой, не может и не хочет раствориться в сельском быту «без остатка». Ему страстно хочется хоть ненадолго уйти от обыденности, душа его жаждет праздника, а беспокойный разум ищет «вышей» правды. Легко заметить, что при внешней непохожести шукшинских «чудаков» на «высоких» героев-интеллектуалов русской классики они, шукшинские «сельские жители», также не хотят ограничить жизнь «домашним кругом», их также беспокоит мечта о яркой жизни, наполненная смыслом. А поэтому их тянет за пределы родной околицы, их воображение занято проблемами отнюдь не районного масштаба.

Характерная для рассказов В. Шукшина коллизия – столкновение «городского» и «деревенского» – не столько выявляет социальные противоречия, сколько обнаруживает конфликтные отношения мечты и реальности в жизни «маленького человека». Исследование этих отношений и составляет содержание многих произведений писателя, способствует созданию нового типа героя.

Русский человек в изображении В. Шукшина – человек ищущий, задающий жизни неожиданные, странные вопросы, любящий удивляться и удивлять. Она не любит иерархию – ту условную житейскую «табель о рангах», согласно которой есть «знаменитые» герои и есть «скромные» труженики. Против этой иерархии шукшинский герой может быть трогательно-наивным, как в рассказе «Чудик», невероятным выдумщиком, как в «Миль пардон, мадам!», или агрессивным спорщиком, как в рассказе «Срезал». Такие качества, как послушание и смирение, редко присутствуют у персонажей В. Шукшина. Скорее наоборот: им свойственны упрямство, своеволие, нелюбовь к пресному существованию.

Высоким порывам шукшинских героев, увы, не дано реализоваться в жизни, и это придает воспроизведенным ситуациям трагикомическую тональность. Однако ни анекдотические случаи, ни эксцентричное поведение персонажей не мешают писателю разглядеть в них главное – народную жажду справедливости, заботу о человеческом достоинстве, тягу к наполненной смыслом жизни. Шукшинский герой часто не знает, куда себя деть, как и на что использовать собственную душевную «широту», он мается от собственной бесполезности и бестолковости, он совестится, когда причиняет неудобство близким. Но именно это делает характеры героев живыми

и устраняет дистанцию между читателем и персонажем: шукшинский герой безошибочно угадывается как человек «свой».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. А. Смысл истории / Н. А. Бердяев. – М.: Наука, 1990. – 175 с.
2. Бочаров А. Г. Контрапункт. Общее и индивидуальное в прозе В. Шукшина, В. Распутина, Ю. Трифонова / А. Г. Бочаров. – М.: Просвещение, 1991. – 135 с.
3. Бочаров А. Г. Современная русская советская литература / А. Г. Бочаров. – М.: Просвещение, 1987. – 256 с.
4. Быков В. На высоте совести / В. Быков // Литературная газета. – 1986. – 15 мая. – С. 3.
5. Вильчек Л. Ш. Деревенская проза / Л. Ш. Вильчек. – М.: Просвещение, 1987. – 226 с.
6. Газизова А. А. Нравственно-философские искания современной советской прозы (Ч. Айтматов, В. Распутин): 10.01.02 «Русская литература»: автореф. дис...канд. филол. наук / Газизова А. А. – Москва, 1980. – 196 с.

АННОТАЦИЯ

Белоконь-Пожарицкая Н. А., Димброва Т. В. Образ «нового героя» в творчестве В. Шукшина

В статье автор раскрывает особенности эстетических взглядов писателя-деревенщика В. Шукшина и их отражение на создании нового героя в литературе. В. Шукшин унаследовал традиции русского классика Ф. Достоевского, что оказало влияние на психологию некоторых персонажей и создание типологии шукшинских героев.

Образ нового героя В. Шукшина связан с реалистическим изображением не только героя, но и его окружения. Иногда эта реалистичность передается через образы героев-чудиков, что является своеобразной формой протеста против чуждой морали и порядков в обществе.

Ключевые слова: типология героев, образ, персонаж, характер, проблематика.

SUMMARY

Belokon-Pozharitskaya N., Dimbrova T. The image of a «new hero» in the work of V. Shukshin.

In the article, the author reveals the peculiarities of the aesthetic views of the woodland writer V. Shukshin and their reflection on the creation of a new hero in literature. V. Shukshin inherited the traditions of the Russian classic F. Dostoevsky, which influenced the psychology of some characters and the creation of a typology of Shuksha heroes.

The image of the new hero V. Shukshin is associated with a realistic image of not only the hero, but also his environment. Sometimes this realism is transmitted through the images of weird heroes, which is a kind of protest against alien morality and order in society.

Key words: typology of heroes, image, character, character, problems.

О. В. Жарикова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 801.6: 801.4+882(09)

ОСОБЫЙ ЛИРИЗМ ДРАМЫ А. БЛОКА «БАЛАГАНЧИК»

Начало театру А. Блока положила его трилогия «Лирические драмы», изданная отдельной книгой в 1908 году, куда были включены три пьесы «Балаганчик», «Король на площади» и «Незнакомка».

Эти первые блоковские пьесы были объединены самим автором и названы им «лирическими» не случайно. Они оказались в самом центре его поэзии не только хронологически, но также были схожи своей художественной идеей и, прежде всего, индивидуальной лирикой А. Блока, которая присутствует в его стихотворениях. Можно сказать, что новые пьесы стали её дополнением и прямым продолжением.

Целесообразно будет обратиться к словам самого А. Блока, который в предисловии к «лирическим драмам» отмечал: «Все три драмы связаны между собой единством основного типа его стремлений» [2, с. 434].

Этот так называемый «основной тип» проходит через все творчество поэта и становится его своеобразным двойником в мире искусства и фантазии. Он не только выражает переживания

автора, но и является его постоянным собеседником, объектом сомнений художника, которые часто одолевают его. Подобное раздвоение – это своеобразная форма самокритики А. Блока, попытка посмотреть со стороны на себя, на свой некий нравственный идеал, который выбрал для себя автор. Необходимо отметить, что стремления лирического героя трилогии найти «прекрасную, свободную, светлую» жизнь постоянно заканчиваются для него катастрофой, побуждающей к новым оценкам и переоценкам жизненной и эстетической позиции героя, а с ней и самого автора.

Вновь обращаясь к предисловию, следует процитировать А. Блока, который также «оговорил» этот самый лиризм своих пьес: «Я считаю необходимым оговорить, что три маленькие драмы, предлагаемые вниманию читателя, суть драмы лирические, то есть такие, в которых переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения, – только представлены в драматической форме» [2, с. 434].

Иными словами, А. Блок говорит о том, что ни одна из представленных пьес не предназначена для постановки в театре, а всего лишь выполнена в драматической форме.

Несмотря на резкие заявления А. Блока о театре, постановка его первой пьесы «Балаганчик», осуществленная Вс. Мейерхольдом 30 декабря 1906 года, стала крупнейшим событием театральной жизни того сезона. В то время о спектакле горячо спорили. Часть зрителей принимала его восторженно, другая часть возмущенно отвергала такое новаторство. Но в историю русской сцены спектакль вошел как один из первых и наиболее удавшихся опытов применения принципов условного театра. А. Блок на удивление остался очень доволен постановкой, которую даже признал «идеальной» [1, с. 434]. Столь же высоко оценил данную пьесу и сам режиссер Вс. Мейерхольд, назвавший Александра Блока, уже признанного в то время и известного поэта, «истинным магом театральности» [5, с. 141].

Говоря о новаторстве, необходимо отметить, что А. Блок едва ли не первый из русских драматургов воспользовался образами масок старой комедии импровизаций (в ее французском варианте), а именно: Коломбины, Пьеро, Арлекина. Именно с его подачи эти образы в конце 1900 – начале 1910-х годов нашли широкое применение в пьесах некоторых драматургов-модернистов и в деятельности режиссеров условного театра.

В конце предисловия к «Лирическим драмам» А. Блок сказал и о том, как он понимает их связь с современностью: «Мне кажется, здесь нашел себе некоторое выражение дух современности, то горнило падений и противоречий, сквозь которое душа современного человека идет к своему обновлению» [2, с. 435].

Что касается «духа современности», то определить его конкретное воплощение, например, в пьесе «Балаганчик» довольно трудно. Бессмысленно было бы пытаться найти в этой лирической драме какое-нибудь прямое отражение фактов современности или явные намеки на что-то злободневное. Неправильно было бы и совсем отрицать их присутствие.

Современность и та самая злободневность пьесы совсем особая. Дело в том, что «Балаганчик» был создан поэтом как выражение его собственного протеста против обилия мистики, как в жизни, так и в искусстве того времени. Эта тематика довольно активно распространялась в широких кругах интеллигенции, как свидетельство неприятия ими некоторых идей и настроений. В пьесе высмеяно и возвеличивание смерти, и вечное стремление увидеть в обычных вещах и явлениях некую потустороннюю сущность. «Балаганчик» в какой-то степени стал фактом идейной борьбы в литературном мире своего времени и актом гражданского мужества поэта, который до этого часто обращался к мистической тематике в своих стихотворениях, а теперь так жестоко высмеивал ее. Не случайно, что многие его друзья чрезвычайно болезненно восприняли пьесу и очень обиделись [7].

Но дело, разумеется, не только в карикатурном изображении «мистиков». «Балаганчик» – произведение очень сложное и по смыслу и по художественным принципам. Все эпизоды (разговоры «мистиков», появление Коломбины, принимаемой мистиками за смерть, выход Пьеро, «автора», сцены масок, появление Арлекина) так стремительно и неожиданно сменяют друг друга, что возможность истолковать хотя бы один из них сразу отпадает, как только начинается следующий, потому что на предыдущий он бросает уже новый свет [7].

Если говорить дальше о карикатурности и даже кощунстве «Балаганчика», то они больше всего выражены в рыцарской сцене. В ней А. Блок жестоко высмеивает свои же идеалы прошлого и собственное мироощущение, отраженное в его стихотворениях. Рыцарские благородные образы играли

существенную и глубокую личную роль в его лирике. В пьесе же мы видим рыцаря, говорящего с самим собой, представляющего тем временем, что он ведет беседу с прекрасной дамой. Этот рыцарь предстает в картонном шлеме и с деревянным мечем. Он отражен в своем двойнике – паяце. В этом сочетании в пьесе ярче всего находит себя ирония Блока, где с помощью декораций и ярмарочных персонажей выражается «подлинный» мир, иллюзорную реальность которого А. Блок остро и болезненно ощутил.

Общий же иронический тон, господствующий в пьесе, поддерживается все время широким разнообразием между разными настроениями персонажей, которые проявляются, прежде всего, в их речи: высокие тона, романтически приподнятые слова, образы в монологах и репликах Пьеро и Арлекина. Весь этот разноречивый различных тем снова и снова наталкивается на одно и то же – на выступления «автора».

Лирические драмы Александра Блока объединены в лирическое единство также и ироническим присутствием автора, непременно наблюдающего со стороны.

В «Балаганчике» все как будто взято под сомнение: и театрик, исчезнувший на глазах у зрителя, декорации которого взрываются и улетают вверх, и жизнь, которой за пределами театра не оказалось, а также и сама мысль о призрачности, иллюзорности мира, о ценности одних лишь потусторонних сущностей. Сама пьеса, где, казалось бы, действуют одни маски и марионетки, только притворившиеся людьми, должна была бы ставить читателя перед лицом неразрешимой загадки о смысле этого произведения или подсказывать какое-то решение. Поэт как будто решительно над всем иронизирует и ни на один из возможных вопросов не отвечает [6].

Но вот что поразительно: резко обнажив в своей первой драме театральные условности и сделав её героями носителей традиционных масок, Блок в их речи вложил такую силу человеческого лиризма, которая может заставить зрителя и читателя забыть о масках. Благодаря этому, в том числе, пьеса имела такой успех у театральной публики.

Кроме того, даже Мария Бекетова (родная тетя Александра Блока и его первый биограф), рассказывая об успехе «Балаганчика» на сцене, не случайно констатирует: «Вокруг этой пьесы шли нескончаемые толки и ахи. Всех побеждала лирика» [1, с. 105].

Несомненно, прежде всего, связь театра поэта с его лирикой. Недаром самая первая пьеса «Балаганчик», как было сказано выше, возникла в ответ на предложение писателя-символиста Георгия Чулкова, друга А. Блока, «разработать в драматическую сцену» мотивы написанного незадолго перед тем одноименного стихотворения «Балаганчик». Блок несколько расширил стихотворение, но связь с первоначальным лирическим произведением прослеживается на уровне конкретных цитат:

*Вдруг паяц перегнулся за рампу
И кричит: «Помогите!
Истекаю я клюквенным соком!
Забинтован тряпицей!
На голове моей – картонный шлем!
А в руке – деревянный меч!»* [3, с. 191].

Этот же фрагмент с точностью описан в пьесе (в большей степени в ремарках автора) вплоть до реплики героя паяца и описания его атрибутики, такой как бумажный шлем и деревянный меч:

«Он, весь в строгих линиях, большой и задумчивый, в картонном шлеме, – чертит перед ней на полу круг огромным деревянным мечом.

Паяц перегнулся через рампу и повис. Из головы его брызжет струя клюквенного сока.

*Паяц
(Пронзительно кричит)
Помогите! Истекаю клюквенным соком!»* [3, с. 659].

Нашли в пьесе отражение мотивы и образы некоторых других стихотворений, где проходит тема театра и театральной маски, например «двойника». Стихотворение начинается строчками:

*Однажды в октябрьском тумане
Я брел, вспоминая напев* [3, с. 346].

Не учитывая того, что «туман», как образ, довольно часто применяется автором в пьесе, так же как и в данном стихотворении, для описания окружающего мира героев (а именно в ремарках), эта реплика почти в точности так выходит из уст Пьеро:

Я бродил в морозном тумане [3, с. 655].

В пьесе также прослеживаются некоторые образы из стихотворения «В час, когда пьянеют нарциссы»: опять же, туман, театральные кулисы, образ паяца, несчастная любовь [3, с. 143].

Взяв балаганные ситуации, Блок в то же время не побоялся ввести в них самые волнующие мотивы и темы своей лирики, самые острые и болезненные моменты собственной интимной жизни. Давно замечено, что через «треугольник» любовных взаимоотношений персонажей «Балаганчика» отчетливо просматриваются события, произошедшие между А. Блоком, его женой и Андреем Белым, и если нельзя говорить о простом перенесении семейных катастроф в мир художественного произведения, совершенно очевидно, что в «Балаганчике» личная драма поэта преломилась в общечеловеческом, философском мировосприятии современной жизни [4].

Подводя итог, мы можем смело заявлять, что первая пьеса А. Блока «Балаганчик», вошедшая в сборник «Лирические драмы», вполне может считаться «лирической». Она включает в себе определенные темы и личные переживания автора, которые были ярко представлены им ранее в стихотворениях, а именно: сочетание мистического и бытового, религиозные мотивы, обилие метафор и отсылок, отрешенность от реального мира, от пошлости. Также присутствует некая музыкальность и внимание к звукам, а также выражение внутренние переживания героев через описание окружающего мира.

Особенностью данной пьесы, как и других произведений А. Блока, является и то, что в ней находится отражение и самого автора, а также событий, которые происходят в его жизни, и его личных переживаний по этому поводу. Так, в пьесе «Балаганчик» через отношения героев просматриваются определенные события, пережитые А. Блоком и его женой в реальной жизни.

И действительно, пьеса стала, несомненно, театральным открытием для публики того времени, но и открытием новой ветви творчества Блока, как поэта и драматурга.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бекетова, М. А. Воспоминания об Александре Блоке / М. А. Бекетова ; сост. Е. П. Енишерлов, С. С. Лесневский. – М. : Правда, 1990. – 700 с.
2. Блок, А. А. Собрание сочинений в 8 т. / Ред. В. Н. Орлов, А. А. Сурков, К. И. Чуковский. – М. : Л. : Государственное издательство художественной литературы, 1961. – Т. 4. – 601 с.

3. Блок, А. А. Стихотворения. Поэмы. Театр / Блок А. А. ; Сост. В. Н. Орлов. – М. : Худ. литература, 1968. – 839 с.
4. Лирические драмы А. А. Блока «Балаганчик» и «Незнакомка», многозначность их тем. – Текст : электронный // smekni.Com : сайт. – Url: <http://mirznani.Com/a/361286/iricheskie-dramy-aa-bloka-balaganchik-i-neznakomka-mnogoznachnost-ikh-tem> (дата обращения: 15.06.2020).
5. Мейерхольд, В. Э. О театре / В. Э. Мейерхольд. – СПб. : Книгоиздательское т-во «Просвещение», 1913. – 208 с.
6. Толмачев, В. М. А. Блок и Х. Ибсен: опыт компаративного исследования. – Текст : электронный // pstgu.Ru : сайт. – URL: http://pstgu.Ru/download/1466682887.3_Tolmatchoff_45-61.Pdf (дата обращения: 23.06.2020).
7. Федоров А. В. Ал. Блок – драматург / А. В. Федоров. – Л. : Издательство Ленинградского университета, 1980. – 183 с.

АННОТАЦИЯ

Жарикова О. В. Особый лиризм драмы А. Блока «Балаганчик»

В статье раскрывается индивидуальный лиризм А. Блока, который присущ не только стихотворному наследию, но и драматическому. В работе утверждается, что драма «Балаганчик» может считаться лирической. Анализ пьесы показывает, что определенные темы и личные переживания поэта, которые были ярко представлены им ранее в стихотворениях, а именно: сочетание мистического и бытового, религиозные мотивы, обилие метафор и отсылок, отрешенность от реального мира, от пошлости, присущи и его драматическому наследию. В результате определено, что пьесе «Балаганчик» присуща особая музыкальность и внимание к звукам, а также в ней внутренние переживания героев выражаются через описание окружающего мира.

Ключевые слова: драма, новая драма, условность, условный театр, символизм, лиризм.

SUMMARY

Zharikova O. The special lyricism of A. Blok's drama «The Carriage»

The article reveals the individual lyricism of A. Blok, which is inherent not only in the poetic heritage, but also in the dramatic one.

The work argues that the drama «The Carriage» can be considered lyrical. An analysis of the play shows that certain themes and personal experiences of the poet that were vividly presented to him earlier in poems, namely: a combination of mystical and everyday, religious motives, an abundance of metaphors and references, detachment from the real world, from vulgarity, are inherent in its dramatic heritage. As a result, it was determined that the play «The Carriage» has a special musicality and attention to sounds, as well as in it the inner experiences of the heroes are expressed through a description of the world.

Key words: drama, new drama, conventionality, conditional theater, symbolism, lyricism.

О. В. Жарикова
(г. Горловка, ДНР),
Е. А. Квиткина
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82-3

ГЕРОЙ-МЕЧТАТЕЛЬ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ АРХЕТИП (И. ИЛЬФ И Е. ПЕТРОВ «ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ» И Ф. С. ФИЦДЖЕРАЛЬД «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ»)

Проблема литературного архетипа в художественном пространстве рассматривалась достаточно широко. В осмыслении значения и содержания понятия архетип отечественное и зарубежное литературоведение прошло довольно сложный путь. Но в то же время целый ряд вопросов, связанных с определением единого содержания термина, остается открытым.

Проблемой архетипов отечественное литературоведение занимается уже сравнительно давно. В качестве доказательства российский литературовед А. Л. Топорков отмечает, что, «хотя ученые XIX века и не пользовались термином «архетип», соответствующее понятие было им, несомненно, хорошо известно. Они уделяли много внимания поиску первоэлементов, схем, формул, мотивов, лежащих в основе мифологии и мифопоэтических текстов. Как правило, их называли «мифами» или «первообразами», реже – «коренными понятиями человечества» [1, с. 217].

Обращаясь к этимологии понятия «архетип», необходимо заметить, что есть некоторое количество трактовок данного термина. Понятие «архетип» вошло в широкую практику благодаря швейцарскому психологу Карлу Гюставу Юнгу, работавшему в русле фрейдовской теории бессознательного [2, с. 47]. Архетип – прообраз, собранный на основе человеческого опыта, передаваемый от поколения к поколению. Архетип характеризуется общими признаками и свойствами, позволяющими довольно четко определять его. Главным признаком архетипа, исходя из этимологии этого слова (лат. *archetypus* «изначальный тип»), является степень абстрагирования ситуации, делающей ее образцом, моделью психики. Архетип – легко узнаваемый шаблон, который берется за основу создания героя и в зависимости от той роли, которую герой выполняет в произведении, или остается неизменным, или дополняется индивидуальными чертами, или, наоборот, наполняется противоположными свойствами.

Неиссякаемым источником архетипических образов являются мифология, произведения фольклора, Библия. Выделяют несколько типов:

- древнейшие образы-архетипы – Весна, Мать, Ребёнок, Старик, Океан, Смерть, Круг, Возвращение, Рождение;
- мифологические – Прометей, Антей;
- фольклорные – злая мачеха, добрая и прекрасная падчерица, благородный разбойник и др.;
- библейские архетипы – Крест, Божья Матерь, Младенец, Рай, Ад и т.д.

К этим вопросам можно, прежде всего, отнести вопрос о том, является ли архетип универсальным образом, восходящим к мифу, как считают канадские ученые, основавшие мифологическую школу литературоведения. Или же Е. А. Колчанова, обобщив существующие на сегодняшний день трактовки понятия «архетип», как первотекст культуры, определяющий менталитет и мировоззрение народа, смогла зафиксировать наиболее точное его определение. В любом случае, содержание его до конца не определено и имеет свойство меняться. Отдавая должное тому, что было сделано предшественниками, мы, тем не менее, считаем, что этот вопрос по-прежнему остается актуальным.

Более поздним по времени возникновения источником архетипов служит литература Нового времени, в которой

формируются так называемые «вечные» образы, например: Дон Жуан, Дон Кихот, Гамлет и др. Архетипы дают возможность увидеть глубинные содержательные стороны произведений: «неразрывную связь времен, сохранение памяти о прошлом, т. е. архетипической памяти, в чем бы она ни проявлялась».

Однако не следует путать два понятия: «архетип» и «вечный образ». В отличие от архетипа, отражающего «генетические» особенности человеческой психики, вечные образы всегда являются продуктом сознательной деятельности, имеют время возникновения и, таким образом, отражают не только специфику общечеловеческого восприятия мира, но и определённый исторический и культурный опыт, закреплённый в художественном образе.

Известно, что в мировой литературе архетип героя-мечтателя встречается нередко, особенно в русской литературе как XIX, так и XX веков (Ф. М. Достоевский, И. А. Гончаров). Писатели выбирают разные типы мечтателей: одни готовы пожертвовать собой, иные даже не встанут с кровати, а третьи могут оказаться опасны обществу. Но факт остается фактом: этот образ интересен, и за раскрытием характера героя-мечтателя интересно наблюдать на протяжении всего сюжета литературного произведения.

Рассматривая данное явление в литературе, нельзя не упомянуть Ф. С. Фицджеральда и И. Ильфа и Е. Петрова – писателей, которые, на наш взгляд, в полной мере воплотили в своих работах сущность «героя-мечтателя» как литературного архетипа.

С нашей точки зрения, ярко выраженным архетипом героя-мечтателя в русской литературе является Остап Бендер из романа И. Ильфа, Е. Петрова «Двенадцать стульев». Образ Остапа получился настолько глубоким и многогранным. Он, с одной стороны, сильный, смелый, умный, хитрый и жадный к деньгам, а, с другой стороны, до боли одинокий человек. За всем этим хвастовством и дерзостью скрывается желание быть кому-нибудь нужным, желание любить, дружить, верить. Остап мечтает о беззаботной и красивой жизни в солнечном Рио-де-Жанейро, где все ходят в белых парусиновых штанах.

Наиболее полно образ героя-мечтателя в американской литературе дает американский классик Ф. С. Фицджеральд в своем романе «Великий Гэтсби». В эпоху так называемой «американской мечты» герой готов идти на все ради

осуществления своей мечты. Уделяя столь пристальное внимание повседневной жизни американцев так называемого «века джаза», анализируя детали и обстоятельства, которые формируют характер героя, подстегивают его на пути к богатству и успеху, дают возможность Ф. С. Фицджеральду вырисовать архетип героя-мечтателя – Джей Гэтсби.

Посредством мастерства слова перед читателем возникает широкая панорама американской действительности. Ф. С. Фицджеральд запечатлел жизнь Америки 20-х гг. XX века в ее конкретных проявлениях повседневности, которые в произведениях писателя превращаются в знаки и символы времени.

По свидетельству американского литературоведа М. Краули, «Фицджеральд ощущал свою кровную связь со временем так остро, как никакой другой писатель эпохи. Он всеми силами стремился сохранить дух эпохи, неповторимость каждого ее года: словечки, танцы, популярные песни, модные платья. С самого начала он ощущал, что в нем аккумулируется все типичное для его поколения: он мог заглянуть внутрь себя и предсказать, чем вскоре будут заняты умы его современников» [7].

История иллюзий и разочарования показана в романе Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби», где главный герой, выходец из бедных слоев, благодаря своей энергии и честлюбию, вере в возможность реализации «Американской мечты» достигает желаемого богатства и положения в обществе, однако так и не может реализовать своих представлений о счастье и любви.

На первый взгляд романы абсолютно разные, но, углубившись, становится понятно, что представленные характеры играют ключевые роли в произведениях, так как максимально точно передают современную им действительность. У Ф. С. Фицджеральда – целеустремленный в достижении «американской мечты» Джей Гэтсби, у И. Ильфа и Е. Петрова – ироничный Остап Бендер, мечтающий о безграничном богатстве.

Поскольку объектами нашего исследования являются романы американского и советских писателей, то для нас было важным выяснить роль «Русской идеи» и «Американской мечты» в формировании архетипа героя-мечтателя в литературе и конкретно в исследуемых нами романах. В результате изучения был получен материал, анализ которого позволил заключить, что при всем том, что «Американская мечта» всегда воспринималась

как идеал не только осуществимый, но и уже осуществленный многими из тех, кто когда-то ступил на американскую землю, «Русская идея» – несбыточна.

Образы России, запечатленные Русской идеей, были растворены и в отечественной культуре – религиозной и светской, народной и элитарной. Фиксировавшие архетипы национального общественного сознания, они являли собой продукт коллективного творчества, растянувшегося на века.

«Американская мечта» перестала быть для людей просто мечтой – она стала реальностью. Да и те, кому повезло меньше, воспринимают мечту – если, конечно, верят в нее – как принципиально осуществимый идеал, воплощение в жизнь которого зависит, прежде всего, от самого человека. В этом еще одно отличие «Американской мечты» от «Русской идеи», осуществление которой, связанное с надеждой, рассматривается, скорее, как постоянное жизненное состояние всего общества.

Исследуемый нами роман Ф. С. Фицджеральда является подтверждением вышесказанным словам. Анализируя роман, мы приходим к выводу о том, что американская мечта, которую раньше можно было достичь лишь упорным трудом и самодисциплиной, в 1920-е годы оказалась всерьез исполнимой мечтой о роскоши, праздности и досуге, с одним лишь условием – нечестным, преступным путем. Доктор наук Н. Фрай говорила: «Америка – страна возможностей, но все возможности, которые действительно имеют значение, в основном преступны по своему характеру, как бутлегерство» [7, с. 18].

Что касается «Русской идеи», следует заметить, что данный феномен остается загадкой не только для зарубежных исследователей, но и для самих русских, которые ее разгадывают уже не один век. Те определения, которые дают «Русской идее», как правило, не в полном объеме раскрывают ее содержание.

Остап Бендер в качества «плута» скорее играет своими «масками», чем живет в них, и отнюдь не стремится закрепиться в какой-либо из этих временных личин. Он бывает циничным, но не в силу душевной опустошенности и не с людьми простодушно-доверчивыми или нравственно чистыми. У него есть свой «высокий» идеал – «Рио-де-Жанейро», в который он сентиментально верует и который развенчивается в романе не потому, что иллюзорен или недостижим, а только потому, что объективно развенчан уже самой историей, причем как раз здесь

и теперь, с чем «великий комбинатор» лично для себя не желает мириться.

Остап Бендер – единственный персонаж, который был перенесен авторами из «Двенадцати стульев» во второй роман «Золотой телёнок». Казалось бы – только он и объединяет эти два произведения в дилогию. Но, по существу, мы имеем дело с двумя разными героями, носящими одно имя. Остап эпохи «Двенадцати стульев» – при всем его остроумии и живости фантазии был не более чем веселым, нахальным жуликом, близким «блатному миру». Он не брезговал грубыми приемами и позволял себе пошловатые шутки. Особенно это заметно по тем фрагментам, которые позже были сокращены авторами. Чего стоят хотя бы его игра в «три листика», его жаргон люмпена, злобные насмешки над жалким Кисой Воробьяниновым.

Подытоживая рассмотренные мысли и мнения по этому вопросу, мы пришли к выводу, что эти две идеи, несомненно, повлияли на формирование архетипа героя-мечтателя.

Следует подчеркнуть, что наш особый интерес к романам вызван тем, что истории, изложенные в произведениях, не ограничены рамками определенного жанра. В них, по нашему мнению, дан «глобальный образ эпохи».

Ключевые персонажи этих произведений жаждут реализовать «американскую мечту», для каждого она своя, но, по сути, она сводится к богатству и престижности, в конечном итоге оба терпят сокрушительное поражение.

Таким образом, на фоне своей эпохи И. Ильф, Е. Петров и Ф. С. Фицджеральд, посредством создания архетипов, ставят общечеловеческие проблемы, актуальные в любом обществе и в любое время. Именно поэтому герой-мечтатель как литературный архетип является темой нашего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вулис, А. И. Ильф, Е. Петров : очерк творчества / А. Вулис. – М. : Советский писатель, 1960. – 373 с.
2. Ильф, И., Петров, Е. Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана / Предисловие и комментарии Одесского М. и Фельдмана Д. / И. Ильф, Е. Петров. – М. : Вагриус, 1999.
3. Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – М. : Российский государственный гуманитарный университет, 1994. – 136 с.

4. Топорков, А. Л. Предвосхищение понятия «архетип» в русской науке XIX века / А. Л. Топорков // Литературные архетипы и универсалии / под ред. Е. М. Мелетинского. – М. : Российский государственный гуманитарный университет, 2001. – 348 с.
5. Юнг, К. Г. О психологии бессознательного / К. Г. Юнг // Юнг К. Г. Собрание сочинений. – М. : Прогресс, 1994. – С. 47.
6. Щеглов, Ю. К. О романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» / Ю. К. Щеглов. // И. Ильф, Е. Петров. Двенадцать стульев: Ю. К. Щеглов. Комментарии. – М. : Панорама, 1995. – 653 с.
7. Frye, N. Anatomy of Criticism / N. Frye. – Princeton, 1957. – 383 p.

АННОТАЦИЯ

Жарикова О.В., Квиткина Е.А. Герой-мечтатель как литературный архетип (И. Ильф и Е. Петров «Двенадцать стульев» и Ф. С. Фицджеральд «Великий Гэтсби»)

В работе предпринята попытка выяснить суть «Русской идеи» и «Американской мечты» как общенационального социального мифа, воплощенного в русской культуре и общественном сознании и впоследствии в архетипе героя-мечтателя в литературе. В результате анализа исследуемого материала можно заключить, что «Американская мечта» всегда воспринималась как идеал, уже осуществленный многими из тех, кто когда-то ступил на американскую землю, «Русская идея» – несбыточна. Анализ образов и поведения героев исследуемых произведений показывает, что персонажи этих романов жаждут реализовать «Американскую мечту», для каждого она своя, но, по сути, она сводится к богатству и престижности, в конечном итоге оба терпят сокрушительное поражение.

Ключевые слова: образ, литературный архетип, вечный образ, герой-мечтатель, американская мечта, русская идея.

SUMMARY

Zharikova O., Kvitkina E. The dreamer hero as a literary archetype based on the works of F. S. Fitzgerald «The Great Gatsby» and I. Ilf and E. Petrov «The Twelve Chairs»

The attempt is made to clarify the essence of the «Russian Idea» and the «American dream» as a nationwide social myth embodied in Russian culture and public consciousness, and subsequently in the

archetype of a dreamer hero in literature. As a result of the analysis of the studied material, we can conclude that the «American dream» has always been perceived as an ideal already realized by many of those who once set foot on American soil, and the «Russian Idea» is unrealizable. An analysis of the images and behavior of the heroes of the studied works shows that the characters of these novels are eager to realize the «American dream», for each it has its own, but, in essence, it comes down to wealth and prestige, and ultimately both suffer a crushing defeat.

Key words: image, literary archetype, eternal image, dreamer hero, American dream, Russian idea.

М. Н. Ивахненко
(г. Горловка, ДНР)

УДК [81'373.23+82.091]:81'25(045)

ПОЭТОНИМ КАК СРЕДСТВО РЕАЛИЗАЦИИ АВТОРСКОЙ ОЦЕНКИ В ОРИГИНАЛЕ И ПЕРЕВОДЕ ЦИКЛА ФЭНТЕЗИЙНЫХ РОМАНОВ О ГАРРИ ПОТТЕРЕ

Детская литература занимает особое место в нашей жизни. Произведения, относящиеся к литературе для детей, на протяжении многих веков пользовались широкой популярностью, так как именно в детских сказках, баснях и песнях мы можем увидеть жизнь во всех ее проявлениях. Детская литература – это искусство, и поэтому как искусству ей свойственно выражение обобщённых идей в яркой, художественной форме – в конкретных образах.

Сказки – это самый старый и бессмертный жанр детской литературы. В первой половине XX в., когда произошло переосмысление литературной роли мифов, легенд и сказок, как отдельный литературный жанр сложился фэнтези. Это открыло авторам детской литературы новые горизонты для творчества: началось активное создание новых миров, планет и государств; детские писатели, сочиняющие в жанре фэнтези, придумывали новые языки, создавали новые артефакты и наделяли своих персонажей удивительными способностями. Согласно словарю издательства «ЭКМО», фэнтези – фантастический жанр,

который использует мифологические и фольклорные, а также сказочные мотивы в повествовании. По Т. Чернышевой, фэнтези – «адетерминированная модель действительности, повествование сказочного типа со многими посылками» [8, с. 47]. С.В. Беликов определяет фэнтези как «литературный жанр, основным сюжетным и/или тематическим компонентом которого является магия, т.е. вмешательство или воздействие сил, не поддающихся рациональному объяснению» [2].

Произведения жанра фэнтези достаточно схожи по структуре: основной сюжетной линией зачастую является борьба Добра и Зла, главный герой – «избранный» персонаж, которого обстоятельства вынуждают стать частью героического действия. Зачастую он проходит череду испытаний и трудностей в созданном автором новом мире, где царит магия. Так называемое «детское фэнтези» находится на стыке фэнтези и детской литературы. Как правило, главными героями в этих произведениях являются дети, у которых есть уникальные способности, волшебные вещи или союзники, которые позволяют им одерживать победу над грозными противниками. К родоначальникам этого жанра литературоведы относят произведения Л. Кэрролла «Алиса в Стране чудес», «Дети воды» Ч. Кингсли, «Принцесса и гоблин» Дж. Макдональда, а также цикл приключений Л. Баума о Волшебной стране. Серия фэнтезийных романов о Гарри Поттере британской писательницы Дж.К. Роулинг на данный момент является одной из самых популярных и цитируемых во всем мире. Все признаки сказочной истории налицо: магия, вымышленный мир, фантастические животные; главный герой, проходя сквозь препятствия и трудности, при помощи верных друзей побеждает злого волшебника.

В основном при работе с произведениями этого жанра, авторы не ограничивают себя в полете фантазии, придумывая новые реалии и нередко – говорящие имена для своих персонажей. В связи с этим язык фэнтезийных романов исключительно богат эмотивной, экспрессивной и оценочной лексикой. Создание «эмотивного содержания и эмотивной тональности» является основной функцией экспрессивной лексики в художественном тексте [1, с. 5].

Экспрессивная лексика – слова, выражающие ласку, шутку, иронию, неодобрение, пренебрежение, фамильярность и т.д. Согласно В.К. Харченко, «в основе экспрессии лежит заведомое несоответствие каких-либо языковых или речевых средств

языковым стандартам, т.е. наиболее регулярным устойчивым моделям» [7, с. 68], иными словами, экспрессивность часто является причиной появления различных переносных значений и расширения синонимического ряда. Такая лексика помогает авторам в создании психологических портретов персонажей и достижении желаемого уровня эмоциональности.

Для создания экспрессии писатели используют богатейший арсенал лексических, морфологических, синтаксических, фонетических и графических средств. Экспрессивными синтаксическими средствами могут служить междометия, вводные слова и предложения, повторы. Самым регулярным средством создания экспрессии в тексте художественного произведения являются суффиксы субъективной оценки: уменьшительно-ласкательные (передавая умиленное отношение к объекту), уничижительные (подчеркивая незначительность явлений), ласкательные и увеличительные (образовывая суперлативы для создания иронии). Поэтоним – имя в литературном произведении – также наряду с традиционными стилистическими фигурами и тропами играет роль средства языковой выразительности и формирует ономастическое пространство художественного текста. Он выполняет ряд художественных функций, к числу которых относятся формирование образа персонажа и сюжета произведения, создание пространственно-временной композиции текста, передача национального колорита и идентификация авторского стиля.

Антропонимы в художественном произведении глубоко мотивированы и создаются авторами с определенной целью, поэтому их функционирование является одним из важнейших аспектов реализации замысла писателя. По мнению Т.В. Мирошниченко, проблема наименования имеет много общего с проблемой эмоциональной окраски из-за способности речи к так называемой эмоционально-экспрессивной номинации, с помощью которой человек выражает свое психическое состояние. Ученый подчеркивает, что «эмоции говорящих являются формой отражения их эмоционального отношения к миру, и каждая, даже незначительная деталь семантики собственного имени, содействует раскрытию внутреннего мира героев» [3, с. 129]. Таким образом, антропонимы несут наибольшую смысловую и эмоциональную нагрузку и часто служат выражением объектов авторской оценки.

Так, в цикле романов о Мальчике-Который-Выжил Джоан Роулинг, создавая имена персонажей, осмысленно вкладывала в них свою авторскую оценку. Например, имя главного героя имеет скрытый подтекст: *Harry* – производное от имени *Heimerich*, которое, в свою очередь, является сращением слов “*heim*” – «дом» и “*ric*” – «сила, правитель». В произведении Гарри Поттер не единожды упоминается автором не иначе, как Избранный – мальчик, который, согласно пророчеству, должен положить конец тирании Тёмного Лорда. Автор часто делает едва уловимые намёки в сторону сходства Гарри Поттера и Короля Артура: появление обоих было предсказано; и тот, и другой понятия не имели о своем происхождении; и тот, и другой были обладателями особых мечей – у Артура был Экскалибур, а Гарри посчастливилось владеть мечом Годрика Гриффиндора. Фамилия *Поттер (Potter)* имеет значение «гончар» и тоже не лишена смысла – первый Поттер был гончаром, прославившимся благодаря созданию зелья для сращивания костей.

Имена лучших друзей главного героя также в некотором роде являются говорящими. Имя *Гермиона (Hermione)* образовано от имени греческого бога Гермеса, ставшего в позднеклассический период богом-покровителем алхимиков, магов и волшебства. Со временем Гермиона возглавила Министерство Магии Британии, а в студенческие годы покровительствовала эльфам-домовикам. Имя *Рональд (Ronald)* происходит от старонорвежского имени *Rögnvaldr*, что переводится как «советник правителя». *Билиус (Bilius)* от английского слова “*bilious*” – «желчный» подчеркивает сложный характер персонажа, который максимально раскрывается в ходе ссоры с Гарри: “*We thought you knew what you were doing!*” *shouted Ron, standing up; and his words pierced Harry like scalding knives. “We thought Dumbledore had told you what to do, we thought you had a real plan!”* [11, с. 207] – «Мы думали, ты знаешь, что делаешь! – крикнул Рон, вскакивая, и эти слова словно пронзили Гарри раскаленными ножами. – Думали, Дамблдор тебе объяснил, что нужно делать! Мы думали, у тебя есть настоящий план!» [4, с. 299]. Фамилия *Уизли (Weasley)* происходит от английского слова “*weasel*” – «ласка». Примечателен и тот факт, что дом семейства называется «Нора», что подтверждает этимологию фамилии персонажей, т.к. всем известно, что ласки живут в норах.

Сестру Рона зовут *Джини* – ее полное имя упоминается автором лишь единожды в последней книге – *Джиневра Молли Уизли*. Джиневрой звали жену Короля Артура, что еще раз подчеркивает авторское намерение провести параллель между главным персонажем своего произведения и легендарным королем Британии – в цикле романов о Гарри Поттере Джини становится женой главного героя. Близнецам Фреду и Джорджу Дж.К. Роулинг подобрала имена, опираясь не на этимологическую связь имени с персонажами, а на их исторических носителей – принца Фредерика Уэльского и короля Георга III. Считается, что принц Фредерик в ходе игры в крикет получил удар мячом в грудь, несовместимый с жизнью, а на престол взошёл король Георг III, он же Джордж, который был глух на одно ухо и позже потерял рассудок. Согласно сюжету произведения, книжный Фред погиб в битве за Хогвартс, а книжный Джордж потерял ухо в ходе операции «Семеро Поттеров», а после смерти брата уже никогда не мог создавать Патронуса.

Имя одного из членов Отряда Дамблдора – *Полумны Лавгуд* (в оригинале *Luna «Loony» Lovegood*) также было выбрано автором осознанно: “Luna” – от латинского «луна» (по оккультным представлениям, Луна покровительствует магии). “Loony” – в английском сленге – чокнутая, от слова “lunatic” – происходит из убеждения, что на психику влияет фаза Луны, а персонаж и правда весьма эксцентричен: “*A Wrackspurt...They’re invisible. They float in through your ears and make your brain go fuzzy,*” she said. “*I thought I felt one zooming around in here.*” She flapped her hands at thin air, as though beating off large invisible moths” [13, с. 91]. – «Мозгошмыг. Они невидимые, летают в воздухе, забираются через ухо в голову и вызывают размягчение мозга, – объяснила Полумна. – Я сразу почувствовала, что один такой здесь носится. Она принялась хлопать в ладоши, как будто ловила невидимую глазу моль» [6, с. 146]. “Lovegood” – «любовь+добро» может относиться к тому факту, что Полумна выражает достаточно необычное, однако прекрасное свойство симпатии к тем, кто не выражает к ней особой привязанности. Отца Полумны зовут *Ксенофилиус (Xenophilius)* от “xenophile” – «человек, любящий странные и диковинные вещи», что, в свою очередь, очень ярко характеризует персонажа.

Семейство Малфоев, которое определенно не вызывает симпатии со стороны читателя с самого начала романа, так же

является владельцем говорящей фамилии. *Малфой (Malfoy)* походит от комбинации французских слов “mal” – «плохой, злой» и “foy” – «вера, убеждения» и буквально переводится как «злые убеждения», что само по себе является аллюзией на факт верности семьи чистоте крови, против которой выступает автор. Имя *Драко (Draco)* – от “dragon” – «дракон, змей» подчеркивает принадлежность персонажа к факультету Слизерин, символ этого факультета – змея. Его отца зовут *Люциус (Lucius)* – от латинского “lux” – «свет» – намёк на имя Люцифера, а мать – *Нарцисса (Narcissa)* от греческого имени *Narcissus (Нарцисс)* – тщеславный и элитарный персонаж греческой мифологии, что подчеркивает некоторые характерные черты персонажа.

Имя главного антагониста серии *Лорда Волан-де-Морта* (в оригинале – *Lord Voldemort*) является сращением французского словосочетания “vol de mort”, что переводится буквально как «полет смерти» и имеет яркую негативную эмоциональную окраску: “<... > you know he can control people so that they do terrible things without being able stop themselves. You're scared for yourself, and your family, and your friends. Every week, news comes of more deaths, more disappearances, more torturing ... Terror everywhere ... panic ... confusion ... that's how it used to be” [12]. – «Известно только, что он полностью владеет своими слугами, они убивают и пытаются и ничего с собой поделать не могут. Вам страшно за себя, за семью, за друзей. Каждую неделю приходят сообщения о новых замученных пытками... Никто ничего не может поделать, ужас, паника... Вот как оно было» [5, с. 475].

Имя, данное ему при рождении, – *Том Марволо Реддл (Tom Marvolo Riddle)* – также содержит в себе авторскую оценку: *Том* от имени *Thomas* – происходит от арамейского личного имени, что означает «близнец» и «лидер» и может служить отсылкой к его уникальной связи с Гарри Поттером, появившейся в результате преступления против магии и создания незапланированного крестража. *Marvolo* – сращение слов “marvelous” «удивительный» и “volo”, которое может означать «желание» и «быстрое движение». Волан-де-Морт стремительно вознесся, превратившись в знаменитую и ужасную фигуру. *Riddle* – переводится с английского «загадка», «тайна».

Директор школы Хогвартс *Альбус Персиваль Вульффрик Брайан Дамблдор (Albus Percival Wulfric Brian Dumbledore)* –

одновременно обладатель самого длинного имени в серии и самый неоднозначный персонаж. Каждая составляющая его имени наделена своим особым значением, так Альбус (*Albus*) – от латинского «белый» – прямая номинация его облика: Альбус Дамблдор – седовласый старец, с длинными бородой и волосами и светлыми глазами: “*But I can promise that anybody who still thinks Dumbledore was white as his beard is in for a rude awakening!*” [11, с. 155] – «Однако могу пообещать, что всякого, кто продолжает верить, будто Дамблдор был чист и бел, как его борода, ожидает горестная утрата иллюзий!» [4, с. 199]. Персиваль (*Percival*) – аллюзия на храброго рыцаря Круглого стола, который был одним из тех, кто искал Грааль. Примечателен тот факт, что Дамблдор погиб вскоре после того, как испил зелья из чаши, в которой находился один из крестражей Волан-де-Морта. *Wulfric* – сращение слов “wolf” – «волк» и “ruler” – «правитель»; именно по приказу Дамблдора оборотень Римус Люпин становится шпионом среди себе подобных. Имя *Брайан* (*Brian*) происходит от кельтского «благородный» – намёк на благородное происхождение персонажа. *Дамблдор* (*Dumbledore*) в древне-английском означало «шмель»; по словам автора, такое имя было выбрано в связи со схожестью гудения шмеля и звука, издаваемого Дамблдором, когда он «часто напевает себе под нос».

Имя декана факультета Гриффиндор *Минервы Макгонагалл* (*Minerva McGonagall*) также имеет свой подтекст: Минерва – римское имя богини Афины – в переводе означает «мудрая», а типичная шотландская фамилия *McGonagall* дословно переводится с шотландского как «смелая», а в более детальном разборе является английским сращением: фамильная приставка “Mc” указывает на шотландское происхождение преподавателя, а оставшаяся часть “gonagall” походит от слияния слов “gonna” и “gall” – «собираться ворчать», что также описывает некоторые характерные особенности характера персонажа и демонстрирует отношение автора к нему.

Этимологию имени одного из самых ненавистных персонажей романа – *Долорес Джейн Амбридж* (*Dolores Jane Umbridge*) автор раскрывает лично на официальном сайте: «*Dolores* – «печаль» – то, что она заставляет испытывать других. *Umbridge* – от англ. “umbrage” из выражения “to take umbrage” – «оскорбиться».

Долорес оскорбляется любым вызовом ее ограниченному мировоззрению; я чувствовала, что ее фамилия передает мелочность и жесткость ее характера».

В целом же, фэнтезийный роман как разновидность фантастического романа характеризуется волшебной атмосферой и духом авантюризма. Ему свойственны шикрокий спектр эмотивов для описания эмоций персонажей, экспрессивов для описания окружающей действительности и оценочной лексики, которая помогает читателю понять отношение персонажа к ситуации и уловить авторскую позицию. Создавая имена для персонажей своего произведения, Дж.К. Роулинг часто обращается к мифам, легендам и библейским преданиям, именно это является причиной полагать, что некоторые имена имеют так называемое «двойное дно». К примеру, имя отца Гарри – Джеймс – форма имени Иаков, Джон (второе имя Римуса Люпина) – Иоанн, Питер – Пётр, что является аллюзией на библейскую притчу о трёх апостолах: Питер предал своего друга, в награду за службу получил серебряную руку и погиб от удушения ею же.

Перевод имен в цикле романов о Гарри Поттере является предметом спора уже многие годы. При передаче имен на русский язык переводчиками не единожды использовался принцип благозвучия для устранения нежелательных ассоциаций с лексикой сниженного регистра. О целесообразности смыслового перевода имен говорить сложно, поскольку domestикация персонажей или смысловой перевод мог существенно повлиять на атмосферу произведения и его восприятие читателем.

Таким образом, в художественном произведении оценочный компонент может передаваться с помощью антропонимов – имен персонажей. Эти слова обладают сложной смысловой структурой, особыми формами и этимологией. Однако, при передаче их на другой язык, большая часть этих свойств теряется. Следовательно, игнорирование этих особенностей может привести к некоторым неточностям и разночтениям. Для перевода «говорящих» антропонимов используют семантический перевод. К сожалению, очень часто переводчики пренебрегают смысловым переводом и используют принципы транскрибирования и транслитерации, что нельзя назвать ошибкой, но в то же время подобный перевод едва ли способствует полному раскрытию художественного замысла автора и передаче авторской оценки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнян А.Р. Экспрессия в художественном тексте [Электронный ресурс] / А.Р. Арутюнян // Пятигорский государственный университет. Университетские чтения : – 2008. – Режим доступа : https://www.pglu.ru/upload/iblock/899/uch_2008_v_00028.pdf.
2. Беликов С.В. Жанр «фэнтэзи» как объект концептуально-семантического исследования [Электронный ресурс] / С.В. Беликов. – URL: http://www2.pglu.ru/upload/iblock/3f8/uch_2008_ii_00002.pdf. (дата обращения: 16.11.2020)
3. Мирошниченко Т.В. Функции собственных имен в поэмах М.И. Цветаевой / Т.В. Мирошниченко // Теоретична та історична ономастика. Літературна ономастика. – Ч. I. – 1990. – С. 128-130.
4. Роулинг Дж. К. Гарри Поттер и Дары Смерти / Дж. К. Роулинг; пер. с англ. С. Ильина, М. Лахути, М. Сокольской. – М.: ЗАО «РОСМЭН-ПРЕСС», 2007. – 640 с.
5. Роулинг Дж. К. Гарри Поттер и Кубок Огня / Дж. К. Роулинг; пер. с англ. М. Литвиновой. – М. : Изд-во «РОСМЭН», 2002. – 677 с.
6. Роулинг Дж. К. Гарри Поттер и Принц-Полукровка / Дж. К. Роулинг; пер. с англ. М. Лахути, С. Ильина. – М. : «РОСМЭН-ПРЕСС», 2005. – 685 с.
7. Харченко В.К. Разграничение оценочности, образности, экспрессивности и эмоциональности в семантике слова / В.К. Харченко // Русский язык в школе. – 1976. – № 3. – С. 66-71.
8. Чернышева Т.А. Природа фантастики / Т.А. Чернышева. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1985. – 336 с.
9. Чернявская Е.А. Оценка и оценочность в языке и художественной речи : на материале поэтического, прозаического и эпистолярного наследия А.С. Пушкина: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Электронный ресурс] / Е. А. Чернявская. – Брянск, 2001. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/otsenka-iotsenochnost-v-yazyke-i-khudozhestvennoi-rechi-na-materiale-poeticheskogo-prozaich>
10. Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://dictionary.cambridge.org>.
11. Rowling J. K. Harry Potter and the Deathly Hallows / J.K. Rowling. – London : Bloomsbury, 2014. – 608 p.
12. Rowling J. K. Harry Potter and the Goblet of Fire / J.K. Rowling. – URL : <http://www.parallango.com/ru/book/1659/0>

13. Rowling J. K. Harry Potter and the Half-Blood Prince / J.K. Rowling. – London : Bloomsbury Publishing, 2014. – 448 p.

АННОТАЦИЯ

Ивахненко М.Н. Поэтоним как средство реализации авторской оценки в оригинале и переводе цикла фэнтезийных романов о Гарри Поттере

В статье рассматриваются способы реализации категории оценочности в англоязычной детской литературе жанра фэнтези на примере серии романов о Гарри Поттере. На материале оригинальных и переводных текстов доказывается возможность выражения авторской оценки посредством «говорящих» имен персонажей – антропоэтонимов в художественном тексте. Отдельное внимание уделяется особенностям перевода антропоэтонимов с целью адекватного раскрытия художественного замысла автора и передачи авторской оценки.

Ключевые слова: детская литература, фэнтези, поэтоним, перевод, эмотивность, экспрессивность, авторская оценка.

SUMMARY

Ivakhnenko M. Poetonym as a means of manifesting the author's evaluation in the original and translated fantasy novels about Harry Potter

The article considers the ways of manifesting the category of evaluativity in the English-language children's fantasy literature on the example of a series of novels about Harry Potter. On the basis of the original and translated texts the author proves the possibility of expressing the author's evaluation by means of charactonyms or anthropoetonyms in a literary text. Special attention is given to the peculiarities of anthropoetonym translation in order to reveal the author's intention and convey the author's assessment.

Key words: children's literature, fantasy, poetonym, translation, emotiveness, expressiveness, author's evaluation.

*Н. В. Кораблева
(г. Горловка, ДНР),
В. В. Маранцова
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.09

**РАБОТА «Л. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКИЙ»
В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОГО
ТВОРЧЕСТВА Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО**

Дмитрий Сергеевич Мережковский (1865 – 1941) известен как выдающийся русский мыслитель (а также прозаик, поэт, драматург, литературный критик), оставивший значительный, но неоднозначный след в отечественной культуре конца XIX – начала XX веков.

Творческая судьба Мережковского на родине оказалась непростой: от громкой славы и титула самого издаваемого писателя в дореволюционной России, через почти полное забвение в СССР – к постепенному возвращению в 90-х годах прошлого века. В настоящее время переиздаются и исследуются по преимуществу литературно-художественные сочинения писателя. Литературно-критическое наследие Мережковского, во многом определившее последующие интерпретации русской классической литературы и векторы развития критической мысли, в свое время было высоко оценено многими его современниками и нуждается в новом прочтении и смысловой актуализации.

Среди литературно-критических опытов Мережковского особое место занимает книга «Л. Толстой и Достоевский» (1902), посвященная не только творчеству двух вершинных русских писателей, но в целом всей русской литературе: ее духовным основам и историко-философской логике развития.

Целью данной статьи является рассмотрение трактовки Д. С. Мережковским философского и художественного значения фигур Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского в русской культуре. Для этого необходимо показать своеобразие литературно-критического метода Д. С. Мережковского в контексте историко-культурной ситуации рубежа XIX – XX вв. И уже на этой основе проследить логику основных теоретических положений работы, касающихся оценки творчества двух великих писателей.

Д. С. Мережковский – знаковая фигура русской культуры Серебряного века, с его поисками новых мировоззренческих

теорий, художественных воплощений, ощущением кризиса духовности и борьбой с позитивизмом.

Остро переживая ситуацию рубежа столетий, Мережковский проявил интерес к проблемам религии, что привело к созданию им особого религиозного учения и новой философии культуры. Все без исключения книги писателя пронизаны философско-религиозными поисками, желанием найти ответы на актуальные и одновременно «вечные» русские вопросы.

Литературно-критические работы, составляющие довольно значительную часть наследия писателя, разнообразны с точки зрения персоналий («Гоголь и черт», «Лермонтов – поэт сверхчеловечества», «Чехов и Горький», «Пушкин»), литературоведческой проблематики, но объединены своеобразным критическим методом Мережковского.

В литературно-критической деятельности он стремился соответствовать требованиям профессиональной критики, но творил в рамках собственного художественного мира. Пропагандируя принципы субъективной критики, Мережковский противопоставлял свое творчество тому направлению в критике, которое называют «научным». Метод научной критики основывался на идее о том, что законы искусства и законы природы едины и понятны. Критика субъективного направления, как считал Мережковский, является противовесом научной, попыткой установить донаучное равновесие индивидуальности и объективности. При этом, углубляясь в личность творца, его индивидуальное «я», критик неизбежно познает и проявляет собственную индивидуальность, решает свои мировоззренческие проблемы.

По мнению Мережковского, обращение к русской литературе и ее ключевым фигурам может помочь в разрешении актуальных общественных вопросов. Таким образом, критические размышления и разборы писателя перерастали рамки собственно критики, превращаясь в сложные философские и культурологические сочинения. Книга «Л. Толстой и Достоевский» рассматривается нами в ряду таких работ.

Обращение автора к творчеству великих русских писателей связано с его размышлениями о русской идее и русской духовности. Воплощением, средоточием русского духа Мережковский считал Пушкина, но, к сожалению, «несмотря на все изучения и толкования», Поэт остается загадкой и

тайной. Путь к разгадке этой тайны Мережковский нашел в исследовании творчества и мировоззрения писателей, которые, по его мнению, были ближе всего к Пушкину, «оба вышли из Пушкина»: «Углубляясь и во Льва Толстого и в Достоевского, мы доходим до их общего основания – до Пушкина» [2, с. 18]; изучать их творчество – «значит разгадывать тайну Пушкина». А тайна Пушкина связана со всей русской культурой, в которой столкнулись мировые противоречия, ценности Востока и Запада, идеалы языческие и христианские.

Жанровый статус книги о Толстом и Достоевском определить сложно. В специальной литературе встречаются разные ее обозначения: монография, критическая статья, научное исследование и т.д. По нашему мнению, это сочинение Мережковского обладает двойственной природой, поскольку органично сочетает в себе научность (опору на исторические и литературные факты, детальный анализ художественных текстов) и субъективность трактовок, философских и культурологических обобщений. Поэтому наиболее убедительным представляется соответствие книги жанру литературно-критического эссе, который, в свою очередь, органичен субъективно-художественному критическому методу автора-исследователя.

Литературно-критическое эссе «Л. Толстой и Достоевский» имеет сложную, но строго продуманную композицию: предисловие, в котором автор объясняет задачи исследования, две части (первая, состоящая из 8 глав, посвящена жизни Толстого и Достоевского, вторая (7 глав) – их творчеству), третья часть под названием «Религия» имеет отдельное предисловие и делится на две части в 6 главах.

В начале первой части Мережковский объясняет необходимость обращения к биографическому методу: «Прежде чем изучать Достоевского и Толстого как художников, мыслителей, проповедников, надо знать, что это за люди» [2, с. 18]. Для выстраивания и осмысления канвы жизни Толстого Мережковский привлекает не только всевозможные и довольно редкие для того времени биографические материалы, автобиографическую «Исповедь», но находит множество биографических моментов в художественных произведениях писателя, которые позволяют лучше понять логику его жизненного пути. Жизнь Достоевского тоже описывается и на основании документальных свидетельств, и путем анализа

его литературных текстов. Мережковский сосредоточен не только на фактографической стороне, его интересует душевная жизнь обоих гениев, их сложнейшие душевные движения и перерождения. Первая часть завершается вопросом: «Кто из них ближе к истине? Какая из двух этих жизней прекраснее?» [2, с. 61]. И далее следует концептуальный (хотя и субъективный) ответ: с точки зрения христианской – жизненная правда за Достоевским, с точки зрения язычества – жизнь Толстого с его «крепостью» и «жизненной радостью» совершеннее, чем жизнь Достоевского. Но с точки зрения символической – «обе жизни одинаково, но противоположно прекрасны несовершенно», поскольку в них нет гармонии. У Толстого – перевес плоти над духом, у Достоевского – духа над плотью. Но обе жизни – «одинаково великие, одинаково русские, завершают и дополняют одна другую, необходимы одна для другой, как будто нарочно созданы для пророческих сопоставлений и сравнений» [2, с. 56].

Во второй части, посвященной непосредственно творчеству обоих писателей, это противопоставление углубляется. Мережковский обращает наше внимание на изобразительный талант Толстого, роль детали, пейзажа, психологизм в его романах и повестях. Анализируя произведения Достоевского, критик значительное место уделяет образу Петербурга, психологии бессознательного, выраженного снами и видениями персонажей. Отдавая должное художественному мастерству одного и другого, Мережковский постоянно подчеркивает разницу между ними. Например:

«Герои Л. Толстого <...> не столько герои, сколько жертвы: в них человеческая личность, не завершившаяся до конца, поглощается стихиями. <...> У Достоевского всюду – человеческая личность, доводимая до своих последних пределов, растущая, развивающаяся из темных, стихийных, животных корней до последних лучезарных вершин духовности, всюду – борьба героической воли: со стихией нравственного долга и совести <...>, со стихией сладострастия <...>, со стихией народа, государства, политики <...>; наконец, со стихией метафизических и религиозных тайн <...>. Проходя сквозь горнило этой борьбы, сквозь огонь раскаляющих страстей и еще более раскаляющего сознания, ядро человеческой личности, внутреннее я остается неразрушимым и обнажается» [2, с. 96].

Общим у писателей, пожалуй, остается лишь то, что их произведения выходят за пределы искусства. У Толстого – «в бездну плоти», у Достоевского – «в бездну духа».

Третья часть, посвященная религии, представляет меньший интерес с точки зрения литературоведческой. Но для автора – она самая важная; предыдущее исследование – только подступы к ней. Здесь идет речь не только религиозных взглядах Толстого и Достоевского, Мережковский формулирует собственную концепцию христианской истории России, констатирует духовное состояние современного ему настоящего и прогнозирует будущее.

В истории русской культуры и литературы Мережковский видит противостояние двух начал – Человеческого и Божественного; реальным воплощением этого противостояния он считает (и доказывает в работе) Толстого и Достоевского. В его трактовке, Толстой является художником «земного начала, человеческой правды», а Достоевский – «правды Божеской».

Существует ли возможность преодоления этой трагической раздвоенности? Мережковскому такая возможность видится в будущем:

«Это два великих столпа, еще одиноких и не соединенных, в преддверии храма; две обращенные друг к другу и противоположные части одного уже начатого, но в целостности своей еще невидимого здания – здания русской и в то же время всемирной религиозной культуры» [2, с. 50].

Книга «Л. Толстой и Достоевский» не без основания считается наиболее значимым произведением в литературно-критическом наследии Мережковского. Здесь он проявил себя как профессиональный и талантливый исследователь, как историк литературы, как внимательный критик, владеющий методами биографического, культурно-исторического, психологического подходов к литературному произведению. В работе Мережковского можно найти и элементы герменевтического способа постижения смысла – это моменты его «вчувствования», «вживания» в живое слово Толстого и пророческое слово Достоевского.

Мережковский не был первооткрывателем этой темы. Толстого и Достоевского сравнивали многие в эпоху Серебряного века: Н. Бердяев, Вл. Соловьев, А. Волынский, К. Леонтьев, С. Булгаков, Вяч. Иванов, В. Вересаев, А. Белый.

Во второй половине XX века творчество обоих писателей в сравнительном аспекте освещали Н. Гусев, К. Ломунов,

Н. Арденс, Г. Фридлендер, Л. Мегаева. Практически все исследователи в той или иной степени опирались на основные положения книги Мережковского.

Тема сопоставления Толстого и Достоевского не исчерпана и по сей день. В 2017 г. во Франции была опубликована работа известного литературоведа, писателя и психоаналитика Пьера Байарас под названием «Загадка Толстоевский» [1].

Таким образом, литературно-критическое эссе «Л. Толстой и Достоевский» можно считать важной вехой как в осмыслении творчества великих русских писателей, так и в истории отечественной литературной критики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байар, П. Загадка Толстоевский / П. Байар. Les éditions de Minuit, 2017. – 166 с.
2. Мережковский, Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Д. С. Мережковский. – М. : Республика, 1995. – 403 с.

АННОТАЦИЯ

Кораблева Н. В., Маранцова В. В. Работа «Л. Толстой и Достоевский» в контексте литературно-критического творчества Д. С. Мережковского

Статья посвящена выявлению особенностей литературно-критического творчества Д. С. Мережковского на материале его работы «Л. Толстой и Достоевский». Рассмотрена трактовка Д. С. Мережковским философского и художественного значения фигур Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского в русской культуре.

Ключевые слова: Мережковский, Толстой, Достоевский, творчество, мировоззрение, критика, литературно-критический метод.

SUMMARY

Korableva N. V., Marantsova V. V. The work «L. Tolstoy and Dostoevsky» in the context of literary and critical creativity of D. S. Merezhkovsky

The article is devoted to identifying the features of literary and critical creativity of D. S. Merezhkovsky based on the material of his work «L. Tolstoy and Dostoevsky». The article considers D. S. Merezhkovsky's interpretation of the philosophical and artistic significance of the figures of L. N. Tolstoy and F. M. Dostoevsky in Russian culture.

Key words: Merezhkovsky, Tolstoy, Dostoevsky, creativity, worldview, criticism, literary-critical method.

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

УДК 821.161.1

«ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕКСТ» В ДРАМАТУРГИИ А. ЗАСТЫРЦА

В настоящее время феномен сверттекста обрел статус научной реальности, о чем свидетельствуют работы таких исследователей, как: Н. Е. Меднис, В. В. Абашева, А. П. Люсого, Н. Н. Старыгиной, А. Г. Лошакова, О. С. Шуруповой, О. И. Лыткиной, Е. А. Андрюковой и др.

Сверттексты, с точки зрения Н. Е. Меднис, – это «сложная система интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [6]. Исследователь выделяет два типа сверттекстов: «городские» («петербургский текст», «московский текст», «венецианский текст», «флорентийский текст», «вильнюсский текст», «пермский текст» и проч.) и «персональные» («пушкинский текст», «булгаковский текст» и т. д.) – в зависимости от организующего начала, центрального смыслового ядра, которое определяет содержание текстов-компонентов, входящих в их состав. Если за центральное смысловое ядро принять классические тексты, то в рамках литературы, как зарубежной, так и русской, второй половины XX – начала XXI века можно говорить о «Шекспировском тексте». «Персональные» («именные») тексты в драматургии формируются не только вокруг потенциально «сильных» текстов, но и вокруг автора претекста, находящегося в ситуации трансдискурсивности. Г. Блум в работе «Западный канон» называет В. Шекспира «центральной фигурой Западного канона»: «Писать после Шекспира, который создал и лучшую прозу, и лучшие стихи в западной традиции, – нелегкая участь, поскольку самобытность делается особенно труднодостижима в том, что важнее всего: это изображение людей, когнитивная роль памяти, диапазон метафоры в расширении возможностей

языка. Тут Шекспир наиболее силен, и никто не сравнился с ним в качестве психолога, мыслителя и ритор» [1].

Интенцией современного драматурга-ремейкера является не стремление создать произведение, равное по самобытности текстам В. Шекспира, а разрушить стереотип рецепции его драм, проверить, насколько актуальными в настоящее время остаются аксиологические коды, заложенные в пьесах классика.

По мнению Е. С. Демичевой, «Шекспировский текст» является одним из наиболее значимых «персональных» текстов, который существует в русской литературе, начиная с XVIII столетия [2]. Исследователи феномена сверхтекстов определяют «Шекспировский текст» русской литературы как «совокупность произведений, в которых встречаются сюжеты, мотивы, образы, реминисценции, заимствованные из художественного мира В. Шекспира, включая его произведения и его биографический миф, систему, компоненты которой связаны между собой различными типами взаимодействий. «Шекспировский текст» образует незамкнутое единство, характеризующееся смысловой, содержательной, а также, отчасти, лексической и стилистической целостностью» [2]. В случае с «Шекспировским текстом» исходным условием его формирования выступает не только прецедентная личность (автор в положении трансдискурсивности), но и «сильный» текст – к примеру, трагедия «Гамлет», а также прецедентный герой, перешедший в категорию вечных образов мировой литературы.

Драматургия А. Застырца продолжает ремейковую традицию, установившуюся в русской литературе второй половины XX – XXI столетий: «Гамлет. Нулевое действие» (2002) Л. Петрушевской; «Гамлет» (1998), «Сон в летнюю ночь» (2015), «Буря» (2015), «Приручение строптивой» (2015), «Макбет» (2015), «Йаго» (2015) А. Застырца; «Гамлет. Версия» (2000) Б. Акунина; «Гамлет. ru» (2001) В. Коркии; «Гамлет-2» (2003) Г. Неболита.

Рецепция драматургом-ремейкером претекста проецируется на восприятие читателя / зрителя, который является важным участником творческого процесса. Интерпретация нового произведения реципиентом начинается с конфликта горизонтов ожидания.

Горизонт ожидания читателя разрушается, начиная с эксплицитной рецепции, – первого впечатления от названия нового произведения, авторского определения жанра ремейка. К

примеру, пьеса А. Застырца «Гамлет» обозначена драматургом как «Эксцентрическая комедия в пяти действиях», «Сон в летнюю ночь» как «Трагические импровизации на тему комедии Шекспира», «Буря» – «Трагедия», «Приручение строптивой» – «Игра в комедию Шекспира», «Макбеты» – «Комедия ужасов в 25 сценах».

Соотнеся текст ремейка А. Застырца «Гамлет» с трагедией В. Шекспира, читатель оказывается в состоянии замешательства: новое произведение не просто комедия, а с элементами эксцентрики, что предполагает фарсовые ситуации с оттенком буффонады, непредсказуемые повороты событий, переодевания и счастливый финал. Действительно, в ремейке звучит обсценная лексика, можно наблюдать игру со смыслами, понятными определенной категории читателей / зрителей, ограниченной временной дистанцией рубежа XX – XXI веков, а в финале все смерти героев оказываются ложными, и заканчивается ремейк свадьбой Офелии и Гамлета:

«Гамлет»

Ну что, коллега? Врезали полякам?

Фортинбрас

Какое там! Подписан вечный мир!

Поляков никому теперь в обиду

Норвежцы не дадут!

Гамлет

Маэстро, марш!

А лучшие краковяк! Станцуем, братцы!

Вбегают Розенкранц и Гильденстерн.

Свадебный марш. Все уходят, осыпая Гамлета и Офелию крупой и цветами. Пушечный залп» [3].

В постмодернистских ремейках деструкции подвергаются как эксплицитные, так и имплицитные компоненты претекста. К примеру, в ремейке «Гамлет» А. Застырца деструкция начинается с разрушения горизонта ожидания реципиента – разрушения представления о жанровой норме. Вместо трагедии – «эксцентрическая комедия».

В ремейке сохранено место действия – замок в Эльсиноре, но время действия соотносится с XX – началом XXI века через систему аллюзий и реминисценций:

«Заман и Фосген»

Да, так. Вам все известно наперед!

Клавдий

И кажется, что все у вас в порядке...

Заман

Вы просто флюорограф, ваше-ство!» [3].

Метатеатральность ремейков на основе трагедии В. Шекспира «Гамлет» предусматривает в качестве обязательного элемента сцену постановки трупной бродячих актеров под руководством принца пьесы, призванной разоблачить короля Клавдия. Таким образом, практически в каждом ремейке присутствует прием «пьеса-в-пьесе» или «театр-в-театре». Для метатеатральности необходимым условием является осознание и принятие всеми участниками действия (автором, реципиентами в лице читателей / зрителей, персонажами) условности происходящего.

Метатеатральный характер носит ремейк «Сон в летнюю ночь» А. Застыльца. В пьесе наблюдается удвоенная метатеатральность. Если в комедии В. Шекспира разыгрывается «прегorestная комедия и преждеstокая смерть Пирама и Фисбы», то в ремейке разыгрывается двойная пьеса: повторяется трансформированный сюжет претекста и трагедия человека, жизнь которого – спектакль на мировой сцене. Авторская ремарка, предваряющая начало пьесы, раскрывает интенцию ремейкера: *«Старые актеры, волей смертельного недуга очутившиеся в загадочном предбаннике вечности, разыгрывают по памяти комедию Шекспира и в этой игре забывают обо всем – о старости, боли, смерти, об отчаянной безысходности земного существования, о своей несчастной актерской судьбе. Весь мир театр и люди в нем актеры? Верно. Но для этого «Сна» верно и обратное: театр – это целый мир, в котором актеры превращаются в своих персонажей, играючи достигая невозможного – молодости, здоровья, любви, бессмертия...» [5].*

Жанровая деструкция передается через трансформацию топоса. В ремейке, как это становится очевидным в финале, – это мoрг.

«Шекспировский текст» подвергается ремейкером трансформации и адаптации к условиям современности путем использования таких приемов, как: гротеск, фарс, «черный юмор», интертекстуальность. В ремейке А. Застыльца «Гамлет» используются аллюзивные имена героев, которые звучат как иностранные для русского реципиента, хотя означают боевые отравляющие газы – Заман и Фосген, а имя Дональдадака в пьесе «Макбеты» очевидно иронично – это герой известных мультфильмов студии Уолта Диснея.

Проблема власти, ее законности и средств достижения актуализируется через аллюзивный подтекст в ремейке «Макбеты».

Захват власти в финале героями было принято осуществить радикальным путем – бомбардировкой:

«ПЕРВАЯ ВЕДЬМА.

(Вырвав мегафон у третьей).

Да не протест, а тупо: ультиматум!

Поскольку здешним тронм завладел

Насильственным путем какой-то Марко,

Отпущено вам ровно три часа

Перед началом бомбовых ударов.

Во имя идеалов доброты,

Прав человека и народовластия

Сегодня мы устроим суицид

В Шотландии. А разобрав завалы –

Здесь выборы, как надо, проведем,

Предчувствуя, что с крупным перевесом

Народом будет избран Дональддак,

Законный принц и сын родной Дункана.

МАРКО.

Я тоже сын!

ВТОРАЯ ВЕДЬМА.

Ай! м сорри, не родной!

ТРЕТЬЯ ВЕДЬМА.

Есть результат глубокой экспертизы.

МАКДАФФ.

Он тоже принц!

ПЕРВАЯ ВЕДЬМА.

И принцем будет он,

Когда переживёт бомбардировку.

СИВЫЙ.

Но можем мы оружие сложить!

Зачем бомбить?

ПЕРВАЯ ВЕДЬМА.

Бомбить – оно надёжней» [4].

Мрачная трагедия В. Шекспира трансформировалась в «черную комедию» современности. В финальной ремарке пьесы изображается фарсовая мизансцена:

«Все, кроме ведьм, в панике убегают. Ведьмы становятся в шеренгу по стойке смирно и поют гимн США.

Занавес. Сигнал воздушной тревоги» [4].

С одной стороны, претекст подвергся пародированию, с другой – подтвердил вневременной характер классики.

Подвергая деструкции шаблон в восприятии классики, А. Застырец не только развлекает читателя / зрителя, но и заставляет включиться в творческий процесс по разгадыванию культурных кодов ремейка, поразмышлять над важными проблемами о роли классики в жизни современного общества и непреходящем характере «вечных» проблем.

Пьесы А. Застырца на основе претекстов драм В. Шекспира представляют собой драматургические деструктивные ремейки, основными характеристиками которых являются: разрушение сюжета драмы-первоисточника, введение в текст новых персонажей, активное обращение к интертексту с целью разрушения стереотипов, в том числе зрительской / читательской рецепции не только претекстов, но и их сценических постановок, контаминация нескольких произведений, образов и цитат.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блум, Г. Западный канон – [Электронный ресурс] / Г. Блум. – Режим доступа : <https://libcat.ru/knigi/nauka-i-obrazovanie/istoriya/26209-5-garold-blum-zapadnyj-kanon.html#text> (дата обращения: 15.10.2020).
2. Демичева, Е. С. «Шекспировский текст» в русской литературе второй половины XX – начала XXI в. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Русская литература [Электронный ресурс] / Е. С. Демичева. – Волгоград, 2009. – Режим доступа : <http://copy.yandex.net/?fmode=envelope&url> (дата обращения: 15.10.2020).
3. Застырец, А. Гамлет [Электронный ресурс] / А. Застырец. – Режим доступа : <https://7lafa.com/book.php?id=156878&page=24> (дата обращения: 29.08.2020).
4. Застырец, А. Макбет [Электронный ресурс] / А. Застырец. – Режим доступа : <https://nice-books.ru/books/poehziya-dramaturgiya/dramaturgiya/page-12-255702-arkadii-zastyrec-makbety-komediya-uzhasov-v-25-scenah...html> (дата обращения: 29.08.2020). 2000. – 256 с.
5. Застырец, А. Сон в летнюю ночь – [Электронный ресурс] / А. Застырец. – Режим доступа : <https://profilib.org/chtenie/20600/arkadiy-zastyrets-son-v-letnyuyu-noch.php> (дата обращения: 15.10.2020).

6. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе [Электронный ресурс] / Н. Е. Меднис. – Режим доступа : <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35> (дата обращения: 14.04.2019).

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л. Н. «Шекспировский текст» в драматургии А. Застырца

Статья посвящена исследованию «Шекспировского текста» в драматургии А. Застырца. «Чужое слово» в ремейках современной русской литературы выполняет разные функции: актуализирует классику, разрушает стереотипы ее восприятия современным читателем / зрителем, проверяет актуальность аксиологических кодов, заложенных в претекстах.

Ключевые слова: В. Шекспир, А. Застырец, Гамлет, деструкция, претекст, метатеатральность.

SUMMARY

Lyubimtseva-Natalukha L. N. «Shakespeare's text» in the dramas of A. Zastyrets

The article is devoted to the study of the «Shakespeare's text» in the dramas of A. Zastyrets. The «outsider word» in remakes of modern Russian literature performs various functions: it actualizes classics, destroys stereotypes of its perception by the modern reader/viewer, checks the relevance of axiological codes embedded in pretexts.

Key words: W. Shakespeare, A. Zastyretz, Hamlet, destruction, pretext, metatheatricality.

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

УДК 82.0

ОБРАЗ ТОМАСА КРОМВЕЛЯ В РОМАНАХ ХИЛАРИ МЭНТЕЛ «ВОЛЧИЙ ЗАЛ» И «ВНЕСИТЕ ТЕЛА»

Несмотря на наличие ряда работ, посвященных исследованию творчества Х. Мэнтел и ее дилогии о Томасе Кромвеле, среди которых работы Б. М. Проскурина, М. А. Дезорцевой,

А. М. Пановой, исторический роман как современный жанр, ярко представленный в творчестве писательницы, нуждается в дальнейшем теоретическом осмыслении.

События романов Хилари Мэнтел «Волчий зал» и «Внесите тела» повествуют о Томасе Кромвеле, прошедшем трудный путь восхождения из низших слоев общества к вершинам власти. В диалогии, по мнению Б. М. Проскурина, объединены две новации в жанре исторического романа, сложившиеся в XX столетии: принципиально личностная интерпретация событий через доминирующую повествовательную точку зрения персонажа и преобладание в процессе романной реконструкции прошлого не социополитических, а социокультурных скреп прошлого.

С. Гринблатт, крупнейший специалист по тюдоровской эпохе, высоко оценил роман, назвав его *«потрясающим достижением, блестящим историческим романом, посвященным тому, как добывается власти личность, которая, на первый взгляд, не может вызвать никакой симпатии»* [6, с. 82].

Описывая жизненный путь Томаса Кромвеля, автор демонстрирует социальные условия, в которых происходит становление и эволюция характера героя, а также выявляет причины, благодаря которым он сумел оказать существенное влияние на современный ему мир. В концепции Х. Мэнтел Кромвель не жестокий исполнитель воли короля, как его привыкли изображать писатели и историки, а главный идеолог Реформации, основоположник британской идеи независимости и творец государственности.

Образ Томаса Кромвеля, созданный Х. Мэнтел, невероятно убедителен и основан на большом количестве документальных свидетельств: автор сообщает, что из времени, потраченного на создание диалогии, примерно год ушел на исторические изыскания. *«Впрочем, при всей внешней документальности не следует забывать: это роман, и мы во многом видим события и людей глазами главного героя (не зря Кромвель – всегда «он»: третье лицо, воспринимаемое почти как первое; и не зря временами не понятно, кто остальные «он» – читателя допустили в его, Кромвеля, мысли, и если читатель не всё там понял, чья это печаль?)»* [4, с. 950].

Официальная история располагает скудными сведениями о Т. Кромвеле до периода его появления в окружении епископа Вулси. Хилари Мэнтел с помощью ряда приемов дополняет

образ героя деталями, рассеянными по всему произведению. Это разговоры с кардиналом Вулси, диалоги с королем Генрихом VIII, воспоминания самого Томаса Кромвеля, которые раскрывают определенные периоды жизни, малоизвестные события из времени, проведенного им в армии, на борту корабля, в дальних странствиях и в банках Италии. Из отрывочных, мельком упомянутых событий и деталей, можно ретроспективно восстановить малоизвестные факты биографии героя. Личностной полноты и целостности в создании образа Томаса Кромвеля автор достигает благодаря четко прослеженным линиям жизни героя: детские годы и побег из дома, странствия и возвращения на родину, политический успех и власть. Х. Мэнтел прослеживает эволюцию образа героя, поэтапно демонстрируя формирование личности.

Томас родился в семье пивовара и кузнеца Уолтера Кромвеля в неведомый день. Дату его рождения никто не записал. Его матери тогда было 52 года. Кроме Томаса, в семье были ещё две сестры – Кэт и Бет. Детство Томаса Кромвеля было нелегким. В три года он уже собирал хворост для кузни. Отец часто злился и тогда «... он уходил в Лондон – искал, где можно заработать пенни, бегал с поручениями по набережной, таскал корзины, помогал нагрывать тачки» [4, с. 515]. Уже тогда, в далеком детстве, у подростка Томаса созревала мечта вырваться из узкого мира маленького городка и оказаться там, где его ждет другая жизнь, которая представлялась ему наполненной свободой и движением. Кромвель сделал первый шаг к осуществлению своей мечты – совершил побег из дома. Он пока не знал, что наступил не только новый этап его жизни, но и время рождения новой Англии. «Вставай» – это в контексте всей диалогии девиз, рожденный из отцовского наставления сыну: «поднимайся выше по общественной лестнице, так высоко, как только сможешь» [3, с. 50].

Х. Мэнтел обращает внимание на личные качества главного героя, включающие в себя и наследственные факторы, и влияние окружения. Читатель узнает о разносторонних способностях и знаниях Кромвеля, которые раскрываются при его общении с разными персонажами. Каждый из них тем или иным образом обогащает представление о личности Томаса, в том числе и через самохарактеристику персонажа.

Томас Кромвель – политик, грамотный и умный человек, мышление которого подобно четко отлаженному механизму.

Его профессиональные и деловые качества впечатляют. *«Может составить контракт, обучить сокола, начертить карту, остановить уличную драку, обставить дом и уболтать присяжных. Умеет к месту процитировать древнего автора, от Платона до Плавта и обратно. Знает современную поэзию, может декламировать её на итальянском»* [4, с. 60]. Он трудоголик: первым поднимается с постели и последним ложится. Много зарабатывает и много тратит. Его юридическая практика процветает, он даёт деньги в рост и договаривается о крупных займах за границей, получая за это посредственный процент.

Попав в аристократическую, но чуждую ему среду, Томас делает всё возможное, чтобы в ней укорениться и стать своим. На службе у Вулси, первого советника Генриха VIII, в полной мере раскрываются его таланты. За короткое время он становится сначала поверенным в делах Вулси, а затем политическим наследником кардинала.

Неаристократическое происхождение помогает Кромвелю быть свободным от тех «традиционных форм мировоззрения», которые характерны для английской знати, борющейся за титулы и земли, и позволяет иметь свежий взгляд и, по мнению автора, верное понимание исторического момента. Т. Кромвель и Вулси были очень похожи не только внешне. Общей их чертой было честолюбие. Как показало время, такое сходство стремлений и характеров сыграло особую роль – оба были умны, оба стремились разрушить средневековую бюрократию и довольно долго оставались приближенными советниками капризного Генриха VIII. Другой ключ к разгадке головокружительной карьеры Т. Кромвеля, возможно, кроется в покровительстве Вулси, который тоже происходил из низов.

Долгие годы отсутствия героя в стране понемногу заполняются воспоминаниями Т. Кромвеля, в которых прошлое сочетается с настоящим, его комментированием слухов о нем самом. Его происхождение интересует разных людей, с которыми Томас сталкивается. Король в разговоре с Кромвелем предполагает, что тот *«потомок незадачливой ветви семейства»* и, считая, что Томас не знает своих предков, говорит: *«Я велю герольдмейстерам покопаться в вашей родословной»*. Но герой отказывается от предложения принять такой подарок – *«родословную, пусть даже самую завалющую»* [4, с. 321].

Незаконнорожденный сын Генриха, мальчик лет тринадцати, полностью осознавая свое положение, также напоминает Кромвелю о его низком происхождении: *«Я рад, что вы процветаете. Потому что в книге «О придворном» сказано, что люди низкого происхождения часто богато одарены природой»* [4, с. 585].

Катерина в разговоре с Томасом передает дошедшие до нее слухи: *«Говорят, вы раньше были кузнецом, это правда? Кромвель спокойно отвечает, что кузнецом был его отец. В ответ она говорит: Я начинаю вас понимать. – Она кивает. – Кузнец сам кует свои инструменты»* [4, с. 424]. Услышав рассуждение Норриса, что все мастеровые одинаковы, Томас про себя эмоционально возражает: *«Вот уж нет! Чтобы стать мясником, довольно силы и острого топора, но без кузнеца, откуда возьмется топор? Откуда возьмутся молотки, серпы, косы, ножницы и рубанки? Доспехи и наконечники стрел, пики и пушки? Якоря для кораблей? Гвозди и петли, засовы и кочерги? Вертела и котлы, стремяна и удила, заклепки и пряжки? Откуда возьмутся кухонные ножи?»* [4, с. 485].

В детстве герой унаследовал от отца практический склад ума и навыки кузнечного мастерства. Спустя годы, он вспомнит, как отец ласково гладил его по голове. *«Отцовские пальцы пахли дымом, ладонь была твердая и черная»* [4, с. 489]. Отец научил Томаса не только лошадь подковать, но и *«отличать оттенки красного: малиново-красный, вишнево-красный и, наконец, тот огненно-алый, который называют багряным»* [4, с. 519].

Жизнь Т. Кромвеля обростает слухами и домыслами. Кранмер рассказывает, что *«слышал от кардинала, что ребенком вас похитили пираты»* и что он сомневается, крещен ли Томас. Кромвель отрицает, говоря: *«Как же мне не хватает моего господина! Теперь, когда он на севере, некому стало выдумывать обо мне небылицы»*. После этого разговора в душу Томаса закралась мысль, что *«...Кранмер и вправду готов поверить, что я нехрист, и я бессилён убедить его в обратном»* [4, с. 365].

Но уже во второй книге дилогии никто не осмеливается задавать Кромвелю вопросы о его прошлом, хотя чем больше он наживает себе врагов, тем более тщательному изучению они подвергают его прошлое.

Таким образом, Х. Мэнтел ставит в центр повествования человека незаурядного, но не отличавшегося родовитостью.

Неаристократическое происхождение делало его чужим среди высшей знати, недостатки и пороки которой читатель видит сквозь призму его сознания. Писательница на страницах своих романов будет неоднократно обращать внимание на простонародное происхождение героя: *«Томасу Кромвелю сейчас лет пятьдесят. У него тело работника, кряжистое, ладное, полнеющее. <...> Врут, будто его отец был ирландец, хотя на самом деле Уолтер Кромвель был кузнец и пивовар в Патни... Как сын такого человека добился нынешнего влияния – загадка для всей Европы»* [5, с. 14].

Прослеживая этапы жизненного пути Кромвеля, читатель узнает, что, прежде чем стать первым советником короля, герой был французским наёмным солдатом, но быстро понял, что военная карьера не для него, трудился в банках Италии, странствовал, о чем сам признается Кранмеру, говоря: *«где меня только не носило»*. Это ещё один ключ к разгадке характера Томаса Кромвеля в романе – это странничество: он много где бывал, много повидал, боролся за выживание. Любознательный Т. Кромвель интересовался не только финансами, но и политической жизнью Флоренции. Он учился, учился постоянно, всему и везде: небесные дела изучал по трудам Коперника, земные – по работам Макиавелли. Впоследствии он часто будет следовать рекомендациям автора «Государя». Из-за грубой внешности, непроницаемости, окружающих его слухов многие воспринимают Т. Кромвеля как убийцу, и в разговоре с кардиналом Вулси герой признается, что в юности, служа наемником во французской армии, он убивал не только в бою. Но убийство – это ремесло солдата, и совесть не мучит Томаса.

Хилари Мэнтел стремится показать героя в совершенно обыденных, житейских ситуациях, чтобы продемонстрировать его обычные человеческие качества, показать его человеческую натуру, которая, к примеру, проявляется в заботе о племянниках, сыновьях своей сестры Бет, которых он отправляет в Кембридж. Летом у мальчиков каникулы. И это Томаса волнует: *«Что они будут делать в городе»* [4, с. 470]. Он гостеприимный и щедрый хозяин. В его доме живут юноши, которых родители отдают ему в ученье. Он обходится с ними так же, как Вулси обходился с ним, и те становятся его верными помощниками.

От него ждут помощи простолюдины, попавшие в неприятности, и он пытается им помочь. *«Он распорядился,*

чтобы людям, толпящимся перед домом на Остин-фрайарз, давали пиво и хлеб, а с наступлением заморозков еще и горячий мясной бульон» [4, с. 470].

Нельзя не отметить его организаторские способности. При переезде впавшего в немилость кардинала Вулси из Лондона в Йорк, именно Кромвель наводит порядок, распределяя людей, лошадей, повозки, многочисленные сундуки и баулы, при этом быстро отправляет прислугу выполнять конкретные поручения, чтобы привести в порядок запущенное, необжитое поместье и приготовить ужин уставшему и больному Вулси.

Принципы создания художественного образа, создания человеческого характера в литературе определяются, как известно, творческим методом автора. Х. Мэнтел не подчеркивает и не описывает открыто или подробно практицизм, расчетливость, житейский опыт Томаса Кромвеля, не выражает открыто авторское отношение к герою. Однако полное представление о герое складывается из косвенных деталей. Например, к выводу о том, что Кромвель – полиглот, читатель приходит после нескольких эпизодов: Анна Болейн не без раздражения беседует с Кромвелем, постоянно переходя с английского языка на французский и обратно, даже имя собеседника произносит на французский манер. В разговоре со старым другом-итальянцем Томас переходит на итальянский. С Т. Мором изъясняется на латыни, с нидерландскими купцами – на голландском языке. Он знает и северный, и лондонский диалекты и общается с городскими низами на их жаргоне. Но родным для него является валлийский диалект, хотя валлийское происхождение Кромвель дважды отрицает во время беседы с королём Франции. Однако, покидая Патни, муж его сестры дает напутствие Томасу именно на валлийском. Этот язык будет ассоциироваться у Томаса с семьей и домом.

Человеческие качества Т. Кромвеля, особенно его умение выстраивать отношения с людьми с помощью гибкого подхода к ним, оказывают влияние на окружающих. Этот дар у героя от природы. С детства он усвоил, что *«если помогаешь грузить телегу, тебя обычно соглашаются подвезти»* [4, с. 36]. Оказавшись в Дувре, Томас помогает пожилым голландцам погрузить тюки, а за это они его берут с собой на судно, сказав таможенникам, что он с ними. Эта линия поведения, а также личная преданность и даже ловкое манипулирование

помогали Кромвелю шаг за шагом идти к поставленной цели. Он присматривался к людям, наблюдал за их поведением и прислушивался к советам. Вулси искренне уважает Т. Кромвеля, видя в нём своего политического преемника при Генрихе VIII.

Деятельность Кромвеля вызывала недовольство в определенных кругах. Появились недоброжелатели и у Вулси. В судах с началом осенней сессии получают ход кляузы на кардинала. А в связи с отказом папы санкционировать развод короля с Екатериной Арагонской кардинал попадает в опалу. Предполагая, что падение Вулси станет и его падением, Т. Кромвель не предаёт своего учителя, которого считал своим другом и правой рукой. Исключительная преданность человеку, который утратил своё влияние, не осталась незамеченной королем: *«А вы верны своему покровителю – этого у вас не отнимешь. – Я видел от кардинала только добро. Почему бы мне не хранить ему верность?»* [4, с. 322].

С этого момента начинается возвышение Томаса Кромвеля при дворе. Герой оказался очень способным учеником своего наставника – кардинала Вулси. Его совет: *«Если вам доведется ему служить, принимайте его таким, каков он есть, – жизнелюбивым государем. А ему придется принимать вас таким, каков вы есть»*, [4, с. 136] – стал одним из принципов в общении Т. Кромвеля с королем. Он видится с Генрихом VIII почти каждый день. *«Если королю нужен совет, Кромвель либо даст его сам, либо найдет человека, сведущего в нужном вопросе. Если король чем-то недоволен, Кромвель скажет, с вашего королевского позволения предоставьте это мне. Если король весел, Кромвель готов смеяться, если король опечален, Кромвель будет предупредителен и мягок»* [4, с. 538].

Государь предоставляет Кромвелю делать, что хочет, при условии, что тот обеспечит то, чего хочет государь. В свою очередь *«Кромвель, наблюдая за королем, не устает восхищаться Генрихом. Порой король несчастен, порой слаб, то ведет себя как дитя, то – как мудрый правитель. Бывает, оценивает свою работу придирчиво, как художник, бывает – сам не видит, что делает»* [4, с. 636].

Томас Кромвель сыграл главную роль в утверждении главенства монарха над церковью, в расширении полномочий королевского Тайного совета, права которого были распространены на север

Англии, в Уэльс и Ирландию. Он заполнил нижнюю палату парламента креатурами двора и превратил её в орудие короны. Он сумел резко увеличить доходы казны за счет конфискации монастырских земель, а также обложения налогами торговли. Томасу Кромвелю удалось добиться укрепления английского влияния в Шотландии, значительного расширения владений британской короны в Ирландии, окончательного присоединения Уэльса.

Добившись значительных успехов в делах, которыми он занимался на благо короля, к ноябрю 1529 года Томас обеспечил себе место в парламенте как депутат от Тонтон. В 1530 году король назначил его в Тайный совет. *«С того дня как его включили в королевский совет, он учился придавать лицу нужное выражение: наблюдал, как мелькают в чертах других придворных сомнения, опаска, непокорство, пока их не сменит всегдашняя угодливая полуулыбка»* [4, с. 470]. Политический взлёт продолжался: канцлер казначейства (1533), государственный секретарь и главный министр (1534), генеральный викарий по церковным делам (1535), – лорд-хранитель малой печати. Высочайшую должность при дворе Томас Кромвель смог получить благодаря тому, что в отличие от Вулси, выполнил главное желание Генриха VIII – освободил его от уз первого брака с королевой Екатериной Арагонской и возвёл на трон Анну Болейн. Король высоко оценил преданность Кромвеля.

Однако в романе присутствуют намеки на печальное окончание сотрудничества английского короля с Кромвелем: король Франции Франциск предупреждает: *«Ваша неожиданная удача может оказаться недолговечной»* [4, с. 596].

Томас Кромвель стал значимой фигурой в истории Англии, и очевидно желание Мэнтел убедить читателя в том, что последующие достижения явились реализацией того потенциала, который был заложен в нем с детства. Гибкий ум, четкая система моральных принципов, умение обуздать свои человеческие страсти во имя достижения цели, способность к жертве – все эти качества сочетает в себе образ Томаса Кромвеля в интерпретации Хилари Мэнтел. Он всегда умеет найти правильное рациональное решение. Именно поэтому Кромвель – человек из низов – оказался полезен и кардиналу Вулси, и Генриху VIII, и Анне Болейн. Да и сам герой гордится собой, о чем становится известно от него самого – во сне ему снится его жена Лиз. *«Узнала бы*

она его в человеке, каким он поклялся стать: непреклонном, снисходительном, хранителем королевского спокойствия?» [4, с. 314].

При Т. Кромвеле Англия вступила в эпоху перемен. Это было время, когда Генрих VIII мог лишиться престола. Но благодаря Томасу Кромвелю удалось всего этого избежать. За период с 1532 по 1540 гг. Томас Кромвель помог монарху расширить сферу влияния, объединив три королевства в одно, упрочил власть парламента, поспособствовал подъему благосостояния Англии и укрепления её международного авторитета. Он освободил королевскую власть от контроля со стороны Рима и ослабил церковь как соперничающую с королем силу, заслужив при этом прозвище «молот монахов». Это были непростые решения, и чтобы добиться достижения таких успехов недостаточно было только ума, силы и настойчивости. Успехов добиваются ловкие интриганы, способные достичь цели любой ценой. Томас Кромвель был из числа тех, кто не останавливался ни перед какими преградами.

Т. Кромвель верил в то, что *«через поколение все может измениться»* и что он и его поколение живут на этапе *«начала, обновления, обещания иной страны»* [4, с. 656]. Ещё при жизни современники давали его действиям и его личным качествам противоречивые оценки, многообразие мнений о нем сохраняется и после его смерти, которая обострила взаимное неприятие сторонников и врагов Томаса Кромвеля. Х. Мэнтел стремится объяснить причины возникновения столь неоднозначного подхода к фигуре великого английского реформатора, объясняя разнообразие точек зрения особенностями отношений героя с людьми. В диалогии Х. Мэнтел объединяются две структурные доминанты современного английского романа: историческая и рефлексивная, которая раскрывается через образ Томаса Кромвеля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Arias, R. Exoticising the Tudors: Hilary Mantel's Re-Appropriation of the Past in *Wolf Hall* and *Bring Up the Bodies* // Exoticizing the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction, 2014. – № 11. – P. 115-118.
2. Baker, T.R. Beneath every history, another history: History, Memory, and Nation in Hilary Mantel's *Wolf Hall* and *Bring up*

- The Bodies // Graduate program in English Literature. – Calgary: Alberta, 2015. – 352 p.
3. Кабанова, И.В. Оценщик рисков: образ Томаса Кромвеля в исторической прозе Хилари Мэнтел // Известия Саратовского университета. Новая Серия. Серия: Филология. Журналистика / И.В. Кабанова. – Т.13. – №1. – 2013. – С. 49-57.
 4. Мэнтел, Х. Волчий зал / Х. Мэнтел. – М. : АСТ, 2011. – 672 с.
 5. Мэнтел, Х. Внесите тела / Х. Мэнтел. – М. : АСТ, 2014. – 480 с.
 6. Попова, М.К. Женщины-лауреаты западных литературных премий в XXI веке / М.К. Попова. – Воронеж, 2017. – С. 79-85.
 7. Проскурин, Б.М. Историческая диалогия Хилари Мэнтел и «память жанра». – Текст : электронный // сайт – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskaya-dilogiya-hilari-mantel-i-pamyat-zhanra/viewer> (дата обращения 05.06.2020).

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л. Н., Однорал Я. А. Образ Томаса Кромвеля в романах Хилари Мэнтел «Волчий зал» и «Внесите тела»

Статья посвящена исследованию образа Томаса Кромвеля в современной исторической диалогии Хилари Мэнтел «Волчий зал» и «Внесите тела». Образ Томаса Кромвеля рассматривается с точки зрения новаторства автора в жанре исторического романа.

Ключевые слова: Хилари Мэнтел, Томас Кромвель, исторический роман, историзм, художественный образ.

SUMMARY

Lubimtseva-Natalukha L. N., Odnoral Y. A. Modern British historical novel: Hilary Mantel «Wolf Hall», «Bring Up the Bodies»

The article is devoted to the investigation of the literary figure of Thomas Cromwell in Hilary Mantel's modern historical diilogy «Wolf Hall» and «Bring Up the Bodies». The literary figure of Thomas Cromwell is considered from the point of view of the author's innovation in the genre of historical novel.

Key words: Hilary Mantel, Thomas Cromwell, historical novel, historicism, literary figure.

Н. В. Майборода
(г. Донецк, ДНР)

УДК 821.161.1:82-31“19 в.”

ХРОНОТОП РОМАНА ВОСПИТАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА)

Роман воспитания – жанр, широко известный в литературе достаточно давно (если принимать во внимание концепцию М.М. Бахтина, то еще со времен Античности, но по большей части исследователи говорят о зарождении жанра с конца XVIII века).

Теоретическое осмысление жанра также ведет свое начало со второй половины XVIII века, когда немецкий критик и теоретик литературы Ф. Бланкенбург в труде «Исследования романа» («Versuch über den Roman») в 1774 году зафиксировал появление новой жанровой формы, а также предложил термин для ее обозначения – «Bildungsroman», что в переводе с немецкого языка означает образование, формирование и становление.

Российское литературоведение также уделило жанру романа воспитания немало внимания. В частности, говоря об этом жанре, невозможно обойти вниманием концепцию М.М. Бахтина о его пяти типах романа в связи с временными характеристиками. Бахтин выделяет такие типы романа становления:

- 1) с идиллическим хронотопом,
- 2) тип, отображающий *«некий типически повторяющийся путь становления человека от юношеского идеализма и мечтательности к зрелой трезвости и практицизму»* [2, с. 213],
- 3) становление героя проходит в биографическом времени, совпадает с жизнью героя, а потому является не типическим, а индивидуальным,
- 4) дидактико-педагогический тип,
- 5) становление героя представлено вместе с историческим становлением.

В данной статье мы рассмотрим неоконченный роман Ф.М. Достоевского «Неточка Незванова», написанный в жанре романа воспитания. В данном романе время и пространство оформлены так, что способствуют основной цели – показать становление героини. Жизнь Неточки показана за не особо значительный временной промежуток – от 8 до 17 лет. Очевидно,

предполагалось отображение дальнейшего пути героини, но роман автор не дописал.

Основные события передаются посредством ретроспекции: главная героиня вспоминает о своем детстве и юношеских годах. Автор придерживается биографического времени, что способствует более глубокому раскрытию усложнения внутреннего мира героини. События из жизни Нечки передаются в хронологическом порядке, что также помогает отобразить ее становление. Примечательно то, что роман начинается не с воспоминаний героини о собственном детстве, а с ее рассказа о том, как отчим потерял работу и стал скатываться от талантливого музыканта до человека, тянущего деньги из заработков жены. По мнению Нечки, такой экскурс в прошлое отчима необходим, поскольку объясняет не только странности его поведения, но и его влияние на саму девочку: *«Он слишком сильно отразился в первых впечатлениях моего детства, так сильно, что эти впечатления имели влияние на всю мою жизнь. Прежде всего, чтоб был понятен рассказ мой, я приведу здесь его биографию»* [4].

Далее героиня переходит к рассказу о себе. Со слов Нечки читатель узнает о ее детских годах, причем самые юные годы не затрагиваются, героиня начинает воспоминания с девятого года, обосновывая это тем, что она не помнит все, что было до этого: *«Я начала себя помнить очень поздно, только с девятого года. Не знаю, каким образом всё, что было со мною до этого возраста, не оставило во мне никакого ясного впечатления, о котором бы я могла теперь вспомнить. Но с половины девятого года я помню всё отчетливо, день за днем, непрерывно, как будто всё, что ни было потом, случилось не далее как вчера»* [4].

Перед читателем проходят детские годы героини: ее взаимоотношения с матерью и отчимом, причем в конфликтах родителей она явно становится на сторону последнего. Мать-трудяга не так привлекает ее в качестве примера, как отчим, который фактически является трутнем. Девочку интересует тяга мужчины к искусству, в то время как мать с ее стремлением заработать для семьи лишнюю копейку кажется Нечке более приземленной. Более того, мать может наказать девочку за какой-то проступок, в то время как отчим ее жалеет. Потому и складывается следующая ситуация: *«Я ломала голову, стараясь угадать, почему это так, и не знаю, кто мне помог разгадать всё это по-своему: я обвинила мамушку, признала ее*

за злодейку моего отца, и опять говорю: не понимаю, как такое чудовищное понятие могло составить в моем воображении. И насколько я привязалась к отцу, настолько возненавидела мою бедную мать» [4]. В то время, когда Неточка делится этими воспоминаниями, она уже понимает, что была несправедлива по отношению к матери, однако изменить уже ничего не может. Данные воспоминания героини не только отображают ее детские годы, но и показывают, насколько обстоятельства ее жизни повлияли на ее становление.

Дальнейшие воспоминания героини посвящены тем трагическим дням, когда она осталась и без матери, и без отчима. Они также призваны показать путь становления Неточки. Для романа воспитания характерно такое понятие, как мотив инициации героя. В широком смысле инициация – это обряд посвящения, такое понимание термина характерно для этнографии, мифологии. В контексте же романа воспитания речь идет о переходе персонажа к новому социальному статусу.

Пережив ряд потрясений, Неточка попадает в другую социальную среду – она становится воспитанницей князя и подругой его дочери. Правда, и в этой роли она не задерживается надолго, поскольку с Катей (дочерью князя) у нее сложились весьма непростые отношения: от неприязни до пылких чувств, настолько сильных, что мать Кати решила увезти дочь в другое имение, а Неточку «передать» своей дочери от первого брака. В этом случае наблюдается процесс, обратный инициации – процесс отлучения (А. ван Геннеп).

Дальнейшие события происходят с Неточкой в течение нескольких лет, но о них она рассказывает крайне скупое. Большой промежуток времени обойден рассказчицей вообще, она просто отмечает: *«Теперь рассказ мой пойдет быстрее. Жизнь моя вдруг впала в какое-то затишье, и я как будто очнулась вновь, когда мне уж минуло шестнадцать лет...»* [4]. Хронологическая последовательность событий при этом не нарушена, Неточка продолжает развиваться согласно своему возрасту, но каких-либо значимых событий в ее жизни в этот период не происходит, о чем героиня и сообщает: *«Новая жизнь моя пошла так безмятежно и тихо, как будто я поселилась среди затворников... Я прожила у моих воспитателей с лишком восемь лет и не помню, чтоб во всё это время, кроме каких-нибудь нескольких раз, в доме был званый вечер, обед или как бы нибудь собрались родные, друзья и знакомые»* [4].

Последние эпизоды из жизни героини, о которых узнает читатель, связаны с судьбой ее опекуниши Александры Михайловны и непростыми отношениями последней с мужем. Неточка в этот период проявляет музыкальный талант, она начинает красиво петь, что дает повод мужу опекуниши заговорить о поступлении девушки в консерваторию. Однако, поскольку роман не дописан, читатель так и не узнает, удалось ли Неточке получить музыкальное образование. Тем более, что написанная часть романа заканчивается конфликтом Неточки с мужем Александры Михайловны и ее уходом из дома опекунов.

Что касается пространственной характеристики данного произведения, то она тоже способствует основной цели романа – отображению становления героя. Пространство изменяется таким же образом, как и время, то есть согласно принципу последовательного изложения событий. По мере изменения героини ее пространство расширяется. Сначала это довольно большая комната, но темная и захлавленная, где Неточка живет с матерью и отчимом. В воспоминаниях девочки эта комната имеет такой вид: *«Я очутилась в большой комнате с низким потолком, душной и нечистой. Стены были окрашены грязновато-серою краскою; в углу стояла огромная русская печь; окна выходили на улицу или, лучше сказать на кровлю противоположного дома и были низенькие, широкие, словно щели. Подоконники приходились так высоко от полу, что я помню, как мне нужно было подставлять стул, скамейку и потом уже кое-как добираться до окна, на котором я любила сидеть, когда никого не было дома. Из нашей квартиры было видно полгорода; мы жили под самой кровлей в шестиэтажном, огромнейшем доме. Вся наша мебель состояла из какого-то остатка клеенчатого дивана, всего в пыли и в мочалах, простого белого стола, двух стульев, матушкиной постели, шкафика с чем-то в углу, комода, который всегда стоял покачнувшись набок, и разорванных бумажных ширм»* [4]. Обстановка комнаты свидетельствует о бедности семьи. В то же время, тот факт, что комната находится под крышей и из окон видно большую часть города, дает намек на более обширное пространство. Неточка имеет возможность смотреть в окно и наблюдать жизнь, отличную от той, которую ведет ее семья.

Следующее пространство в жизни Неточки – это «дом с красными занавесями». Данное пространство одновременно является и реальным, и символическим. Такой дом на самом деле

стоял на улице, где прогуливались Неточка и ее отчим, вместе с тем, для девочки он стал и символом новой жизни, где она будет жить вместе с отчимом, где не будет унылой обыденности, но не будет и матери: *«Тогда я, испугавшись больше прежнего, начала ему объяснять, что когда умрет матушка, то мы уже не будем больше жить на чердаке, что он куда-то поведет меня, что мы оба будем богаты и счастливы, и уверяла его, наконец, что он сам мне обещал всё это. Уверяя его, я была совершенно уверена, что действительно отец мой говорил об этом прежде, по крайней мере мне это так казалось»* [4]. В воображении девочки мать ассоциируется с бедностью, в то время как отчим – с какой-то новой жизнью, где бедности уже не будет места.

Позже она поймет, что в отношении к матери была неправда, но в годы детства смерть самого близкого человека казалась ей едва ли не единственным выходом. Дом с красными занавесями из иллюзорной мечты превратится в реальность, поскольку Неточка попадет в него после смерти и матери, и отчима. Это был дом князя, который поначалу взял на себя роль опекуна девочки. Она достигла своей цели – стала жить в том самом доме, но это ей далось слишком большой ценой.

Новое жилье не стало таким, о котором девочка мечтала в прошлом. Это был дом, где было много места и роскоши, но он давил на девочку, не давал ей возможности чувствовать себя свободной. Очевидно, в этом была виновата ее болезнь, однако в любом случае несовпадение мечты и реальности глубоко ранило Неточку. Она видела перед собой *«комнаты старого княжеского дома – как теперь вижу, большие, высокие, богатые, но такие угрюмые, мрачные, что, помню, я серьезно боялась пуститься через какую-нибудь длинную-длинную залу, в которой, мне казалось, совсем пропаду»* [4]. И тем логичнее становится появление нового пространства – пустой комнаты, в которой заперли Неточку в наказание за проступок. На самом деле, этот проступок совершила Катя, но Неточка взяла вину на себя.

Пустая комната, по мнению героини, не является чем-то страшным, но вот факт наказания, понимание того, что она лишена свободы, причинил Неточке немало страданий. Особенно если учитывать, что девочку забыли в этой комнате до утра. Тем не менее, в ее жизни это заточение сыграло и позитивную роль, поскольку Катя, чью вину она приняла на себя, стала после этого самым близким для Неточки человеком.

После расставания с Катей в жизни Неточки появляется новое пространство – дом ее новой опекуны Александры Михайловны. В романе нет ни описания дома, ни рассказа о впечатлениях, которые он производил на героиню, как это было с предыдущими пространствами. Однако присутствует описание библиотеки, которое указывает на значимость именно этого помещения для Неточки: *«...я вошла в библиотеку. Это была довольно большая комната, очень светлая, уставленная кругом восемью большими шкафами, полными книг. Книг было очень много...»* [4]. Комната, где Неточка жила с матерью и отчимом, по ее словам, была «нечистая», комнаты в доме князя «угрюмые, мрачные», а вот библиотека в доме Александры Михайловны, напротив, светлая. Такие характеристики указывают на значимость того или иного пространства для Неточки: свободно и непринужденно она чувствует себя только в библиотеке. Эта комната стала для нее настоящим открытием и убежищем на 3 года, поскольку девушка очень полюбила книги, открывающие ей совсем новый мир. Тем не менее, эта комната и станет причиной конфликта героини с хозяином дома и ее ухода из этой семьи, поскольку именно в библиотеке она нашла любовное письмо, адресованное Александре Михайловне.

Таким образом, время, отображенное в романе, является реальным, но при этом периодически оно сжимается, когда героиня опускает по несколько лет из своей жизни (возраст до 8 лет и период примерно с 10 до 16 лет). Пространство отображает и реальный мир, и мир мечтаний, подчеркивает особенности становления героини.

Хронотоп в незаконченном романе Ф.М. Достоевского «Неточка Незванова» является линейным, что способствует достижению основной цели автора – раскрытию становления героини. Пространственно-временные характеристики способствуют отображению внутреннего мира героини, изменений в нем, выявлению закономерностей таких изменений.

Исходя из классификации романа воспитания, предложенной М.М. Бахтиным, приходим к выводу, что «Неточка Незванова» является примером второго типа романа, где герой переходит от юношеского идеализма к практицизму, причем путь его типически повторяющийся, то есть Неточка проходит путь, который до нее уже был пройден другими героями романов воспитания.

Но, учитывая то, что роман не был дописан, не исключена и его принадлежность к роману с идиллическим хронотопом. Незавершенный характер произведения не дает возможность узнать окончательный путь становления героини.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества : сост. С.Г. Бочаров; текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – С. 199-250.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. /М.М. Бахтин ; [примечания С.С. Аверинцева, С. Г. Бочарова]. – 2-е изд. – Москва : Искусство, 1986. – 444 с.
4. Достоевский Ф.М. Неточка Незванова / Ф.М. Достоевский. – URL: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0240.shtml (дата обращения 27.11.2020).

АННОТАЦИЯ

Майборода Н.В. Хронотоп романа воспитания (на примере русской литературы XIX века)

В статье рассматривается хронотоп романа воспитания. На основе трудов М.М. Бахтина определены основные разновидности романа воспитания, отмечены их ведущие черты, выделен роман становления как основной тип романа воспитания. Специфика хронотопа в произведении указанного типа анализируется на примере неоконченного романа Ф.М. Достоевского «Неточка Незванова».

Ключевые слова: роман воспитания, роман становления, хронотоп.

SUMMARY

Mayboroda N.V. Chronotopos of the novel education (on the example of Russian literature of the 19th century)

The article examines the chronotopos of the novel education. The main varieties of the novel education are determined, their leading features are noted, the novel formation is distinguished as the main type of novel education based on the works of M.M. Bakhtin. The

specifics of the chronotopos in the work of this type are analyzed on the example of the unfinished novel by F.M. Dostoevsky “Netochka Nezvanova.”

Key words: novel education, novel formation, chronotopos.

О. В. Мифтахова

(г. Луганск, ЛНР),

А. Ю. Хадаева

(г. Луганск, ЛНР)

УДК [821.133.1 : 821.112.2]-31.09+929[Барбюс : Ремарк]

**СМЫСЛОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ КОНЦЕПТА «ВРАГ»
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. БАРБЮСА «ОГОНЬ»
И Э. М. РЕМАРКА «НА ЗАПАДНОМ ФРОНТЕ
БЕЗ ПЕРЕМЕН»**

Картина мира, система представлений о бытии, складывающаяся у человека на протяжении всей жизни, постоянно пополняется новыми знаниями и представлениями, которые, в свою очередь, формируются в новые понятия. Неотъемлемыми компонентами данной системы представлений о мире являются концепты, поскольку человек в процессе своей деятельности, коммуникации мыслит и действует в мире концептов. Концепт является довольно многоаспектной категорией, так как входит в несколько гуманитарных терминосистем – лингвокультурологию, когнитивную психологию, когнитивную лингвистику, социологию, политологию, культурологию, этнопсихологию. В данной статье мы отталкиваемся от понятия «концепт» как базового понятия лингвокультурологии.

Дискуссионный характер понятия «концепт» обуславливает наличие многих определений данного термина. Например, Д.С. Лихачев, благодаря научным трудам которого термин «концепт» и стал общепринятым в лингвистической литературе с начала 1990-х годов, предлагает рассматривать концепт как алгебраическое выражение значения, которое мы используем в своей речи [3, с. 281]. Ю.С. Степанов характеризует концепт как культурно-ментально-языковое образование, сгусток культуры в человеческом сознании. Лингвист рассматривает концепт как «пучок» представлений, понятий, знаний и воображений,

которым сопровождается слово. Как считает исследователь, в виде концепта культура умственно воспринимается человеком. С другой стороны, по мнению Ю.С. Степанова, посредством концепта человек сам входит в культуру, иногда и оказывает влияние на нее [6, с. 43]. Е.С. Абрамова рассматривает концепт как базовое понятие когнитивно-дискурсивной парадигмы знаний, апеллирующей к сознанию человека как структурированной совокупности представлений и установок; к картине мира как упорядоченной совокупности (конфигурации) исторически, социально, культурно и мировоззренчески обусловленных образов, присваиваемых одновременно с родным языком, а также к социально-коммуникативной практике, в процессе которой вырабатываются каноны интерпретации и именования смысла [1].

В лингвокультурологии исследованию концепта посвящены работы В.И. Карасика, В.А. Масловой, Ю.С. Степанова, В.Н. Телия, Г.В. Токарева и других, которые характеризуют концепт как мыслительную единицу, которая формируется в сознании человека под воздействием многих факторов.

Э.М. Ремарка и А. Барбюса относят к авторам литературы эпохи «потерянного поколения». Также мы связываем Э.М. Ремарка и А. Барбюса с таким литературным жанром, как антивоенный роман. Художественным базисом антивоенного романа является концепт войны, который обуславливает развертывание сюжета в содержательной плоскости.

Ядром концепта «война» является концепт «враг». Особенности вербализации данного концепта были рассмотрены ранее в статье Мифтаховой О.В. «Особенности вербализации концепта «враг» в антивоенном романе Э.М. Ремарка «На Западном фронте без перемен» [4]. Наша статья посвящена исследованию смысловой трансформации концепта «враг» в произведениях А. Барбюса «Огонь» и Э.М. Ремарка «На Западном фронте без перемен».

Концепт «враг» относится к базовым концептам, которые составляют фундамент языка и картины мира. На основе базовых концептов, как правило, происходит формирование других элементов концептуальной системы человека и его ценностей. Базовость таких концептов содержится в их абстрактности, типичности для многих языков в мире, в основе их формирования могут быть заложены универсальные характеристики человеческого восприятия [4].

В романе «На Западном фронте без перемен» субстантив «враг» и его дериваты встречаются не так уж и часто. Например, описывая русских военнопленных в бараках лагеря, автор апеллирует к понятию «враг»: *«Странно видеть перед собой этих наших врагов»* [5, с. 114]. Или: *«Продолжая преследование, мы неожиданно натыкаемся на вражеские позиции»* [5, с. 72]. Здесь речь идет уже о французах, отступающих от своих позиций на передовой линии фронта. Выбор автором данного концепта является оправданным, уместным и не вызывающим никаких возражений, поскольку и русские, и французы – противники Германии, на стороне которой воюет главный герой романа. То же самое можно наблюдать и в романе Барбюса: в отношении немцев – противников на поле боя, относительно нечасто употребляется существительное «враг»: *«И вдруг мы чувствуем: все кончено. Мы видим, слышим, понимаем, что наш поток, докатившись сюда, через все заграждения, не встретил равного потока и что враг отступил»* [2]. То есть в данном случае лексема «враг» используется в прямом значении этого слова и не нуждается в художественной метафоризации, как и в ассоциативной семантизации.

Но особенностью художественного мира Э.М. Ремарка и А. Барбюса является то, что он создается не только вербальными, но и различными невербальными художественными средствами – прежде всего с помощью семантизации художественного пространства. Можно сказать, что концепт формируется этим пространством, влияющим на создание его ассоциативного поля.

Таким образом, мы можем говорить о наличии в романе следующих компонентов концепта «враг»: враг – вчерашний наставник, враг – война, враг – государство (правительство), отправляющее людей на войну, враг – страх, враг – смерть, враг – болезнь.

Враг – вчерашний наставник. В подобном соотношении «наставник» находится в периферии концепта «враг», поскольку в романе наставник вербализирует ассоциативно-образную репрезентацию врага. Категория «враг – наставник» является амбивалентной, так как, в первую очередь, раскрывает конкретный образ Канторека – воспитателя, отправившего весь класс, включая главного героя Пауля Боймера, в окружное военное управление, где они записались добровольцами на войну. *«У этих воспитателей всегда найдутся высокие чувства,*

ведь они носят их наготове в своем жилетном кармане и выдают по мере надобности поурочно» [5, с. 11]. У героя возникают лишь негативные ассоциации в отношении своего наставника. Впоследствии образ Канторека накладывается на всех ораторов, призывающих к войне, убийствам и смертям. *«Канторека в этом, конечно, не обвинишь – вменять ему в вину то, что он сделал, значило бы заходить очень далеко. Ведь Кантореков были тысячи, и все они были убеждены, что таким образом они творят благое дело, не очень утруждая при этом себя. Они все еще писали статьи и произносили речи, а мы уже видели лазареты и умирающих; они все еще твердили, что нет ничего выше, чем служение государству, а мы уже знали, что страх смерти сильнее... Мы увидели, что от их мира ничего не осталось. Мы неожиданно очутились в ужасающем одиночестве, и выход из этого одиночества нам предстояло найти самим»* [5, с. 12]. Герой не называет в понятийном аспекте Канторека и ему подобных врагом, но описательно автор дает понять, что это самый настоящий враг, может, более опасный, чем военный противник на поле боя. Не стоит забывать, что речь идет об антивоенном романе, в рамках которого отрицается война, гибель, уничтожение людей. Пауль Боймер понимает, что таких, как Канторек много, собственно, погружаясь в жернова войны приходит осознание, что государство – тоже враг, так как именно государство посредством пропаганды, заготовленных речей и манифестов навязывает вчерашним выпускникам школы войну.

Напротив, в романе А. Барбюса в структуре концепта «враг» отсутствует компонент «вчерашний наставник». Несмотря на то, что герои Барбюса разных возрастов, многие из них – уже взрослые зрелые люди, которые менее подвержены пропаганде, чем молодые люди у Ремарка. Герои Барбюса – это люди мирных профессий, втянутые против воли в войну. Следует отметить, что среди описанных Барбюсом солдат взвода нет ни одного, призывавшего к войне, это люди, вырванные из мирной жизни, которые изначально были пассивными ее участниками, вынужденные выполнять приказы, но которые постепенно осознают всю ее бессмысленность и приходят к выводу, что война выгодна государствам, а не народу. Таким образом, мы переходим к образу «враг – государство». Под государством у Барбюса подразумеваются чиновники, люди, занимающие руководящие посты. Также врагами являются все, кто действует

совместно с ними, кто пропагандирует войну посредством речей, показывает красивые ее стороны и навязывает ложные мотивы в ней участвовать: священники, традиционалисты, вояки, газеты, а также все, кто наживается на войне: *«Целые народы, выстроившись вооруженным стадом, идут на бойню только для того, чтобы люди с золотыми галунами, люди особой касты, могли занести свои громкие имена в историю и чтобы другие позолоченные люди из этой же сволочной шайки обделали побольше выгодных делишек, словом, чтоб на этом заработали вояки и лавочники. [...] Они извращают великое нравственное начало: сколько преступлений они возвели в добродетель, назвав ее национальной! Вечную истину они подменяют каждый своей национальной истиной»* [2].

Враг – смерть. Смерть вряд ли можно отнести к ядру концепта «враг», так как, если нейтрально смотреть на понятие «смерть», оно не является наиболее актуальным образом или ассоциацией для концепта «враг». Но если соотнести подобную понятийно-концептуальную систему с жанром антивоенного романа, субстантив «смерть» отчетливо ассоциируется с концептом «враг». *«Операция за операцией, с пяти часов утра, просто с ума сойти, вот что я тебе скажу. Только за сегодня опять шестнадцать смертных случаев – твой будет семнадцатый. Сегодня наверняка дойдет до двадцати»* [5, с. 23]. Смерть видится чем-то противоестественным и абсурдным для молодого парня, потому что смерть отрицает жизнь. Пауль Боймер реагирует на смерть своего одноклассника очень остро: *«Мне дурно, я вдруг чувствую, что больше не выдержу. Ругаться я уже не стану, это бесполезно, мне хочется свалиться и больше не вставать»* [5, с. 23]. При этом автор реалистично описывает смерти не только людей, но и животных. Например, так автор изображает картину с ранеными лошадьми: *«Я еще никогда не слышал, чтобы лошади кричали, и мне что-то не верится. Это стонет сам многострадальный мир, в этих столах слышатся все муки живой плоти, жгучая, ужасающая боль»* [5, с. 41]. Впоследствии лошади гибнут, а раненых пристреливают. Детеринг – крестьянин, любящий работать с землей, с животными взволнованно реагирует на увиденную им картину: *«Самая величайшая подлость – это гнать на войну животных!»* [5, с. 42].

В романе Барбюса также много смертей. Следует отметить, что автор чаще всего не показывает саму смерть, а изображает

трупы погибших, то есть, рассказывает об уже произошедших событиях. Рассказчик говорит об этих смертях с ужасом, описывает их с натуралистической откровенностью и с большим количеством подробностей: *«Молча, в ужасе мы глядим на эту вертикальную спину вывихнутого трупа, торчащую вместо груди, на повисшие, закинутые назад руки и вытянутые ноги, упирающиеся в мокрую землю кончиками пальцев»* [2].

Смерть знакомых людей описывается еще более эмоционально, она вызывает у солдат не только ужас, но и боль, горечь: *«Вдруг он выпускает отчаянный крик. Он машет нам рукой и становится на колени перед каким-то трупом. – Бертран! Мы чувствуем острую, щемящую боль. Значит, он тоже убит, а ведь он больше всех воздействовал на нас своей волей и ясностью мысли! Он пал, он пал, как всегда исполняя свой долг. [...] Отвратительное зрелище! Смерть придала нелепо смешной вид человеку, который был так спокоен и прекрасен»* [2]. Подробное описание трупов не является для Барбюса целью романа, это помогает лишний раз показать, насколько отвратительна война: она забирает жизни миллионов солдат, а смерть Эдокси – молодой красивой женщины, мужественного и умного капрала Бертрана подчеркивает ее подлость, ведь у этих людей была впереди целая жизнь.

Враг – страх. Страх – это естественное внутреннее состояние, которое испытывает человек на войне. Это чувство является неизбежным и для героев Ремарка, как для опытных солдат, так и для новобранцев. В первую очередь, это страх смерти. *«Рядом с нами лежит насмерть перепуганный новобранец с льяными волосами. Он закрыл лицо руками»* [5, с. 40]. В данном контексте в картине мира солдата страх полностью отождествляется с врагом, страх сковывает солдата, не может позволить ему продвигаться вперед и атаковать, а иногда и вовсе становится причиной гибели. Опять-таки здесь можно утверждать, что понятие «страх» находится в приядерной зоне концепта «враг».

В произведении Барбюса чаще всего показывается страх во время бомбардировок, он доводит людей до безумия, они перестают мыслить и пытаются спастись от смерти любыми путями: *«Перед этим прибоем картечи и угля, сопровождаемым ураганом света, обезумевшие люди, мигая, скрючившись, встают, разбегаются, стараются спастись. В ужасе, целыми пачками, они катятся по низкой галерее, как*

в зыбком трюме погибающего корабля» [2]. И даже те, кто перенес уже бомбардировки, все равно испытывают ужас перед каждой новой.

Враг – болезнь. Еще один невидимый враг, подло уносящий жизни солдат на войне, – это болезнь. Наравне со снарядами, минами, шквальным огнем, газами, артиллерией, танками, пулеметами солдат просто косит дизентерия, грипп, тиф, туберкулез. *«Дизентерия, грипп, тиф – боли, горячка, смерть»* [5, с. 166].

У Барбюса, в отличие о Ремарка, болезням уделяется очень мало внимания. О болезнях говорится вскользь, когда рассказчик описывает увиденное им в перевязочном пункте: *«Другой в ответ рассказывает о холере: – Вот скверная штука: лихорадка, рвота, колики! Я от нее подыхал!»* [2]. Автор гораздо больше акцентирует внимание на ранениях солдат, яркое описание их внешнего вида и страданий позволяет передать весь ужас войны. Страдания от болезней меркнут на фоне описания раненых солдат и даже сами солдаты воспринимают болезни с некоторым пренебрежением: *«Его (солдата) спрашивают: – Ты куда ранен? – Я не ранен, я болен. – А-а! – разочарованно восклицают солдаты тоном, означающим: «Ну, брат, это неинтересно!» [...] – Гм, – нерешительно произносят товарищи, но все-таки они убеждены в ничтожестве «штатских» болезней по сравнению с полученными на войне ранами»* [2]. Однако считаем, что неправильным будет преуменьшить страдания солдат от болезней в окопах, автор лишь смещает акцент на еще более ужасающие вещи, чем болезнь, что подчеркивает античеловеческую природу войны.

Наконец, мы подходим к завершающей ассоциативной линии: враг – война. Цель создателей антивоенного романа – не только показать все зло, античеловечность, противоестественность войны, но еще и предотвратить, предупредить дальнейшие поколения от войн, крупномасштабных конфликтов. Ведь следствием войны может быть не только потеря товарища, разрушенный дом, изувеченное тело, но и собственная смерть. У Ремарка война приводит Боймера к внутренней пустоте, ненужности своей стране, к тотальному одиночеству, к войне со своими убеждениями и своим «я». *«Война сделала нас никчемными людьми. Мы больше не молодежь. Мы уже не собираемся брать жизнь с бою. Мы беглецы. Мы бежим от самих себя. От своей*

жизни. Нам было восемнадцать лет, и мы только еще начинали любить мир и жизнь; нам пришлось стрелять по ним. Первый же разорвавшийся снаряд попал в наше сердце. Мы отрезаны от разумной деятельности, от человеческих стремлений, от прогресса. Мы больше не верим в них. Мы верим в войну» [5, с. 56]. В концептосфере каждого этноса выделяются концепты, которые более устойчивы и значимы для национальной культуры. Такие концепты называются константами. Эти основные единицы картины мира важны и для языковой личности, и для лингвокультурного сообщества. Концепт «война» мы можем отнести к ключевым протоконцептам Германии. Но любая война – это враг человечества, самой жизни, живого естества. И здесь мы можем говорить о полной синонимии между концептами «враг» и «война».

Что касается романа Барбюса, то можно сказать, что к концу произведения простые солдаты окончательно понимают, что их настоящим, «идейным» врагом является не Германия и немецкие солдаты, а сама война, милитаризм и люди, которые наживаются на войне: *«Германия – это милитаризм. – Да. Ты вот говоришь, что сегодня милитаризм зовется Германией. А завтра как его будут звать?– Не знаю...», «– Нет! Надо одолеть не бошей, а войну!», «– Надо убить войну! Да, войну! Ее самое!»* [2]. Причем в этом разговоре принимают участие как французы, так и немцы, рассуждая вместе о войне, они перестают считать врагами друг друга и понимают, кто их общий враг.

Таким образом, мы выяснили, что концепт «враг» имеет большое количество компонентов в антивоенных романах Э.М. Ремарка «На Западном фронте без перемен» и А. Барбюса «Огонь». Рассмотрев эти компоненты, мы можем наблюдать, как в ходе романов «На Западном фронте без перемен» и «Огонь» происходит смысловая трансформация концепта: в зависимости от образа-признака меняется его интерпретация, содержательное наполнение концепта расширяется за счет слов, находящихся в ассоциативном поле с концептом «враг».

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамова, Е. С. Проблемное поле лингвистической концептологии: сущность, средства объективации, структура концепта [Электронный ресурс] / Е. С. Абрамова // Гуманитарные, социально-экономические и общественные

- науки, 2015. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemnoe-pole-lingvisticheskoy-kontseptologii-suschnost-sredstva-obektivatsii-struktura-kontsepta> (дата обращения: 18.07.2019).
2. Барбюс, А. Огонь [Электронный ресурс] / А. Барбюс. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=53263&p=1>, свободный (дата обращения: 03.05.2020).
 3. Лихачев, Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология. – М., 1997. – С. 280–287.
 4. Мифтахова, О. В. Особенности вербализации концепта «враг» в антивоенном романе Э. М. Ремарка «На Западном фронте без перемен» // Филологические и социокультурные вопросы науки и образования. – Краснодар: Изд. КубГТУ, 2019. – С. 561–569.
 5. Ремарк, Э. М. Собрание сочинений в пяти томах. – М.: Раритет, 1992. – Т. 2. – 400 с.
 6. Степанов, Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – М.: Академический проект, 2001. – 990 с.

АННОТАЦИЯ

Мифтахова О. В., Хадаева А. Ю. Смысловая трансформация концепта «враг» в произведениях А. Барбюса «Огонь» и Э. М. Ремарка «На Западном фронте без перемен»

В статье авторами исследуется концепт «враг», особенности его вербализации и смысловой трансформации в произведениях А. Барбюса «Огонь» и Э. М. Ремарка «На Западном фронте без перемен». Погружение концепта «враг» в жанр антивоенного романа заставляет иначе взглянуть на его структуру. Герои романа Ремарка и Барбюса – это обыкновенные люди, испытывающие всю горечь войны, ожесточенные воинствующим пацифизмом. На основе анализа вербальных реализаций концепта «враг» в романах, учитывая культурную специфику данного универсального концепта, а также художественные особенности антивоенного романа и образ главных героев с их картиной мира, были выделены такие основные признаки, как «наставник», «государство», «военный противник», «болезнь», «страх», «смерть», «война». В зависимости от выбранного образа признака мы можем наблюдать, как концепт меняет смысловую

нагрузку; выявлены случаи расширения содержательного наполнения концепта за счет слов, которые сами по себе напрямую не соотносятся с понятием «враг», однако раскрывают представления о нем в сочетании с другими словами или в определенном контексте, приобретая новые смысловые оттенки.

Ключевые слова: концепт, концептосфера, лингвокультурология, ядро концепта, периферия концепта, языковая личность, смысловая трансформация.

SUMMARY

Miftakhova O. V., Khadaeva A. Y. The semantic transformation of the concept of “enemy” in the works of A. Barbusse “Fire” and E.M. Remark “All quiet on the Western Front”

The authors investigate the concept of “enemy”, the features of its verbalization and semantic transformation in the works of A. Barbusse “Fire” and E.M. Remark “All quiet on the Western Front”. The immersion of the “enemy” concept in the genre of the anti-war novel makes us take a different look at its structure. The heroes of the novel by Remarque and Barbusse are ordinary people, experiencing all the bitterness of war, fierce by militant pacifism. Based on the analysis of the verbal implementations of the “enemy” concept in the novels, taking into account the cultural specifics of this universal concept, as well as the artistic features of the anti-war novel and the image of the main characters with their picture of the world, such main signs as “mentor”, “state”, “military adversary”, “disease”, “fear”, “death”, “war”. Depending on the chosen image-sign, we can observe how the concept changes the semantic load; cases of expanding the conceptual content due to words that by themselves do not directly correlate with the concept of “enemy” are revealed, but they reveal ideas about it in combination with other words or in a specific context, acquiring new semantic nuances.

Key words: concept, concept sphere, linguoculturology, concept core, concept periphery, linguistic personality, semantic transformation.

УДК 371.3

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ МЕТОДОВ И ПРИЕМОВ РАБОТЫ ПРИ ИЗУЧЕНИИ БИОГРАФИИ ПИСАТЕЛЯ В ВУЗЕ

Инновационные подходы к обучению – необходимая составляющая современного образования, цель которого – формирование активной творческой личности, овладевшей прочными знаниями, умениями и навыками и способной их применить на практике. В связи с этим меняется и стратегия преподавания в вузе: от трансляции студентам готовых знаний до создания условий для диалога и активного взаимодействия.

Внедрение инновационных образовательных технологий в высших учебных заведениях возможно в двух вариантах: с одной стороны, как приспособление отдельных инновационных технологий к традиционным для вузов формам занятий, а с другой – использование качественно новых форм обучения.

Одним из важных компонентов литературоведческой подготовки студента-филолога является изучение жизненного пути писателя, которое относится к числу тех проблем, которые всегда вызывали живой интерес и литературоведов, и методистов, и учителей-практиков. Это закономерно, так как «жизнь художника – не менее волнующее и поучительное явление, чем судьба созданных им героев» [2, с. 3]. Рассмотрение биографии художника должно раскрыть его внутренний мир, этапы творческого становления, характер, предпочтения, отношение к своему труду, обществу, людям, природе, мировоззренческие позиции. Главная задача преподавателя – показать студентам своеобразие, неповторимость личности каждого писателя [4, с. 59].

За последнее время накоплен богатый практический опыт изучения творческой индивидуальности писателей. Принцип воспитательного обучения на примерах биографий разрабатывают и воплощают в жизнь ученые-методисты В. Дробот, Л. Шейман, Н. Тимерманис, В. Маранцман, Т. Чирковская и др. Изучение биографии писателя является необходимым условием постижения его художественного мира, с ее помощью можно провести

более полный анализ исследуемого произведения. Такой подход разрабатывается в трудах Г. Беленького, Г. Бочарова, В. Голубкова, И. Каштана, Т. Курдюмова, С. Леонова, Н. Молдавской, В. Никольского, З. Рез и др.

Биографический метод в литературоведении – это способ восприятия, анализа и оценки художественной литературы, при котором биография и личность писателя становится определяющим моментом творчества. Философскую основу биографического метода определил немецкий философ XIX в. Ф. Шлейермахер, который, раскрывая эстетику романтизма, утверждал, что личность художника определяет творческие процессы.

Долгое время передача учебной информации о личности писателя в высших учебных заведениях осуществлялась в основном в форме традиционной лекции, которая содержит научно-логические обобщения, но представляет собой процесс передачи знаний в готовом виде. Такая лекция дает студентам основы знаний, способствует развитию в них стремления к самообразованию, организует мышление, вооружает методами и приемами познания, формирует мировоззрение, воспитывает убеждения. Но одним из недостатков традиционной лекции является пассивность студентов, задача которых, в основном, сводится к тому, чтобы попытаться как можно полнее записать объяснения лектора, к тому же уже к середине занятия студенты становятся совершенно невнимательны и забывают информацию, данную в начале лекции. Подобная форма занятий вызывает явное утомление слушателей: студенты устают не столько от объема и сложности материала, сколько от однообразия его преподавания, а это, в свою очередь, понижает интерес к обучению. Вот почему поиск новых форм и методов подачи учебного материала становится практической необходимостью.

Преодолеть названные трудности помогают лекции с применением различных интерактивных приемов, так как познавательно-воспитательные задачи лекция выполняет только при определенных условиях: если ее содержание не оторвано от жизни, если она конкретная, содержательная, интересная, научно обоснованная, систематическая и излагается просто, ясно, увлекательно, а главное – с установкой на активизацию деятельности обучающихся.

На активизацию деятельности студентов в образовательной практике направлены лекции, построенные как монологическое изложение материала с применением проблемных вопросов и постановки исследовательских задач, то есть лекции, основанные на диалоговых формах взаимодействия лектора и студентов, в ходе которых у обучающихся формируются навыки совместной деятельности.

Биография, мастерски представленная на занятии, вызывает живой интерес у студентов, готовит их к восприятию художественных произведений. Они могут сами принять участие в составлении портрета художника на занятии [6, с. 23]. Лучше дать несколько ярких моментов, так называемую «визитную карточку» художника, чтобы студенты выразительно представили индивидуальность писателя, ведь особенное, необычное запомнится надолго. Сочувственно описать внутренний мир писателя – значит постичь судьбу, которая ему выпала. С этой целью для организации дальнейшей работы студентов над прослушанным материалом в конце лекции можно задать следующие вопросы: Счастлив ли был художник в личной жизни? Чувствовал ли он себя одиноким в современном ему мире? В чем видел смысл своей жизни? Проявил ли свое неповторимое «Я» среди людей? Достиг ли он славы и признания при жизни? Как выстраивал отношения с самим собой, родными, друзьями, обществом, властью, своим талантом?

Важным является взгляд на писателя с разных сторон, глазами разных людей. Большой популярностью пользуются художественные биографии, написанные С. Цвейгом, А. Моруа, Р. Ролланом, – живые исследования судеб писателей, раскрашенные авторским мировосприятием. Многие писатели сами рассказывают о себе: в мемуарах, дневниках, письмах, записных книжках, заметках, автобиографических эссе и тому подобное. Известны дневники Стендаля, «Исповедь» Л. Толстого, «Дневник писателя» Достоевского, автобиография В. Маяковского «Я сам». Необходимо познакомить студентов с этими произведениями, на лекциях должны прозвучать выдержки из них.

На основе услышанной лекции студенты могут составить опорную схему-конспект, портфолио писателя, план-характеристику или «личную карту» автора с указанием национальности, социального положения, рода занятий, места жительства, круга общения, жизненного кредо и тому подобное.

С целью дать более полное представление о личности того или иного писателя преподаватель может использовать один или несколько текстов биографии, например, с официального сайта писателя, сайта его поклонников, сайта музея, литературной энциклопедии, видеоматериалы – документальный фильм или передачу о писателе, видеозапись лекции о писателе с научно-популярных порталов.

Личностный, а значит, и биографический подход к творчеству писателя свойственен современному литературоведению. Прекрасные образцы литературоведческой биографии дает современное отечественное литературоведение. Это биографические романы-исследования Бориса Бурсова о А.С. Пушкине и Ф.М. Достоевском, работы Юрия Лотмана о А.С. Пушкине, Бориса Соловьева о А.А. Блоке и многие другие.

Современные методисты настаивают на экзистенциальном принципе изучения биографии писателя, то есть на осмыслении учащимися жизненного опыта художника как неповторимой личности, сравнение его с собственным. Б. Степанишин так объясняет принцип экзистенциальности: «Поменьше дат, названий, второстепенной информации, а побольше интересных эпизодов из жизни писателя, к тому же эпизодов с подтекстовым обращением к чувствам учеников ... Для их воспитания очень важно знать: душевно щедрым или черствым, чутким или эгоистичным был данный художник?» [5, с. 182].

Биография – это не столько хронология жизни и творчества, а прежде всего духовная эволюция личности. Это набор сил будущего писателя, формирование мировоззрения, вызревание мастерства; целая система впечатлений, ситуаций, людей, книг, которые оставили заметные следы в жизни данной личности: детство, семья, учеба, мучительные поиски истины, дружба и любовь, самовоспитания и самосовершенствования; ошибки, «взлеты» и «падения» души; мечты и стремления; особенности характера и их проявление в различных жизненных ситуациях; личные контакты с друзьями по перу и деятелями искусства, культуры, науки; путешествия, увиденные места; отношение к природе, обществу, человеку. Эволюция взглядов, настроений писателя, социально-нравственные, эстетические стороны этой эволюции и должны быть представлены на лекциях и семинарах, посвященных изучению биографии художника слова.

Работа с портретом писателя – один из стандартных приемов, используемых на лекции о писателе. И чаще всего она проводится в виде демонстрации одного из известных портретов писателя. Мы предлагаем эту работу на разных занятиях проводить в новом методическом решении. Это может быть сопоставление портретов разных художников, разных периодов, автопортретов; демонстрация семейных фото писателя; сопоставление портрета и голоса автора.

Например, биографию Оскара Уайльда можно построить на рассмотрении и комментариях к карикатурам на писателя, нарисованных его современниками. Одним из наиболее язвительных карикатуристов Уайльда был Макс Бирбом, на рисунках которого «профессор эстетики» обычно изображался напыщенным толстяком с пухлыми губами [6].

Можно использовать прием «Лицо мастера». Рассматривая портрет писателя, биография и творчество которого будут изучаться, студенты пробуют определить его личностные черты, очертить круг тем и проблем, которые должны интересовать автора [3, с. 27].

Одной из нестандартных форм изучения биографии писателя на занятиях по русской и мировой литературе или в течение подготовки к ним является составление литературного резюме, которое удачно сочетает теорию документоведения с историей литературы, побуждает студентов на примере литературного резюме учиться адаптироваться к современному рынку труда. Литературное резюме – эффективная форма ознакомления студентов с позитивными качествами писателя, когда оно составлено преподавателем. С другой стороны, когда словесник предлагает студентам составить его самостоятельно, создание резюме становится поисковой работой.

Перед использованием приема составления литературного резюме преподаватель дает понятие о резюме как документе особого вида: 1) резюме – краткий вывод с основными положениями из доклада, речи, научной работы, дискуссии; 2) словом «резюме» называют и документ, в котором кратко изложены личные, образовательные и профессиональные сведения о конкретном человеке. А затем дать определение понятия «литературное резюме», которое представляет собой необычную форму изучения жизненного и творческого пути писателя. Назвать необходимые реквизиты, указываемые в

резюме: наименование вида документа; фамилия, имя, отчество писателя; домашний адрес для художников-современников; дата и место рождения; сведения об образовании; трудовая деятельность; награды; дополнительная информация (литературное кредо, планы на будущее).

Чтобы заинтересовать жизненной судьбой и творчеством американского писателя Эрнеста Миллера Хемингуэя, преподаватель может представить резюме от его имени. Лаконичность резюме (1-2 страницы) и визуальное расположение реквизитов позволит за 2-3 минуты не только узнать многое о художнике, но и восхититься его взглядами, общественной позицией, высокой организацией его души. Можно предложить студентам выполнить домашнее задание: написать резюме на двух языках – русском и на английском. Такой вид работы углубит знания не только по зарубежной литературе, но и по иностранному языку.

При изучении биографии М.А. Булгакова сначала уместно задать вопрос: «В какой профессии, кроме профессии писателя, мог бы успешно реализоваться этот человек?». А затем предложить студентам составить два резюме: одно представляет художника как писателя, другое – как врача. Такая форма работы помогает показать, какими многогранными личностями были и есть мастера слова. Отношение к такой форме изучения биографии писателя, как литературное резюме, может быть неоднозначным. Немного искусственной является замена биографических сведений реквизитами, однако заслуживает внимания попытка поиска, новизна представленного материала, уход от стереотипных форм работы [4, с. 60].

Приведем один из примеров литературного резюме.

Резюме Эрнеста Миллера Хемингуэя (США).

Дата и место рождения: 21 июля 1899 г., г. Ок-Парк, штат Иллинойс.

Образование: старшая школа Oak Park and River Forest High School, Чикаго.

Карьера: полицейский репортер газеты The Kansas City Star, Канзас-Сити; водитель санитарной машины во время Первой мировой войны, Италия; репортер газеты Toronto Star; редактор газеты Cooperative Commonwealth, Чикаго; военный корреспондент во время Гражданской войны в Испании и в период Второй мировой войны Collier's Magazine, работа в журнале Life.

Награды и почетные звания: Пулитцеровская премия (1953 г.), Нобелевская премия по литературе (1954 г.), государственная награда республики Куба орден «Карлос Мануэль де Сеспедес» (1954 г.).

Издательская деятельность: сборники рассказов «Три истории и десять поэм», «Наше время», «Мужчины без женщин», «Снега Килиманджаро», «Пятая колонна и первые 49 рассказов», романы «И восходит солнце», «Вешние воды», «Прощай, оружие», «По ком звонит колокол», «За рекой, в тени деревьев», «Фиеста», «Острова в океане», «Райский сад», повесть-притча «Старик и море», документальная проза «Смерть после полудня», «Зелёные холмы Африки», «Хемингуэй, дикое время», «Праздник, который всегда с тобой», «Опасное лето», пьеса «Пятая колонна».

Литературное кредо: «Писать только правду».

Новаторство в литературе: введение в литературу «принципа айсберга», особая двуплановая структура прозы и экономная, но хорошо разработанная система изобразительных средств, которая помогала создавать и текст, и подтекст и устанавливать сложную, часто основанную на разного рода ассоциациях связь между ними, лаконизм, откровенность исповеди от первого лица.

Личные взгляды: пацифист.

Политические взгляды: антифашист, приверженец «левых» взглядов.

Хобби: путешествия, охота и спорт.

Семейный статус: был женат 4 раза, последняя жена – Мэри Уэлш.

Для усиления человековедческого акцента предмета литература при изучении биографии писателей можно использовать самые разнообразные виды и формы заданий:

1. «Биографический этюд» – это небольшая письменная работа, которая передает ощущения и впечатления от услышанного или увиденного.

2. «Экзистенциальный диалог» (по Г. Токмань [7, с. 123]) преподаватель проводит с воображаемым писателем. Педагог рассказывает о своей первой встрече с произведениями художника, о своем открытии фактов его биографии, личностные отзывы на них. Хорошо, если преподаватель путешествует и может передать студентам свои впечатления от родных мест писателя, от экскурсии по мемориальному музею, от минут у его могилы. Иногда он перевоплощается в художника и начинает

говорить от его имени. Лучше всего это делать для того, чтобы показать наглядно ситуацию экзистенциального выбора, в которую попал писатель – тогда поворот судьбы художника будет толковаться как его свободный выбор даже в жестких исторических обстоятельствах.

3. «Карта путешествий писателя». Этот прием целесообразен при изучении творчества О. Уайльда, И.А. Гончарова и др. В процессе работы студентов по карте путешествия писателя желательно рассказать, что дало путешествие мастеру слова, какие произведения написал он на материале своих путешествий.

4. «Альбом воспоминаний», который можно составить, используя мемуары, например, Л.Н. Толстого.

5. Осмысление жизненной и творческой позиции писателя, проявление своего отношения к ней. Например: «Какие черты характера, качества личности писателя особенно импонируют вам?» [6, с. 23].

6. «Интервью с писателем» («Мнимая встреча»). Интервью на занятии литературы выступает не как жанр журналистики, а как литературное явление, которое раскрывает взгляды того или иного автора на отдельные события жизни, искусства, на себя и свое творчество.

Актуальны и такие приемы работы с биографией, как «дневник художника», «письмо писателя из современности», составление сценария документального фильма о художнике, интересный рассказ с эмоциональным началом о ярком эпизоде из жизни писателя, сообщение с чтением воспоминаний, отрывков из писем, дневников, автобиографических произведений; использование зрительной, слуховой, синтетической наглядности (произведений смежных искусств: живописи, скульптуры, архитектуры, музыки, театра, кино), которая воспроизводит определенный период жизни, духовный мир художников слова. Все это является эффективным средством формирования эстетических чувств и вкусов, источником новых знаний студентов [3, с. 17].

Разработка новых подходов к преподаванию и изучению биографий художников слова способствует выработке интереса к личности писателя, ведь современные образовательные технологии предлагают модели построения такого учебного процесса, где на первый план выдвигается взаимосвязанная деятельность преподавателя и студента, нацеленная на решение как учебной, так и практически значимой задачи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горобец Н.И. Биография писателя в системе эстетического развития обучающихся: методические рекомендации / Н.И. Горобец, И.А. Новикова. – Арх-ск : ПГУ, 2006. – 140 с.
2. Маранцман В.Г. Биография писателя в системе эстетического воспитания школьников / В.Г. Маранцман. – М.; Л., 1968. – 74 с.
3. Овдійчук Л.М. Вивчення життєпису письменника на уроках літератури (естетичний аспект) / Л.М. Овдійчук // Українська література в загальноосвітній школі. – 2013. – № 11. – С. 17-20.
4. Просова Н.И. Литературное резюме как одна из форм работы в процессе изучения биографии писателя / Н.И. Просова // Педагогический поиск. – 2012. – № 2 (74). – С. 59-63.
5. Степанишин Б.И. Преподавание украинской литературы в школе / Б.И. Степанишин. – М. : РПЦ «Проза», 1995. – 256 с.
6. Терентьева Н.П. Ценностное самоопределение школьников при освоении биографии писателя / Н.П. Терентьева // Литература в школе. – 2011. – № 10. – С. 22-24.
7. Токмань Г.Л. Методика преподавания литературы в старшей школе: экзистенциально-диалогическая концепция / Г.Л. Токмань. – К. : Миллениум, 2002. – 320 с.

АННОТАЦИЯ

Шишкина И.Е. Использование инновационных методов и приемов работы при изучении биографии писателя в вузе

В статье рассмотрены формы и методы изучения биографии писателя, которые способствуют выработке интереса к его личности. Автор приходит к выводу, что использование инновационных форм и методов изучения биографии писателя необходимы для раскрытия его внутреннего мира, этапов творческого становления, характера, отношения к писательскому труду и людям.

Ключевые слова: лекция, интерактивная лекция, биография писателя, интерактивные приемы, литературное резюме.

SUMMARY

Shishkina I.E. The use of innovative methods and techniques of work when studying the biography of a writer at a university

The article discusses the forms and methods of studying the writer's biography, which contribute to the development of interest in his

personality. The author comes to the conclusion that the use of innovative forms and methods of studying the biography of a writer is necessary for revealing his inner world, the stages of creative formation, character, and attitude to writing and people.

Key words: lecture, interactive lecture, writer's biography, interactive tricks, literary resume.

*Л. В. Волосевич
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ СУЩНОСТЬ КОНФЛИКТА ТВОРЧЕСТВА М. И. ЦВЕТАЕВОЙ

Известно, что пьесы М. И. Цветаевой 1918 – 1919 годов были объединены в цикл «Романтика». Тема романтики определяет мотивную структуру, идейное содержание, образную систему, развитие сюжета пьесы. В понятие «романтика» М. И. Цветаева вкладывает своё собственное содержание. Оно включает романтизм конца XVIII века с его духовными, нравственными ценностями и, одновременно, философское переосмысление этих ценностей. Автор смотрит на современный ему мир сквозь призму ценностей личности XVIII века. Таким образом, «осьмнадцатый век» становится символом, вмещающим вневременные ценности.

Чтобы иметь представления о том, что вкладывает в понятие «осьмнадцатый век» М. И. Цветаева, обратимся к её записям. Вот что она пишет, обращаясь к своей героине в «Повести о Сонечке»: «...Опустить, так и его и не сняв, посреди Осьмнадцатого века – нашего века, когда женщины не требовали мужских принципов, а довольствовались – женскими добродетелями, и не требовали идей а радовались – чувствам, и во всяком случае радовались поцелуям...» [7; с. 522]. То есть романтизм XVIII века, в трактовке М. И. Цветаевой, связан с её представлениями о рыцарстве, любви, отношении к женщине.

Суть этого символа еще более точно передана на страницах дневника, посвященных смерти Стаховича. Лейтмотивом этого образа является Порода. В посмертном стихотворении Стаховичу она пишет: «О, сокровеннейшее из сокровищ! Порода, узнаю тебя» [7; с. 148]. Значение понятия «порода» раскрывают слова одного

из героев «Флорентийских ночей»: *«Стахович нас учит быть. Это уроки бытия. Ибо – простите за грубый пример – нельзя, так поклонившись, захватить друг друга в физиономию и даже этих слов сказать нельзя, и даже их подумать нельзя – я уже другой человек, поклон этот у меня уже внутри»* [7, с. 322]. То есть понятие «порода» – это искусство, заложенное в человеке генетически его предками. Это искусство, основу которого составляют рыцарские доблести: платоническая любовь к прекрасной даме, защита чести, верность долгу. Все это в понимании М. И. Цветаевой объединяется в понятие «аристократизм».

Тема «Осемнадцатого века» реализуется автором в «образе прошлого, глядящего в будущее». Он объединяет весь цикл «Романтика», охватывает вневременные ценности, соотносящиеся с вечностью, бытием, и символичен для всего творчества М. И. Цветаевой. Свое воплощение он находит в драматургии и лирике поэта. Название цикла определяет типологическую общность сюжетов, мотивов, тем, героев этих пьес. Прежде всего, это обусловлено культурологическим контекстом эпохи модернизма, что влияет на их поэтику. З. Г. Минц определяет черты текстов писателей-модернистов [2]. Их поэтика реализует идеалистические философские концепции, восходящие к философии Платона. В ее основе лежит ориентация на миф о душе.

В основе лирики и драматургии М. И. Цветаевой лежит миф Платона о Душе и Космосе, который определяет фабульную канву, конфликт творчества поэта. В философских представлениях Платона создателем Космоса и Мировой Души и человека является высший духовный Ум – Демиург. Человеческая душа, некогда потерявшая крылья, стремится к единению с Мировой Душой, Космосом через Красоту и Благо. Созерцая Красоту и Благо, человеческая душа вновь обретает крылья и получает возможность созерцать подлинную Красоту и подлинную истину. С Красотой, Благом, Истиной у Платона связано представление о Едином бытии Космоса, Души Мира и души человека [3].

Важно для понимания цветаевской трактовки понятия души, а значит, и значения образа Дамы в «Метели» и рассуждение Платона о прозрении, которое случается с душой. Прозрение – это умение увидеть подлинное благо, вспомнить по очертаниям реального мира красоту истинную: *«Когда кто-нибудь смотрит на здешнюю красоту, припоминая при этом красоту истинную...»* [3]. Воплощением блага, истины и красоты является Космос. Таким

образом, семантика Психеи-Дамы М. И. Цветаевой этимологически связана с бытийно-духовными категориями философии Платона.

Тема любви – одна из главных тем в творчестве М. И. Цветаевой. В свете мифа о душе, тем и мотивов романтики и «осмнадцатого века» любовная тематика приобретает экзистенциальный, трансцендентальный смысл. Благодаря платоновскому и литературным мифам происходит символизация образов лирики и драматургии поэта, они приобретают характерные для рубежа XIX – XX веков черты. В разработке темы любви выстраивается философская «концепция» любви автора, благодаря чему происходит раскрытие, углубление конфликта произведения в целом. В то же время уменьшается дистанция между личностью автора и лирическим героем.

В одном из писем к Б. Л. Пастстернаку периода работы над пьесой «Метель» М. И. Цветаева размышляет над категорией Душа-духовность: *«Я не понимаю Еву, которую любят все. Я не понимаю плоти как таковой, не признаю за ней никаких прав – особенно голоса, которого никогда не слышала. Я с ней – очевидно хозяйкой дома – незнакома... Знаешь, чего я хочу – когда хочу. Потемнения, просветления, преображения. Крайнего мыса чужой души – в своей. Слов, которых никогда не услышишь, не скажешь. Небывающего. Чудовищного. Чуда»* [4, с. 171]. То есть, согласно мировоззрению М. И. Цветаевой, любовь души предполагает стремление к высшему духовному абсолюту. В другом письме к Р. М. Рильке поэт рассуждает: *«... Величие – это душа, а где начинается душа, кончается плоть»* [4, с. 171].

Ева для М. И. Цветаевой является воплощением тела, плотской любви, низменной страсти. Уточняет её размышления по этому поводу образ женской улицы, которую она противопоставляет своей любви-улице, равной стихиям природы, детской чистоте, вселенной – категориям высоты: *«Мужской улицы нет, есть только женская. – Говорю о составе. – Мужчина жаждой своей, её создаёт. Она есть и в открытом поле. – Ни одна женщина (исключения противоестественны) не пойдёт с рабочим, все мужчины идут с девками, все поэты»* [7, с. 170 – 171]. Сама Цветаева панически боялась того, что её воспримут как Еву, в контексте быта. Это видно из обращения к Р. М. Рильке: *«... из страха, что ты увидишь во мне обыкновенную чувственную страсть (страсть – рабство плоти)»* [4, с. 192].

Размышляя над образом Дамы из пьесы «Метель», М. И. Цветаева признаётся: *«Дама в плаще – моя душа, её никто не может играть»* [7, с. 125]. В героине пьесы «Метель» М. И. Цветаева создает знаковый для всего ее творчества образ Души, бесплотной сути, стремящийся высвободиться из материальной оболочки, воссоединиться, по мифу, с Космосом.

Образ Души и связанные с ним мотивы возникли еще до написания «Метели». Например, в цикле стихов «Психея», где автор рассматривает значение понятия «душа». В цикле лирическая героиня говорит, обращаясь к возлюбленному: *«Я ласточка твоя – Психея!»* [5; с. 94]. Этим утверждением подчеркивает она своё противостояние быту, относит себя как поэта к сфере духовности, оболочкой которой является быт. Вот еще одна строфа из того же цикла: *«Умирая, не скажу, была. / И не жаль, и не ищу виновных. / Есть на свете поважней дела / Страстных бурь и подвигов любовных»* [5; с. 95].

В данном отрывке категория бытия соотносится с категорией бессмертия, тем самым автором утверждается её доминирование над житейскими, бытовыми страстями. Иначе говоря, Психея бессмертна, она – «есмь». В этом же цикле звучат мотивы, также нашедшие свою реализацию в образах цикла пьес «Романтика». Это трагический разрыв, непреодолимая космическая дистанция между двумя душами – частицами мироздания. Она выражена в следующих строках: *«Но вихрь встает – бездна пролегла / От правого до левого крыла!»* [5, с. 96] В тоже время речь идет об их духовном родстве. Трагизм этих тем заключается в роковом одиночестве двух душ и бесконечном стремлении преодолеть его.

Героиня Дамы в пьесе «Метель» чужда низкому миру быта. Ее участие в первой сцене ограничено физическим присутствием. Кульминация и развязка наступают во второй сцене, когда появляется Господин и происходит то, что М. И. Цветаева называет «узнавание». Автор подчеркивает бесплотность героини, лишает ее конкретных черт, создавая лишь абрис образа. Единственный ее атрибут плащ, образ-деталь, который в лирике М. И. Цветаевой символизирует бесплотность, тайну, интригу. Впервые он появляется в цикле стихов «Комедьянт». Его обладатели – герои будущих романтических пьес М. И. Цветаевой: Казанова, Лозэн, Калиостро: *«Плащ, шаловливый как руно, / Плащ, приклоняющий колено, / Плащ, уверяющий – темно!»*; *«Но вот – как черт из черных чащ – / Плащ – чернокнижник, вихрь плащ, / Плащ – вороном над*

стай пёстрой / Великосветских мотыльков, / Плащ цвета времени и снов – / Плащ кавалера Калиостро!» [5, с. 320]. Эта деталь еще более усиливает мотив отрешенности героини от вещественного мира.

Господин – новый появляющийся персонаж. Его имя прогнозируемо именем Дамы. Именно он вовлекает ее в действие. Имя Господина декодируется, он перечисляет свои титулы: «Князь Луны», «Розы Кавалер» и «Рыцарь Розы». Микрообразы, заключенные в титулах Господина, являются каноническими в эстетике романтизма. В то же время семантика этих образов вписывается в понятие космоса. О родстве душ Дамы и Господина говорит общая деталь – плащи, что также признак романтических героев. Кульминация пьесы происходит в диалоге. Его содержание высвечивается идеалистической концепцией Платона о памяти души, ее свойстве узнавать в чертах окружающего мира неявную подлинную красоту и вечно стремиться к этой красоте.

Тема любви в цветаевской концепции выходит за грани романтических канонов и приобретает экзистенциальный смысл. Автору более свойственно понимание любви в контексте космического бытия – макрокосмоса и своего внутреннего мира – микрокосмоса. Это вытекает из мироощущения М. И. Цветаевой, которое она выражает в своих записях периода написания пьесы «Метель»: «Мой круг – круг вселенной (души: тоже) и круг человека, его человеческого одиночества, отъединения» [7, с. 155].

Из этого можно сделать вывод, что любовь, по М.И. Цветаевой, – это часть космической стихии, соотношенной с духовным пространством личности. Следовательно, автор неразрывно связывает свою душу – лирическое «я» с целостностью космоса. Этот мотив звучит в её стихотворениях. Например, в стихотворении от 13 июня 1914 года: «Живу не видя дня, позабывая / Число и век. / На, кажется, надрезанном канате / Я – маленький плясун. / Я – тень от чьей-то тени. Я – лунатик / Двух тёмных лун» [5, с. 155].

Исходя из того, что автор рассматривает своё «я» в контексте космического бытия, то и любовь – это составляющая бытия. Её реализация осуществляется «вне нежности земных примет». И если вернуться к вышесказанному и вспомнить формулу-требование М. И. Цветаевой достигать в любовных отношениях «Крайнего мыса чужой души – и своей», то можно сделать вывод о том, что М. И. Цветаева словами лирических героинь проговаривается о высшей форме любви – платонической.

Из сказанного следует, что поэт противопоставляет любовь к Еве любви к Душе, которая в мире быта является чудом. В миропонимании М. И. Цветаевой сублимированная форма любви-чуда, о которой она говорит в письме к Б. Л. Пастернаку, проявляется в творчестве. Формула любви как некоего духовного абсолюта выражена в дневниковых записях М. И. Цветаевой: *«Так от простейшей любви за сахар – к любви невзирая на любовь, от маленькой любви за – к великой любви вне меня – от любви получающей волей другого! К любви берущей даже помимо воли его, без ведома его! – к любви к себе»* [7, с. 155].

Из сказанного можно сделать вывод, что в цветаевской концепции любовь – это объективно существующее в микро- и макрокосмосе явление, «небывающее», «чудовищное» чудо. Абсолютизация духовного начала в любви лирических героев М. И. Цветаевой обрекает их на тотальное одиночество и обуславливает трагизм внутреннего конфликта. Эти черты отличают героев М. И. Цветаевой от романтических героев в произведениях авторов XIX века. Но именно такому пониманию любви в трактовке автора пьесы «Метель» соответствуют рыцарские доблести XVIII века.

Реализация концепции любви происходит во втором действии пьесы «Метель», которое несёт смысловой акцент произведения. В центре действия – главные герои «Метели». На первый взгляд, встреча Дамы и Господина – это счастливое завершение. При встрече герои сразу узнали подлинный лик друг друга. Они понимают, что расставание неминуемо.

Однако, трагическая развязка пьесы закономерна, потому что она обуславливает логику поступков, целостность образов героев, завершенность всего произведения. Так воплощается авторская концепция духовной любви, которая лежит в основе конфликта всей пьесы. В контексте пьесы «Метель» возможность счастливого финала – реализации героями своих чувств – это обретение материальной оболочки и погружение в мир быта. Такая развязка не соответствует концепции платонической любви автора.

Герои «Метели» обречены на трагическое одиночество в бытовом плане, они это предчувствуют и понимают. Но в этой трагической развязке скрыта парадоксальность. Её нельзя понять, не соотнося образы, конфликт пьесы с экзистенциалистскими суждениями Н. Бердяева о реализации личности «через победу духа над хаотическими душевными и телесными

элементами» [1, с. 42 – 43], где Дух, по Бердяеву, – это логос, мужское начало, а душа – женское космическое начало. В этом двуединстве душа является формой, которую Дух наполняет содержанием. В суждениях философа также нужно учитывать и понимание такой категории, как «Духовность», то есть преобразование материального, а не победу над ним [там же].

В свете этих суждений Н. Бердяева очевиден экзистенциальный смысл размышлений М. И. Цветаевой о Душе, понимании любви как духовного преображения. Экзистенциальным смыслом наполняются и конфликт пьесы «Метель», и образы Дамы и Господина, причём они являются художественным воплощением категорий «душа», «Дух» из философии Н. Бердяева. Встреча и узнавание этих персонажей в развязке и есть то высокое «преображение» и «Чудо», о котором автор «Метели» мечтает в письмах к Рильке и Б. Пастернаку. Отсюда и парадоксальность развязки пьесы. Если соотносить понимание счастья с рассуждениями Н. Бердяева о самореализации личности, которая возможна при наличии двуединства «Духа» и души, то персонажи пьесы «Метель» и являются символическим воплощением этого неразрывного единства. Такое философское наполнение пьесы предполагает амбивалентность смысла развязки: в бытовой линии развития сюжета они несчастны, в бытийно-философском плане – они воплощают неразрывное единство и вечное движение друг к другу.

Эта экзистенциальная трактовка темы любви вписывается в категории духовно-нравственных ценностей, связанных с авторским понятием «осьмнадцатый век». С одной стороны, понятие «осьмнадцатый век» включает значения аристократизма, подвига, благородства, связанных с романтизированными представлениями автора о рыцарстве. С другой – ценности «осьмнадцатого века» переосмысливаются в контексте мироощущения личности XIX века и связываются с экзистенциальной категорией вечности, с ощущением трагичности бытия. Мифологизм придает сюжету, образной системе, конфликту пьесы символическую значимость и соотносит её с явлением неоромантизма в русской литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Дух и реальность: основы богочеловеческой духовности / Бердяев Н. – М.: АСТ: АСТ Москва: Хранитель, 2007. – С. 42 – 43.

2. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – С.-Петербург: Искусство – СПб, 2004. – С. 559 – 96.
3. Мусулин А. Учение Платона о душе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.manwb.ru/articles/psychology/inner_world/PlatoAlma_AntMus/
4. Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года / [ред. Е. Л. Новицкая]. – М.: Книга, 1990. – 256 с.
5. Цветаева М. И. Стихи и поэмы / Цветаева М. И. – Вильнюс: Vaga, 1998. – 490 с.
6. Цветаева М. И. Метель / М. И. Цветаева // Избранные сочинения в 2-х т. Т. 2. – М.: Литература, 1998. – 719 с.
7. Цветаева М. И. Дневниковая проза / М. И. Цветаева // Избранные сочинения в 2-х т. Т. 2. – М.: Литература, 1998. – С. 405 – 492.

АННОТАЦИЯ

Волосевич Л. В. Экзистенциальная сущность конфликта творчества М. И. Цветаевой

В статье рассматривается сущность конфликта ранней лирики М. И. Цветаевой, ее драматургии на примере пьесы 1918 года «Метель» из цикла «Романтика». Исследуется философско-мифологическая основа лирического сюжета, драматического конфликта, образной системы, определяются черты неоромантизма творчества М. И. Цветаевой.

Ключевые слова: лирика, драматургия, миф, образ, философия.

SUMMARY

Volosevich L. V. The existential essence of the conflict of creativity M. I. Tsvetaeva

The article discusses the essence of the conflict of the early lyrics of M. I. Tsvetaeva, her dramaturgy on the example of the 1918 play “Blizzard” from the cycle “Romance”. The philosophical and mythological basis of the lyrical plot, the dramatic conflict, the figurative system is investigated, the features of neo-romanticism of M. I. Tsvetaeva’s work are determined.

Key words: lyrics, dramaturgy, myth, image, philosophy.

Л. В. Волосевич
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82.0

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ПРЕКРАСНОЙ ДАМЫ В ЛИРИКЕ А. БЛОКА 1903 – 1910 ГОДОВ

Целью данной статьи является проследить трансформацию образов лирики А. Блока 1903 – 1910 годов и связанных с ними мотивов. В связи с поставленной целью автор исследует природу конфликта лирики А. Блока указанного периода, раскрывает философскую основу изменения образного строя, рассматривает причины появления других вариантов образа Прекрасной Дамы. В ходе статьи автор использует методы сопоставительного, структурного, историко-литературного анализов текста, с учетом культурологического подхода.

Мироощущение современного человека с его внутренними противоречиями восходит к размышлениям Дмитрия Карамазова о противоречивости человеческой натуры, о борьбе ее плотского, греховного начала с духовным началом, связывающим человека с Богом. В контексте проблемы борьбы духовного и плотского начал в человеке в романе Ф.М. Достоевского ставится вопрос о сущности понятия красоты. Внешняя красота, по мысли автора, проговоренной Дмитрием Карамазовым, включает амбивалентность: *«Красота – это страшная и ужасная вещь! ... Красота! Перенести я притом не могу, что иной, вышший даже сердцем человек и с умом высоким, начинается с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны ... Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. Черт знает что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей... ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы сердца людей»* [4, с. 127 – 128].

Очевидно, сложную противоречивость личности, раскрытую Ф.М. Достоевским, Д. С. Мережковский проецирует на свои размышления о творчестве и красоте, высказанные в трилогии «Христос и Антихрист», считая творчество Ф.М. Достоевского одним из истоков современной литературы. Понятие красоты в

философии Д.С. Мережковского является мировоззренческой доминантой, в которой слиты воедино процесс творчества, преображения и зло окружающего мира, которое мыслитель считает неизбежным. Отсюда особое место, которое получает категория красоты в системе его этических и эстетических ценностей. Красота у Д. С. Мережковского стоит за пределами морали, добра и зла. Следовательно, зло, грех, воплощенные в окружающем мире, имеют эстетическую привлекательность. Главным грехом, исходя из восприятия художником-творцом себя Демиургом, является грех гордыни. В таком контексте не случайна черта двойственности, присущая образу мессии. Он объединяет в себе божественное и земное начала, «царство Христа и царство Антихриста». Философия Д.С. Мережковского является осмыслением окружающего мира, реалий России 1880–1890-х годов, в ней находит отражение картина мира, миропонимание современников мыслителя. Она проясняет мотивы лирики, мировосприятие лирического героя А.А. Блока.

По наблюдениям искусствоведа Г.Ю. Стернина, в русской художественной культуре на исходе XIX века в сознании бытует двуединство образов Венеры Милосской и Сикстинской Мадонны Рафаэля [10]. Венера Милосская ассоциировалась с культурой античности. Ее образ воплощал возможность осуществления идеала средствами искусства, соединение духовного и материального начал, тем самым преодолевая конечность бытия, материи. В художественном сознании эпохи жило представление о том, что красота, переживание прекрасного может духовно преобразить общество и выразить это преображение в эстетической форме.

Но Г.Ю. Стернин, характеризуя спектр духовно-нравственных исканий эпохи второй половины XIX века, обращает внимание на то, что образы Венеры Милосской и Сикстинской Мадонны Рафаэля включались «*в сакральное пространство культуры*», «*в том и в другом случае образ наделялся серьезным онтологическим смыслом то в своей человеческой, то в божественной ипостаси*» [10]. Здесь нужно добавить, что Венера Милосская связывалась еще с материально-пластическим культом красоты, восходящим к языческой античности.

Г.Ю. Стернин ссылается на знаковые размышления священников Александра Ельчинова и отца Александра о возможных духовных путях христианина и о двусмысленности искусства. Они высказывают мысль, о том, что «*путь искусства – “труднее всего, т. к. это область двусмысленная, демоническая”*», «*Приобщение к*

культуре некоторым образом компромисс для духовной жизни» [10]. Эти высказывания корреспондируют с оценкой Д.С. Мережковским понятия красоты как этико-эстетической категории, связанной с бездной тела, миром Антихриста.

Продолжение оппозиции идеала Мадонны и идеала содомского, бездны тела и бездны духа, земного и небесного, включенных в понятие красоты, исследователи находят в ранних дневниках З. Гиппиус. Интенция автора дневников – произвести саморазоблачение, показать «изнанку Мадонны» [5] – Дьяволицу, как себя воспринимает героиня дневника, совмещая в себе начало Мадонны и начало содомское.

В поэтических циклах А. Блока происходит превращение небесного в inferнальное. Идеал Вечной Женственности, воплощенной в образе Прекрасной Дамы (Мадонны), обретает в одноименных циклах новые ипостаси: Незнакомки, Снежной Маски, Фаины (Венеры), связанные с демоническими мотивами [6]. Сам лирический герой, поэт, также меняет свой облик. Он уже не рыцарь *«взором кроток, сердцем тих»*, преклоняющийся перед Прекрасной Дамой. Лирический герой сам вовлекается в бушующую стихию.

Примечательно, что сюжет лирики А. Блока 1903 – 1910 годов объединяет в себе идеалистические концепции Платона, Вл. Соловьева, Д. С. Мережковского и является вариантом сюжета *«Стихов о Прекрасной Даме»*. В отличие от героя-рыцаря *«Стихов о Прекрасной Даме»*, которому чуждо противоречие между земным и небесным, так как он идентифицирует себя с Душой, лирический герой циклов *«Фаина»* *«Снежная Маска»*, стихотворения *«Незнакомка»* сочетает плотское начало и духовное. Он распадается на образ поэта, погруженного в мир зла, порока, в стихотворениях *«Поэты»*, *«Незнакомка»*, вампира из *«Песни Ада»* и образ Души поэта в стихотворениях *«Посещение»*, цикле *«Снежная Маска»*. В стихотворении *«Незнакомка»* и одноименной драме одновременно присутствуют душа поэта в образе Голубого и Поэт, погрязший в пошлости жизни.

В творчестве А. Блока 1903 – 1910 годов разворачивается сюжет о поэте и душе. Поэт А. Блока не в состоянии преодолеть суету, пошлость, соблазны земного мира, *«горем убитый»* [1, с. 179], с отравленной душой, погруженный в пространство *«черного города»* [1, с. 177]. Лирического героя стихов А. Блока периода 1904 – 1906 годов, поэта, влечет загадочный женский образ безымянной кометы, кровавой падшей звезды [1, с. 183]. Иная

ипостась Прекрасной Дамы – Незнакомка, соотносится с Софией тварной. Она увлекает поэта и вместе они совершают падение: *«Мы знали знаньем несказанным / Одну и ту же высоту / И вместе пали за туманом, / Чертя уклонную черту»* [1, с. 182].

Изначально образ Незнакомки антиномичен. С одной стороны, она напоминает поэту о Софии Божественной, с другой – манит в бездну плоти и лжи: *«Но, душу нежную губя, / В себя вонзая нож, / Я в муках узнавал тебя, Блистательная ложь!»* [1, с. 182].

Мотивы и образы лирики 1904 – 1906 годов приобретают завершенность в стихотворении и драме «Незнакомка». Здесь конфликт между земным и небесным усугубляется. В стихотворении лирический герой, поэт, превращается в финале в *«пьяное чудовище»* [1, с. 186]. В драме происходит четкое разделение поэта и персонажа Голубого, его души.

В коллизии драмы Голубой и Поэт ищут *«единственно прекрасный лик Незнакомки»* [3]. Голубой-Душа узнает Незнакомку, но его сущности чужда земная страсть. Образ Голубого продолжает платонические мотивы рыцаря Прекрасной Дамы: *«Я коснуться не смею тебя», «Кровь молчалива моя», «Звездный напиток – слаще вина»* [3]. В силу своей духовной сущности он не может ответить на призывы Незнакомки.

Пьяный Поэт пропускает единственную встречу: *«О, если б я не был пьян, / Я шел бы следом за ней!» «Встречи такие / Бывают в жизни лишь раз...»* [3]. В третьем действии, когда Поэт встречает Незнакомку в светском салоне, он ее узнать не может, в памяти остались обрывки воспоминаний. Причина неразрешимости конфликта в том, что Звезда Мария, астральное божество, ипостась мировой души утрачивает сакральный статус, и Поэт ее не узнает.

Таким образом, появляется сквозной сюжет лирики и драматургии А. Блока. Он отражает античный миф о воссоединении души человека с Софией – Душой Мира – Прекрасной Дамой. В контексте мифа о душе человека и душе мира прочитываются образы лирического цикла и драмы А. Блока «Незнакомка». Это образ Голубого – души Поэта, стремящейся к Софии Божественной, идеалу и образ Поэта. Семантика образа Поэта предполагает Софию тварную. Она соотносится с темной стороной души Поэта, которая устремляется в бездны страстей. Сюжетные линии, связанные с исканиями персонажей Голубого-Души и Поэта в лирике А. Блока, являются вариантами мифа Платона о Душе. Трагизм образов А. Блока обуславливается внутренней неразрешимостью конфликта

между земным и небесным, плотским и духовным, невозможностью объединить эти начала.

Мотив гибельного полета, появившийся в цикле «Снежная Маска», к 1910-му году оформляется в лирике А. Блока в образ Демона. Сущностью лирического героя цикла «Снежной Маски» является земная душа, увлекаемая дионисейской демонической стихией «снежного вина», «голубого ветра». В цикле «Снежная Маска» вариантом пути к прозрению героя является образы-мотивы снежной вьюги, снежного вина, винной чаши, сна. С героиней цикла, Снежной Маской, так же как и Незнакомкой, происходит десакрализация [4, с. 163 – 164], поэтому встреча Поэта и Снежной Маски осуществляется.

Лирический герой «Снежной Маски» воспринимает происходящее с ним, как сон: *«И вновь вдыхаю, не любя, / Забытый сон о поцелуях, / О снежных вьюгах вокруг тебя»* («Снежное вино») [1, с. 211]. Он находится в двойственном состоянии. В его подсознании пробуждается генетическая память о Мировой Душе, Софии Божественной. Но в реальном плане он произносит: *«Да, я с тобой незнаком»*. Знаковым и сакральным является место их встречи *«Ты не первая мне предалась / На темном мосту»* («Снежная вязь») [1, с. 212], отсылающее к стихотворению «Незнакомка» и одноименной драме.

В «Снежной Маске» представлен иной вариант сюжета встречи лирического героя – земной души и Снежной Маски. В «Незнакомке» земная душа Поэта, погрязшая в мире пошлости, пропустила встречу, не узнала явление Софии Божественной. В «Снежной Маске» возлюбленная лирического героя, утратившая небесный статус, связана с земными стихиями, поэтому невозможность встречи снимается. Путь героев цикла устремляется в бездны, противоположные небу: *«И снежные брызги влача за собой, / Мы летим в миллионы бездн... / Ты смотришь все той же плененной душой / В купол все тот же звездный...»* («Снежная вязь») [1, с. 212]; *«И снежных вихрей подъятый молот / Бросил нас в бездну, где искры неслись, / Где снежинки пугливо вились»* («Настигнутый метелью») [1, с. 217]. Земная ипостась Снежной Маски – это «безнадежная», «плененная» душа, соотносящаяся с падшей «светлейшей звездой» из «Незнакомки».

В цикле «Снежная Маска» появляется парный образ – антипод Софии Божественной – образ Снежной Маски и ее спутника, лирического героя. Оба персонажа земные души, утратившие связь

с Душой Мира, сорвавшиеся звезды: *«Метель взвилась, / Звезда сорвалась, / За ней другая...»* («Настигнутый метелью») [1, с. 217].. Путь, который они проходят, фатален и необратим: *«И на этот путь оснеженный / если встанешь – не сойдеши, / И душою безнадежной / Безотзывное поймешь»* («Последний путь») [1, с. 214]. Герой «Снежной Маски», осознает его как путь зла, заканчивающийся смертью: *«Весны не будет, и не надо: / Крещеньем третьим будет – Смерть»* («Второе крещение») [1, с. 216]. Примечательно, что в цикле происходит трансформация мотивов и образов от семантики, связанной с небом, к семантике смерти. Снежная Маска сначала манкая незнакомка с *«улыбкой невинной в тяжелоозмейных волосах»* [с. 211], затем плененная душа, падающая звезда. В конце цикла в облике Снежной Маски появляются inferнальные черты: *«Из очей ее крылатых / Светит мгла», «Мне мое открыло сердце / Снежный мрак ее очей!»* [1, с. 228], *«То горят / и дремлют маки / Злых очей»*. *«На груди снегов оковы, / В ледяной моей пещере – Вихрей северная дочь!»*. Мотив сна, забытья варьируется с мотивом смерти. Пространство бездны превращается в пространство пещеры, кельи (варианты склепа), где герой оказывается пленником, скован тяжелой дремой.

Как видно, в «Снежной Маске» появляются inferнальные мотивы, связанные с соединением лирического героя – души со Снежной Маской, Софией-тварной, стремящейся к хаосу. Отношения героев сюжета также претерпевают эволюцию и заканчиваются тем, что возлюбленная, Снежная Маска, превращается в смерть и губит лирического героя. Уже в этом цикле зарождаются тема губительной страсти, приводящей к смерти одного из героев, тема загубленной души.

В 1909 году в цикле «Страшный мир» происходит усиление inferнальных мотивов. В цикле происходит превращение лирического героя в двойника с демоническими чертами: *«... из ночи туманной, / Шатаясь, подходит ко мне / Старейший юноша...», «... он улыбнулся нахально, / И нет близ меня никого...»* («Двойник») [2, с. 13–14]. В статье о символизме А. Блок пояснит, что демоны иначе называются «двойниками». В то же время, в образе двойника присутствуют мотивы падшей души, звучащие в предыдущих циклах. Сам образ юноши отсылает к предыдущим циклам («Стихи о Прекрасной Даме», «Снежной Маски») с образами юного поэта-рыцаря, Голубого, поэта, погруженного в стихию страсти. Однако доминирующим мотивом становится

мотив двойничества и разрушения, который отчетливо прозвучал в «Незнакомке» в ситуации, когда пьяный поэт видит свое отражение: *«Ты право, пьяное чудовище! / я знаю: истина в вине».*

В «Песни Ада» аллюзия, отсылающая к «Аду» Данте, выполняет смыслополагающую функцию, которая прогнозирует образ героя стихотворения и развитие лирического сюжета. В стихотворении А. Блока лирический герой – душа поэта утрачивает связь с Беатриче. Мотив утраты духовного проводника приводит к изменению образа лирического героя. В первой части стихотворения в связи с образом поэта-лирического героя появляются мотивы души грешника, падшего ангела: *«Все к пропасти стремится безнадежной, / И я во след. Но вот в прорыве скал, / над пеною потока белоснежной...»* («Песнь Ада») [2, с. 16]. По сюжету стихотворения в круг ада поэт встречает душу в облике увядшего юноши-грешника: *«...И я смотрю с волненьем непонятым / в черты его отцветшего лица...»* («Песнь Ада») [2, с. 16]. Юноша – это альтер эго поэта, его образ вновь актуализирует мотивы двойничества и греха: *«Узнай: я предан муке беспощадной / За то, что был на горестной земле / Под тяжким игом страсти безотрадной»* («Песнь Ада») [2, с. 17].

История, рассказанная юношей, соединяет сюжет взаимоотношений лирического героя и его возлюбленной в цикле «Снежная Маска», ситуацию встречи в «Незнакомке». В «Песне Ада» «чудесная жена», «единственная, кто ласки презирала» становится жертвой пагубной страсти юноши: *«И был в крови вот этот аметист. / И пил я кровь из плеч благоуханных, / И был напиток душен и смолист...»* («Песнь Ада») [2, с. 16]. В «Песне Ада» персонаж Юноши приобретает демонические черты, превращаясь в вампира, его возлюбленная – образ, символизирующий духовное начало. Наказание этого юноши в том, что он обречен повторять убийство, совершая бесконечное падение. Примечательно, что история юноши-двойника дает возможность поэту наблюдать себя со стороны, а автору раскрыть непримиримое внутреннее противоречие героя – невозможность гармонии между телом и духом.

Таким образом, внутреннее значение лирического героя А. Блока в рассмотренных циклах связано с понятием души. В «Стихах о Прекрасной Даме» она стремится соединиться с Божественной Софией. В стихотворении «Незнакомка» лирический герой предстает в двух ипостасях: Поэта, погруженного в царство тела и персонажа Голубого – его Души, которые трагически разъединены

с Софией-Незнакомкой. В «Снежной Маске» Поэт соединяется с земным началом Софии и становится ее пленником, а его душа впадает в сон-смерть.

В лирике 1909 годов, в «Песне Ада» персонаж юноши охвачен тварным, земным началом, что приводит к гибели его души. Двойной сюжет произведения, история в истории раскрывает антиномичность образа Поэта. Причем его история перехода лирического героя из платонической ипостаси души в ипостась демона-вампира воспроизводит философские суждения Дмитрия Карамазова о неразрешимых противоречиях человека, начинающего с идеала Мадонны, а кончающего – содомским: «Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны». Эти слова Ф.М. Достоевского раскрывают суть трагизма лирического героя А. Блока.

Анализ творчества А. Блока 1890 – 1910 годов отражает эволюцию творческого мышления поэта в культурно-философском контексте эпохи рубежа XIX – XX веков. В начале творческого пути А. Блок мыслит категориями, которые находятся в поле координат идеалистической философии в интерпретации русских философов Вл. Соловьева, Д. С. Мережковского. Его миропониманию свойственен дуализм, проявляющийся в восприятии окружающего мира как единства земного и небесного, духовного и плотского, высокого и низкого. В его основе лежит представление о творческой функции Логоса, проявляющейся в создании им Космоса, Души мира и земного мира, души человека. Высшей ценностью для А. Блока на начальном этапе его творческого пути является искусство.

В творчестве А. Блока отражается путь духовных исканий, начавшихся с утверждения абсолютной эстетической доминанты и завершившихся отказом от мыслей о самодостаточности искусства, о самоценности красоты без нравственных идеалов.

Таким образом, лирика 1903 – 1910 годов высвечивается идеалистической философией Платона, Д.С. Мережковского, Вл. Соловьева, отражает духовные искания самого поэта. Главными проблемами творчества этого периода являются проблемы предназначения поэта и соотношение этического и эстетического предназначения искусства. Решение этой проблемы, изменение оценки А. Блоком искусства обуславливают трансформацию образной системы лирики поэта в лирике 1903 – 1910 годов. Образ Прекрасной Дамы ранней лирики А. Блока вытесняется образами, связанными с семантикой Софии

тварной, падшей звезды Марии, Незнакомки, Снежной Маски, которые приводят к смерти Души поэта. В лирических циклах поэта 1903 – 1910 годов формируется сквозной сюжет о Душе поэта, объединяющий циклы и отражающий как трансформацию героини, так и эволюцию лирического героя А. Блока от прекрасного рыцаря, Голубого-Души до вампира и двойника, демона.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А. Собр. соч. в 8 т. / А. Блок; под ред. В. Н. Орлова и др. – М.: Л.: Гослитиздат, 1960. – Т. 2. – 466 с.
2. Блок А. Собр. соч в 8 т. / А. Блок; под ред. В. Н. Орлова и др. – М.: Л.: Гослитиздат, 1960. . – Т. 3. – 714 с.
3. Блок А. Незнакомка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: libking.ru/books/poetry-/poetry/299271-2-aleksandr-blok-neznakomka-liricheskaya-drama.html#book
4. Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 12 т. / Ф.М. Достоевский; под ред Г.М. Фридендера и др. – М., 1882. – Т. 11. – 623 с.
5. Луцевич Л. Россия и Запад. Из истории усвоения идей (на пути к андрогинной целостности) / Л. Луцевич [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://institut-est-ouest.ens-lyon.fr/spip.php?article126>
6. Мони́на Н.П. Идея Софии в русской поэзии: философско-культурологический анализ: автореф. дис. на соискание учёной степени канд. философских наук: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Н. П. Мони́на. – Барнаул, 2004. – 141 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://studylib.ru/doc/2415314/monina-n.p.---ideya-sofii-v-russkoj-poe-zii>.
7. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З.Г. Минц // Поэтика русского символизма / З.Г. Минц. – С.-Петербург: Искусство – СПб, 2004. – С. 59 – 96.
8. Минц З.Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» / З. Г. Минц // Поэтика русского символизма / З.Г. Минц. – С.-Петербург: Искусство - СПб, 2004. – С. 14 – 38.
9. Мусулин А. Учение Платона о душе / А. Мусулин. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.manwb.ru/articles/psychology/inner_world/PlatoAlma_AntMus/
10. Стернин Г.Ю. Религиозное сознание в поэтике русской культуры второй половины XIX век / Г.Ю. Стернин // Два века.

Очерки русской художественной культуры / Г.Ю. Стернин
[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tphv-history.ru/books/ocherki-russkoy-hudozhestvennoy-kultury.html>

АННОТАЦИЯ

Волосевич Л.В. Трансформация образа Прекрасной Дамы в лирике А. Блока 1903 – 1910 годов

Предметом исследования статьи являются образы лирики А. Блока 1903 – 1910 годов, связанные с ними конфликт, мотивы. Автор проводит анализ стихотворных циклов «Незнакомка», «Снежная Маска», стихотворения «Песнь Ада» из цикла «Страшный город», пьесы «Незнакомка» с учетом философского контекста эпохи рубежа XIX – XX веков и эволюции мировоззрения самого автора.

Ключевые слова: образ, вариант, мотив, сюжет, конфликт, лирика.

SUMMARY

Volosevich L.V. The transformation of the image of the Beautiful Lady in the lyrics of A. Blok 1903 – 1910

The subject of this article is the images of A. Blok's lyrics from 1903 – 1910, the conflict and motives associated with them. The author analyzes the poems "The Stranger", "The Snow Mask", the poems "The Song of Hell" from the series "The Terrible City", the plays "The Stranger" taking into account the philosophical context of the turn of the XIX – XX centuries and the evolution of the author's worldview.

Key words: image, option, motive, plot, conflict, lyrics.

*Е. М. Демура
(г. Луганск, ЛНР)*

УДК 821.133.1-31.09:929 Золя

ГОРОД В ТРИЛОГИИ Э. ЗОЛЯ «ТРИ ГОРОДА»

XIX век вошел в историю цивилизационного развития человечества как период становления города, урбанизации. Данный процесс охватывает все страны Европы и Америки. Под урбанизацией понимают исторический процесс повышения роли городов в развитии общества, вызывающий изменения в

социально-профессиональной и демографической структуре населения, оказывающий влияние на его культуру, образ жизни, психологию [2, с. 146-147]. Начиная с указанного периода, город становится объектом творчества писателей, художников, музыкантов.

XIX век – век формирования в художественной литературе «городского текста». Одно из наиболее известных определений, релевантных для описания городского текста, принадлежит отечественному филологу Б.А. Успенскому, наряду с Ю.М. Лотманом и В.Н. Топоровым. Для него текст – это «семантически организованная последовательность знаков» [4, с. 16]. А знаками исследователи называют личностно-биографические, историко-культурные, топографические, топонимические, ландшафтные, климатические и другие урбанистические реалии, которые детерминируют процесс порождения художественных образов в произведениях [3, с. 51].

Широкая панорама города, его структура представлена в произведениях великого французского писателя – Э. Золя. Наше внимание в данной статье посвящено образу Парижа в одноименном романе трилогии автора «Три города».

Следует отметить, что особое значение для создания городского текста в романах Э. Золя имеет духовно-культурная сфера – мифы и предания, литературные произведения и памятники искусств, философские, социальные и религиозные идеи, все варианты спиритуализации и очеловечивания города (Париж бодрствует, переживает, дышит, умирает и т. п.). Парижский текст в произведениях Э. Золя включает в себя также персоналии и пространственные образы экстерьерные и интерьерные – улицы, площади, парки, мосты, набережные, Сена и др. «Парижский текст» у Э. Золя представлен образами людей (персонажами) и предметами мира вещей, он разворачивается в пространстве (от периферии к центру Парижа, в экстерьере и в интерьере) и во времени (в ретроспективе и перспективе).

«Париж» – наиболее социально значимый роман трилогии, поднимающий насущные проблемы современности. Отсюда неуёмное стремление писателя не упустить ни одной из сторон парижской жизни. Париж представляется нам несколькими общественными группами: здесь и политики, и

ученые, богатые, бедные. Все вовлечены в судьбу гениального Парижа, каждый наблюдает его кризис.

В романе «Париж» Э. Золя сосредотачивает бездну человеческого страдания, показывает «социальную борьбу во всей ее остроте» [1, с. 78]. И если в первых частях трилогии (романах «Лурд» и «Рим») терзания человека физические, то здесь, в Париже, идет борьба внутренняя. Так постепенно заостряется антирелигиозный мотив романов Э. Золя. Писатель подчеркивает, что «идея о будущей жизни окончательно обанкротится в связи с развитием науки», и это приведет к иной «социальной базе, основанной на справедливости» [1, с. 120].

Роман «Париж» возвращает читателя в город XIX века с его контрастами богатства и нищеты, с бессилием власти и всеобщей продажностью. Герой романа понимает, что его миссия как священника ничего не может изменить.

Париж Э. Золя двойственен. С помощью антитезы Э. Золя изображает бедность и богатство, которые иллюстрируют существенный мотив романа – яркий контраст социума в современном городе. Так, «в квартале бедноты было по-прежнему темно, не светило ни одного окна, не доносилось ни звука из домов, там на убогом ложе спали разбитые усталостью люди, которые должны были встать на рассвете» [1, с. 168]. Перед нами Париж, полный страданий бедняков. Э. Золя описывает умирающего с голоду семидесятилетнего старика-рабочего Лавёва, рисует голодающую семью безработного слесаря Сальва. Париж, тот «социальный ад», который видит Фроман, – это зачастую лишь «чудовищная парижская ночь, полная рыданий отчаянья, разврата и проституции» [1, с. 53]. Город в романе предстает в одушевленном виде: «отрывистое пыхтение и зловещий рокот заводов и фабрик, где злятся, изнывая в тяжелой работе, физический труд» [1, с. 42]. Изображая «черную нищету», с одной стороны, и «денежный веселящийся» Париж – с другой, Э. Золя не проводит четкую границу социальных противоречий общества. Социальный облик «нищеты» неопределен: «ночное убежище, рабочие, дом в предместье, густо населенный семьями, терпящими величайшие страдания» [4, с. 93] – ужасная нужда. И как противопоставление отвратительной нищете, Париж богатый и радующийся жизни. Роскошные особняки, наполненные множеством произведений искусства, выезды, драгоценности: все, что составляет очарование больших столичных городов. Музыкальное утро у княгини де Арт,

Английское кафе, сцена гильотинирования Сальва, наблюдать которое собираются представители буржуазных верхов и городские низы, тогда как рабочие кварталы, – по словам Э. Золя, – загадочно молчат, тая глухой протест против буржуазной расправы. Во всех этих эпизодах Э. Золя уподобляется буржуазному моралисту, который порицает, не разрушая: «Не следует проклинать Париж, выставляя его городом публичных девок» [5, с. 120]. Мы видим, что Париж – это некий синтез добра и зла, контрастных социальных сил. Нравственное разложение семьи барона Дювильяра сочетаются у буржуазии с модным увлечением символизмом и эстетизмом в литературе, пессимизмом в философии, анархизмом. Дювильяр – представитель «иног» Парижа, он «загрязняющий все, к чему он ни прикасается» [4, с.114], и, вместе с тем, грозный человек, воплощающий буржуазию, разбогатевшую благодаря революционным событиям.

Писатель очень ярко изображает решающий момент для героя, когда он, посетив дом, где в ужасающих условиях проживают бедняки, в которых не осталось практически ничего человеческого, а в «одной из комнат сидели за столом, жадно хлебав, двое неопределенного пола» [4, с. 147], прибывает в роскошно обставленные гостиные барона Дювильяра за прошением об устройстве в приют нищего старика, находящегося на грани смерти от голода и сырости. И оказывается, что напрасно. Э. Золя остро ставит вопрос: «Зачем тогда нужна религия, если она не способна спасти человечество от нищеты?» [5, с. 177]. Это меняет его навсегда и средством достижения всеобщего равноправия отныне он видит социализм, порожденный наукой.

Э. Золя пользуется жанровыми картинками из жизни буржуазного светского общества, чтобы обличить весь комплекс идеалистических и духовных мировоззрений конца века. В целом же, «денежный и веселящийся» Париж Э. Золя изобразил в ряде ярких эпизодов, продолжающих его литературную традицию, наглядно показал не только бытовое, но и социально-политическое разложение буржуазного общества: «Все, что творится в низах, среди нищеты, является преступлением, а то, что происходит в верхах, у богатей, называется политикой» [5, с. 112]. Э. Золя считает эту политику преступлением, полностью пропитавшим Париж.

Однако, Париж – величественный свидетель событий, которому суждено, по мнению Э. Золя, «стать единственным властелином душ, средоточием культурной деятельности всех

народов. Париж – мозг человечества; его великое прошлое служило предпосылкой к тому, чтобы он стал смелым инициатором, средоточием цивилизации, знаменосцем освободительного движения. Париж завершил деяния всего столетия, он положит начало следующему веку и будет шествовать вперед, яркий свет этого маяка разольется по всей земле, повсюду разнесется слава его грандиозных свершений, из его глубин вырвутся бури, грянут раскаты громов и вспыхнет победоносный блеск конечной победы, которая принесет счастье человечеству» [4, с. 193]. И Париж действительно становится таковым благодаря торжеству науки – изобретению взрывчатого вещества Гильомом, братом Пьера, которое используется не в качестве разрушительной силы, а в качестве созидательной мощи при конструкции нового двигателя, средств передвижения, воздушных шаров, машин. В конечном счете, труды Гильома «толкают человечество на путь прогресса и братства», «освобождения, справедливости, труда» и в нужных руках идут на всеобщее благо. Э. Золя проповедует веру в науку и разум, новую религию, основанную на «законе труда», «религию жизни и плодovitости», оптимистическую. И Париж, несмотря на совершающиеся в нем позорные явления, на нищету, – котел, в котором кипит будущее и откуда оно возьмет свое начало. Итак, – город-светоч, царственный город, вечный город, который сменит Рим, город, где зародится новая религия науки, дабы умиротворить вселенную. И это уже «не прежний Париж с его четко очерченными кварталами; на востоке – рабочие кварталы, вечно затянутые дымом, на юге, вдалеке, – безмятежные студенческие кварталы, на западе – богатые кварталы со светлыми широкими улицами и в центре – мрачные торговые кварталы. Казалось, над городом встали налитые соками жизни нивы, и он превратился в безбрежное поле, созревшее к жатве. Колосья, колосья, целое море колосьев, золотыми волнами разлившееся от края до края небес! Косые солнечные лучи заливали весь Париж ярким сиянием, – и казалось, после посева наконец наступила пора жатвы» [4, с. 182]. Париж – испытание для Пьера, как и Лурд, и Рим. Герой переосмысливает весь свой путь: радостный человек в противопоставление мрачному и растерянному, с отчаянием и страданием в глазах. Он ищет, задает вопросы о том, где найти радость жизни и что, если не религия способны утешить человеческую душу. Э. Золя находит ответ и показывает нам,

что сила в мужестве, в надежде на справедливость, в законе труда, в жизни и любви.

Таким образом, описывая Париж в одноименном романе, Э. Золя возвеличивает его, обращаясь к истории и говорит о французской столице, «изборожденной столькими революциями, удобренной потом и кровью стольких тружеников и мучеников» [4, с. 159]. Идеальное социальное освобождение в представлении Пьера Фромана неизменно связано с судьбой Парижа, «стоящего во главе всего мира», а потому, естественно, для спасения мира необходимо, чтобы победа осталась за Парижем – «городом жатвы, городом – источнике всякого света» [5, с. 91], откуда должны распространяться истина и справедливость. Париж изображен в романе, как «улей трудящегося человечества», «колоссальный чан, откуда в свое время должно было хлынуть очистительным потоком вино будущего» [5, с. 131], своего рода мистический синтез – «чудовищная смесь наилучших и самых худших элементов». Перспективу нашего исследования мы видим в дальнейшем изучении городского текста в произведениях Э. Золя, детальном обращении к образу Парижа и выявлению авторского мастерства в изображении текста города.

ЛИТЕРАТУРА

1. Золя Э. Собрание сочинений. Т. 19. Париж//Собрание сочинений: В 26 томах / Под общ. ред. И. Анисимова, Д. Обломиевского, А. Пузикова. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960–1967.
2. Новая философская энциклопедия в 4 т. / Институт философии Российской акад. наук / Гл. ред. В. С. Степин. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Мысль, 2010. – 2816 с. – Т. 4 : Урбанизация / подгот. текст А.Н. Балашова. – С. 146-147.
3. Топоров В.Н. Миф, Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
4. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с. – (Academia). – С. 16.
5. Эйхенгольц М. Д. Романы «Лурд» – «Рим» – «Париж» и их судьба в России : по рукописным и архивным материалам / М. Д. Эйхенгольц. – М.: Литературное наследство. – 224 с.

АННОТАЦИЯ

Демура Е.М. Город в трилогии Э. Золя «Три города»

Статья посвящена исследованию городского текста в произведении Э. Золя «Париж» трилогии «Три города». На примере произведения рассмотрен образ Парижа, выявлены индивидуальные авторские особенности «парижского текста».

Ключевые слова: городской текст, урбанизм, антитеза, образ, Золя.

SUMMARY

Demura E. M. City in the trilogy «Three Cities» by E. Zola

The article is devoted to the study of the urban text in the work of E. Zola «Paris» of the trilogy «Three Cities». On the example of the work, the image of Paris is considered, the individual author's features of the «Parisian text» are revealed.

Key words: urban text, urbanism, antithesis, image, Zola.

В. В. Дольнева
(г. Луганск, ЛНР)

УДК [82 – 31.09 + 821.111 – 31.09]’06

НАУЧНЫЙ ДИСКУРС ИССЛЕДОВАНИЯ КАТЕГОРИИ «ОБОСОБЛЕННОСТИ»

В научно-историческом дискурсе категория «обособленности» рассматривается в диалектическом единстве с категорией «связи». Сущность и содержание понятий «обособленность» и «связь», их взаимовлияние формировались на протяжении длительной истории становления и развития научной мысли.

Понимание категорий связи и обособленности формируется в период зарождения древних цивилизаций. Мифическое мышление стремилось к объяснению мира путем нахождения универсального первоисточника всех предметов и явлений. Донаучная мысль была направлена на объединение всего сущего в единое первоначало. Вещи не могут полностью противопоставляться друг другу, т.к. между ними существует связь посредством единого истока. Первоначала вещей в дальнейшем могут быть представлены дихотомическими парами (земля и небо, огонь и вода), каждый компонент которых демонстрирует отличительные характеристики, несходства и противопоставления, т.е. являет признаки обособленности. Таким образом, уже в первобытное

время мировосприятие человека основывалось на понимании категорий связи и обособленности.

Дальнейшее представление о связи и обособленности вещей и явлений развивалось в процессе смены мифологических представлений первыми естественно-научными знаниями.

Так, атомизм Демокрита по сути выражал идею существования целого как связи обособленных частей. Теория идей Платона обособляла мир идей от мира вещей. Категорией «само по себе» в учении Аристотеля о категориях, направленном на решение проблемы соотношения между различными природными сущностями, выражалось понятие «обособленность»: «Само по себе – это суть бытия каждой вещи» [1, с. 55].

Каждая историческая эпоха переосмысливает сущность понятия «обособленность», обогащает его новым содержанием, стремится унифицировать и освободить от временных ограничений.

Современная наука, по мнению М. А. Парнюка, различает биологическую и географическую обособленность (изоляция) групп живых организмов; когда речь идет о человеке, дополнительно выделяется понятие «социальной обособленности». В этом ключе рассмотрение категории «обособленности» сопоставляется с понятиями «личность», «индивидуальность».

Соотношение понятий «личность» и «обособленность» выражается в «...постоянном стремлении исторического носителя общественного отношения – индивида, личности – практически преодолеть непосредственность своей связи с миром природы и социальным миром: стремлении выделиться, обособиться от того и от другого» [7, с. 8].

Согласно теории А. Г. Асмолова, личность – это симбиоз двух составляющих – социально-типической и индивидуально-уникальной. Индивидуальность как составляющая личности состоит в самоопределении и обособлении человека. В. И. Слободчиков и Е. И. Исаев подчёркивают, что «индивидуальность – это не только и не столько включённость индивида в систему общественных отношений, интеграция их как личностно значимых, сколь его выделенность из этих отношений». Исходя из определения психологов, формирование индивидуальности сопровождается процессом обособления человека от общества, сменой вектора внимания на саморефлексию «... Индивидуальность предполагает тотальную рефлексию всей своей жизни, обращение, инверсию

вглубь себя, выработку критического отношения к способу своей жизни. Поэтому индивидуальность – это всегда внутренний диалог с самим собой, выход в уникальную подлинность самого себя» [8, с. 12].

Применительно к человеческой природе мы будем рассматривать обособленность как индивидуально-уникальную составляющую личности, внутренний мир индивида, систему взглядов и ценностей, отличающих и отделяющих одного человека от другого, от группы других людей или общества в целом.

Наиболее ярко категория обособленности воплощается в литературе XX века. Литература как зеркало отражает те значимые изменения, которые произошли во взглядах ученых на проблему становления и существования личности. Литературные герои философско-психологических романов Айрис Мёрдок воплощают идею об обособленности человека в условиях актуальной автору реальности.

Традиционному реалистическому роману свойственна позиция, что «...человек, изображаемый литературой, существует в различных измерениях. Он соотносится с социальной действительностью, с существующими в ней представлениями о человеке. В плане социальном эти представления мыслятся как социальные роли» [3, с. 37]. У Айрис Мёрдок литературный герой остается носителем программы социотипичного поведения, но все более тяготеет к индивидуализму, иногда даже отказу от семьи, рода, традиций. Так в романе «Сон Бруно» умирающий старик рассуждает о семейных узах: «В конце концов, обязанность родителей и детей поддерживать хорошие отношения – просто условность. У каждого из них своя неповторимая индивидуальность, и нужно, отдавая ей должное, обращаться друг с другом соответственно» [5].

Ограничения, проведенные социумом, стереотипность социальных ролей сдерживают человека в его стремлении к познанию, пониманию и принятию себя и мира. Но в процессе развития личности, по мнению А. Мёрдок, зависимость от общественных норм и связь с ними, ослабевают, воспринимаются как условные: «С возрастом, думал Бруно, человек становится как бы менее щепетильным в вопросах морали, у него остается не так много времени, его уже мало что заботит, он делается равнодушным» [5].

Тезис об отсутствии необходимости ориентироваться на общество, о главенстве внутреннего мира продолжается в размышлениях Майлза, сына Бруно. По его мнению,

когнитивные процессы, происходящие в сознании отдельной личности, самодостаточны и не нуждаются в подпитке извне: «Все главное, полагал он, человек находит в себе самом» [5]. Майлз высоко оценивает самодостаточность, наполненность личности, ее независимость от социума, поэтому он и полюбил женщину, наделенную этими качествами: «Майлз считал Лизу самостоятельным, замкнутым, обособленным существом. У нее не было своего дома, но была своя работа. Она не походила на других женщин, жила отшельницей» [5].

В романе «Сон Бруно» основная сюжетная линия посвящена описанию гаммы чувств умирающего старика, его осознанию самого себя и принятию своей прожитой жизни с ее ошибками и неудачами. Бруно обособлен от мира, находится вне его суетности, он, как никогда прежде, способен сконцентрироваться на своем внутреннем мире, всех составляющих своей индивидуальности.

Литературные герои произведений Айрис Мёрдок – это в своем большинстве интеллектуалы, излагающие собственные теории о смысле жизни и мироустройстве, стремящиеся к поиску эстетических и нравственных идеалов, склонные к самоанализу и рефлексии. Каждый герой А. Мердок – это личность, проявляющая уникальные качества. Хилари Берд, герой романа «Дитя слова», воплощает качества обособленного персонажа.

Авторский подход к интерпретации личностной обособленности лежит в изображении «непохожести» литературного героя на окружающих его людей. Особенности Хилари проявляются в его внешности, истории его детства, пути к успеху, крушении надежд. Как бы Хилари ни старался слиться с толпой, стать неприметным одиночкой (или скорее притвориться таковым), он, тем не менее, осознает и не без честолюбия принимает свою уникальность. «Это породило во мне представление о моей «исключительности» [4], – такой фразой автор выражает самовосприятие героя, сформированное еще в детстве.

Не всегда понятно, где лежит причина склонности Хилари к обособленности – в нем самом или в окружающей его действительности. Он пытается отделить себя от окружающего мира не только ментально, но и в физическом смысле. «Моя специфическая жажда обособленности неуклонно и властно тянула меня прочь от нее, моя боль тянула меня в свои одинокие объятия, прочь из этой чуждой мне атмосферы маленьких

радостей. Мне хотелось теперь раз и навсегда избавиться от этих уз и поставить точку» [4].

Безусловно, литературному герою не удастся обособиться от внешнего мира: «...полная изоляция как норма невозможна. Абсолютно изолированные вещи неестественны. Лишь при отсутствии у вещей общих свойств возможна полная их обособленность от других вещей» [7, с. 35]. Хилари, несмотря на свои особенные качества, привязан к обществу, такому им нелюбимому, несправедливому, иногда иронично высмеиваемому. Причина этой «связи» лежит в потребности человека в любви и одобрении.

Айрис Мёрдок как писатель-философ обращается к экзистенциальной традиции определения человека как личности, проживающей свой неповторимый духовно-эмоциональный опыт. Описание уникальности жизненного опыта человека становится основой формирования образов обособленных литературных героев в романе «Школа добродетели».

В произведении образы литературных героев построены преимущественно на основе приемов субъективно-образительной экспозиции, т.е. путем передачи взглядов, мнений, мыслей персонажей. Мнение Мидж о Стюарте служит характеристикой его образа: «Он совсем другой, он обособленный и цельный, и он ни в чем не замешан. Я ничего не могла с собой поделать. Он вдруг стал откровением... нет, не его слова, не то, что он сказал или имел в виду... сам он. Словно он и есть истина» [6]. Таким образом автор информирует читателя о том, что обособленность является одной из ключевых составляющих личности персонажа, и именно это качество способно вызывать сильные чувства у окружающих, влиять на их мировосприятие.

Формирование целостного образа главного героя – молодого человека Эдварда, ставшего виновником гибели друга, – построено на рассуждениях юноши и его окружения. А. Мердок вписывает в канву художественного произведения размышления о смысле жизни, силе прощения, человеческом предназначении, ценности творчества. Исцеление и путь к решению душевной проблемы Эдвард находит вдали от привычной ему жизни, наедине с собой. Мысль о ценности уединения с целью саморефлексии автор передает словами Стюарта, еще одного литературного героя: «Сейчас, в самом начале жизни, нужно быть серьезным и оставаться в одиночестве – не в том смысле, в

каком одиноки безбрачные священники, а в том, в каком одиноке каждый в самом конце» [6].

Одиночество, как рефлексия, как путь к осознанию своей индивидуальности литературными героями, выступает основным сюжетным приемом во многих произведениях А. Мердок. В романе «Море, море...» главный герой ищет уединения в доме на побережье после завершения творческой карьеры; Бредли из «Черного принца» стремится остаться в одиночестве, чтобы написать роман своей жизни; во «Времени ангелов» автор испытывает героев одиночеством или страхом перед ним.

Изучение генезиса категорий связи и обособленности позволяет сделать вывод о семантической близости понятий «обособленности» и «индивидуальности» в контексте оценки структуры личности.

Таким образом, обособленность литературного героя произведения свидетельствует об отсутствии или ослаблении его связей с окружающим миром, указывает на отсутствие общности происхождения или иных сходств с другими героями, подчеркивает наличие отличительных признаков и качеств героя.

Категория обособленности объясняет природу человека как личности, индивидуальности. Обособленность личности характеризует внутреннюю позицию индивида, проявляющуюся в стремлении познать себя и оценить свой предыдущий жизненный опыт.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Категории // Соч.: В 4 т. – М., 1978. – Т. 2. – 687 с.
2. Асмолов А. Г. Личность как предмет психологического исследования / А. Г. Асмолов. – М., 2004. – 105 с.
3. Гинзбург Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1979. – 224 с.
4. Мердок А. Дитя слова / А. Мердок // [Электронный ресурс]. – Режим доступа https://royallib.com/read/merdok_ayris/ditya_slova.html#0 – Загл. с экрана.
5. Мердок А. Сон Бруно / А. Мердок // [Электронный ресурс]. – Режим доступа https://royallib.com/read/merdok_ayris/son_bruno.html#0 – Загл. с экрана.
6. Мердок А. Школа добродетели / А. Мердок // [Электронный ресурс]. – Режим доступа https://royallib.com/read/merdok_ayris/shkola_dobrodeteli.html#0 – Загл. с экрана.
7. Связь и обособленность / отв. ред. М. А. Парнюк. – К., 1988. – 292 с.

8. Слободчиков В. И. Психология развития человека: развитие субъективной реальности в онтогенезе : учебное пособие / В. И. Слободчиков, Е. И. Исаев. – М. : Школьная пресса, 2000. – 416 с.

АННОТАЦИЯ

Дольнева В. В. Научный дискурс исследования категории «обособленности»

Статья посвящена рассмотрению генезиса и сущности категории «обособленности». Автор анализирует соотношение категории «обособленности» с понятиями «личность» и «индивидуальность», а также исследует ее воплощение в художественной литературе. На материале произведений А. Мердок рассмотрена роль категории обособленности в формировании образа литературного героя.

Ключевые слова: обособленность, личность, индивидуальность, литературный герой.

SUMMARY

Dolnieva V. Scientific discourse of the research of the “isolation” category

The article is devoted to the consideration of the genesis and essence of the “isolation” category. The author analyzes the correlation of isolation with the concepts of “personality” and “individuality”, investigates its embodiment in fiction. The role of the category of isolation in the formation of the image of a literary character is considered on the example of the I. Murdoch's novels.

Key words: isolation, personality, individuality, literary character.

*С. Сайфутдинов
(г. Луганск, ЛНР)*

УДК [821.111– 31.09:81]’06

ОСОБЕННОСТИ ВЫМЫШЛЕННОГО СЛЕНГА «НАДСАТ» В РОМАНЕ ЭНТОНИ БЁРДЖЕССА «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН»

Фокус современной литературы направлен на отражение всех сфер деятельности человека. Языковые средства, используемые автором художественного произведения, помогают сформировать целостные образы персонажей, принадлежащих к различным общественным группам. Передача живой разговорной речи не

представляется возможной без обращения к сленговым единицам, передающим культурно-специфические черты, присущие для членов определенной социальной группы или сообщества. Сленг как лексико-фразеологический феномен часто используется авторами англоязычных литературных произведений для реализации художественного замысла.

По определению В. А. Хомякова, «сленг – это относительно устойчивый для определенного периода, широко употребительный, стилистически маркированный (сниженный) лексический пласт (имена существительные, прилагательные и глаголы, обозначающие бытовые явления, предметы, процессы и признаки), компонент экспрессивного просторечия, входящего в литературный язык, весьма неоднородный по своим истокам, степени приближения к литературному стандарту, обладающий пейоративной экспрессией» [2, с. 44].

В художественном произведении сленгизмы выполняют разнообразные функции: номинативную, идентификационную, стилистическую, коммуникативную, когнитивную, оценочную, экспрессивную, функцию экономии времени.

Роман Энтони Бёрджесса «Заводной апельсин» был написан в 1962 г., в период зарождения молодежных революций. В основе сюжета романа-антиутопии лежит история о жестоких преступлениях банды подростков. Характер романа во многом определяется языком произведения.

Энтони Бёрджесс вложил в уста героев романа особый социолект – вымышленный сленг «Надсат». Суть сленга «Надсат» состоит в смешении лексем разных языков. Основную массу сленгизмов «Надсата» составляют русские заимствования, при этом сохранена грамматическая и синтаксическая структура английского языка, например, *droogs* – друзья, *reet* – пить и т.п. «Поскольку Бёрджесс, помимо своего родного языка – английского, владел еще русским, испанским, итальянским, немецким, японским и валлийским, ему не составило труда осуществить свою задумку, заимствуя слова преимущественно из незнакомого англоязычному читателю русского» [1, с. 292].

По утверждению Э. Бёрджесса, именно русский язык, как малознакомый и чуждый по своему звучанию для англоязычной аудитории, мог создать необходимый фонологический эффект и придать речи персонажей нужное несколько ироничное настроение. Несмотря на сложности во взаимоотношениях Соединенных

Штатов и Советского Союза в эпоху написания произведения (время Карибского кризиса), автор отрицал наличие политических мотивов при выборе русского языка для оформления сленга малолетних преступников.

Название сленга «Надсат» является транскрипцией русского «надцать» (второй части русских числительных от 11 до 19). Русское «надцать» аналогично английскому «teen», используемому для номинации подростков как возрастной группы.

Понимая, что восприятие чужеродной лексики может вызывать трудности у читателя, Энтони Бёрджесс позже создал пояснения “Glossary of Nadsat Language”, состоящие из 241 позиций. В пояснениях автор переводит сленгизмы на литературный английский язык: baboochka – oldwoman, bitva – battle, chepooka – nonsense, choodesny – wonderful и т.д.

Словарь «Надсат» сопровождается авторским комментарием, в котором сказано, что слова, не имеющие русского происхождения, выделяются звездочками. Таких слов насчитывается 53, что составляет 22% от общего числа использованных сленгизмов «Надсат». Также в комментарии Э. Бёрджес пишет: «За помощь с русским я обязан доброте своей коллеги Норы Монтесинос и ряду корреспондентов» [4].

Несмотря на предлагающийся словарь, автор стремился к созданию текста, в котором смысл введенных сленгизмов будет очевиден исходя из контекста: «*Then we said: «Back in a minoota»», «But what is this here ? What is this filthy slovo? I blush to look at this word. You disappoint me, brother; you do really»», «We haven't a telephone,» said this devotchka», «The little speakers of my stereo were all arranged round the room, on ceiling, walls, floor; so, lying on my bed slooshying the music»* [4].

По задумке Э. Бёрджесса, англоязычный читатель после прочтения 15 – 20 страниц романа привыкнет к нестандартному стилю повествования, перестанет задумываться о значении сленгизмов и начнет понимать их интуитивно, исходя из контекста. А после прочтения книги до конца станет обладателем базового словарного запаса «надсатых» [1, с. 293].

Экспрессивность и понятность языка для читателей отмечает актуальная критика романа: «Модный» язык, на котором говорят Алекс и его товарищи по банде... загорается страница за страницей, как автомат для игры в пинбол, и в середине книги вы понимаете его не хуже, чем Алекс. Мистер Бёрджесс обращается с ним (с языком) разумно и с определенной целью. Неологизмы провокационны, их логика часто иронично очевидна, и к концу книги у человека остается

удовлетворительное ощущение того, что он выучил язык и стал частью группы, что в точности и является целью мистера Бёрджесса» [3].

Одной из целей создания искусственного молодежного сленга, по словам Э. Бёрджесса, является попытка избежать хронологической привязки произведения. Автор намеренно не обращается к существующим сленгизмам, чтобы читатель не ассоциировал героев романа исключительно с 60-ми годами XX века. Если бы Энтони Бёрджесс выбрал язык определенной эпохи, независимо от времени, он бы «состарился» до момента публикации произведения. Создав искусственный сленг, используемый только вымышленными персонажами, Э. Бёрджесс остановил «старение» языка «Заводного апельсина». Таким образом автор предотвратил потерю романом актуальности.

«Надсат» не затрагивает саму грамматическую систему английского языка, а лишь вводит в него слова, неизвестные человеку, незнакомому с этим наречием» [1, с. 292]. Отечественными лингвистами предпринята попытка классифицировать слова «Надсат» в зависимости от способа образования сленгизмов. Лингвист А. В. Юровских подразделяет сленгизмы романа на 4 группы. К первой и второй группе относятся сленгизмы, имеющие в своей основе корни славянского происхождения.

Первая группа сленгизмов «Надсат» представлена русскими лексемами, сохранившими английский грамматический строй. Большую часть сленгизмов представляют именно русские транслитерированные слова, к которым присоединяются английские флексии в соответствии с грамматикой языка основы «Надсата» – английского: *crasting* – глагол «красть» + герундий *-ing*; *zoobies* – существительное «зубы» (*zuby*) + окончание множественного числа *-ies*. Некоторые из лексем предстают в усеченном виде, что не препятствует их пониманию. Такими сокращенными словами могут выступать разные части речи. В тексте функционируют глаголы с усеченными окончаниями: *pony* – *понимать*, *viddy* – *видеть*, *smot* – *смотреть*. У имен существительных и прилагательных редуцируются не только окончания, но и суффиксы: *biblio* – *библиотека*, *chasso* – *часовой*, *veck* – *человек*. Список сленгизмов, относящихся к первой группе, можно продолжить: *eegra* – *ужра*, *gazetta* – *газета*, *lewdies* – *люди*, *maslo* – *масло*, *merzky* – *мерзкий*, *molodoy* – *молодой*, *zheena* – *жена* и т.д.

Следует подчеркнуть, что для достижения необходимого стилистического эффекта автор заимствует не только русские словарные слова, но и сниженную лексику русского языка,

сленгизмы: *koresha* – *кореша* (друзья), *babki* – *бабки* (деньги), *grablya* – *грабля* (рука), *kisa* – *киса* (девушка), *scoteena* – *скотина* (разг. грубый человек).

Во вторую группу, самую малочисленную, лингвист выделяет русские заимствования, к которым присоединены английские морфемы: *hen-korm* – *мелкие деньги*, *underveshches* – *нижнее белье*.

В третью группу сленгизмов выделены заимствования, но уже из других языков: французского, немецкого, малайского и др. В качестве примера можно привести сленгизмы, образованные путем заимствования корневых морфем из французского и немецкого языков: *cravat* – *галстук* (от французского *cravat*– галстук), *tass* (от французского *tasse* – кружка), *sinny* – *кинематопр* (от французского *cinéma, ciné*– кино), *shlaga* – *клуб* (от немецкого *schlager*– песня, хит).

Четвертая группа сленгизмов состоит из авторских неологизмов, построенных на основе английских лексем: *chumble* – *невнятная речь* (образовано от слияния английских слов «chatter» – болтовня, «tumble» – бормотать); *guff* – *смех* (образовано от английского сленгового слова «guffaw» – *ржать*), *pee and em* – *родители* (образовано от названий первых букв слов «пара» и «папа»), *pop-disk* – *диск* (образовано от английского popular music disk).

Название романа «Заводной апельсин» («A Clockwork Orange») имеет сленговое происхождение. В журнале «The New Yorker» было напечатано авторское объяснение названия: «в 1945 году в лондонском пабе он подслушал разговор двух людей, говорящих на явном кокни, и один из них произнес фразу «as queer as a clockwork orange», что можно перевести как «кривой, как заводной апельсин» [1, с. 292]. Образное выражение запомнилось Э. Бёрджессу и в последствии было использовано для названия романа. Существует еще одна версия происхождения названия, также высказанная автором. Слово “orang” можно перевести с малайского как «человек из пустыни». Таким человеком, по мнению литературных критиков, является главный герой Алекс, хотя относительно этого не существует консолидированного мнения исследователей. В предисловии к переизданию романа 1986 года автор объясняет, какую идею несет название: «Я же имел в виду механическую мораль в применении к живому существу, наполненному соком и сладостью жизни» [4].

Созданный Э. Бёрджессом искусственный сленг «Надсат» способствует формированию художественной атмосферы

произведения, создает эффект отстраненности от окружающей действительности, способствует установлению особой связи между читателем и героями романа. В основе «Надсат» лежат коренные морфемы русского языка, оформленные согласно правилам английской грамматики. С помощью лексики русского языка, по мнению автора, стало возможным достижение художественной цели произведения.

Таким образом, искусственно созданный автором сленг «Надсат» является стилистической особенностью романа Энтони Бёрджесса «Заводной апельсин». В романе «Заводной апельсин» сленг становится основным фактором, определяющим поэтику художественного текста и его воздействие на читателя. Основная функция вымышленного сленга, согласно авторской идее, – избежать хронологической привязки текста к конкретной исторической эпохе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецова Е. В. Функционирование молодежного сленга в оригинале романа Энтони Бёрджесса «Заводной апельсин» и его переводах на русский язык / Е. В. Кузнецова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2020. – С. 291 – 296.
2. Хомяков В. А. Введение в изучение слэнга – основного компонента английского просторечия / В. А. Хомяков. – Вологда : Вологодский гос. пед. ин-т, 1971. – 104 с.
3. “Books of The Times”. The New York Times. 19 March 1963. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/11/30/home/burgess-orange.html>
4. Burgess A. A Clockwork Orange [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.secret-satire-society.org/wp-content/uploads/2014/01/Anthony-Burgess-A-Clockwork-Orange.pdf>

АННОТАЦИЯ

Сайфутдинов С. Особенности вымышленного сленга «Надсат» в романе Энтони Бёрджесса «Заводной апельсин»

Статья посвящена рассмотрению особенностей вымышленного сленга «Надсат» в романе Э. Бёрджесса «Заводной апельсин». Автор анализирует способы образования сленгизмов, а также функции сленга в тексте романа.

Ключевые слова: сленг, сленгизмы, заимствования, стилистический прием.

SUMMARY

Sayfutdinov S. The peculiarities of the artificial slang “Nadsat” in Anthony Burgess’s novel “A Clockwork Orange”

The article is devoted to the consideration of the peculiarities of the artificial slang “Nadsat” in Anthony Burgess’s novel “A Clockwork Orange”. The author analyzes the methods of formation of slang word and functions of the slang in the text of the novel.

Key words: slang, slang word, borrowing, stylistic device

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ДОНЕЦКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
**«ГОРЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ
ЯЗЫКОВ»**

ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО

Уважаемые коллеги!

Приглашаем Вас принять участие в VI Международном
научно-практическом очно-заочном семинаре
**«Проблемы изучения и преподавания литературы в
школе и вузе: литературное произведение в контексте
культуры»**,

который состоится **27 марта 2020 года**

На семинаре планируется обмен мнениями по методике преподавания литературы в средних и высших образовательных организациях, о воспитании интереса и любви к книге, стремлении общения с ней, умении слушать и понимать художественный текст – всего того, что составляет фундамент для формирования будущего взрослого читателя, литературно образованного человека. Для участия в работе семинара приглашаются преподаватели средних и высших образовательных организаций, аспиранты, магистранты, школьные учителя, представители городских департаментов образования, сотрудники научных институтов и института последипломного образования.

К началу работы семинара планируется выпуск материалов – тезисов докладов участников.

По окончании семинара всем участникам будут выданы сертификаты.

Основные направления работы семинара:

- Литература и культура: теория и практика.
- Культурологический подход к изучению словесности в школе.
- Диалог культур и диалогичность художественного текста.
- Актуальные проблемы культурологического анализа произведения.

- Художественный перевод как культурный феномен на занятиях словесности в школе и в вузе.
- Инновационные технологии, методы и приёмы развития культурологического анализа художественного произведения.
- Методические разработки урочной и внеурочной деятельности по изучению литературного произведения в контексте культуры.
- Современный учитель-словесник в пространстве культур.

Для участия в семинаре необходимо до **10 марта 2020 г.** прислать заявку по форме (Приложение 1) и тезисы (не более 2-х страниц) в формате RTF (Приложение 2).

Возможно как личное, так и заочное участие в работе семинара.

Ждём Ваши заявки и материалы по электронному адресу: kaflit38@mail.ru

Дополнительную информацию о семинаре можно получить, связавшись с по телефону: +380713086981 (Viber) – Жарикова Ольга Владимировна.

Адрес оргкомитета семинара: кафедра мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков», ул. Рудакова, 25, ауд. № 38, г. Горловка, ДНР.

Адрес проведения семинара: 284626, ГИИЯ, ул. Рудакова, 25, г. Горловка, ДНР.

Начало работы семинара – в 10.00 часов (центральный корпус, зал заседаний).

Надеемся на плодотворное сотрудничество!

Оргкомитет семинара

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

**Заявка для участия
в VI Международном научно-практическом очно-
заочном семинаре
«Проблемы изучения и преподавания литературы в
школе и вузе: литературное произведение в контексте
культуры»**

(27 марта 2020 г., г. Горловка, ДНР)

Фамилия Имя Отчество:

Учёная степень:

Научное звание:

Должность:

Место работы:

Форма участия:

Название доклада:

Страна, адрес, телефон, E-mail:

В обсуждении какой из указанных проблем Вы бы хотели
принять участие: (обязательно написать).

«__» _____ 201_ года

Технические требования к оформлению тезисов:

- Формат страницы: А 4.
- Объем: тезисы до 2 страниц.
- Поля: левое, верхнее, нижнее – 20 мм, правое – 15 мм.
- Шрифт: Times New Roman.
- Кегль: 14.
- Межстрочный интервал: 1.
- Абзацный отступ: 1,25 см.
- Страницы не нумеруются.
- Ссылки оформляются: [4, с. 124], первая цифра – номер источника из списка используемой литературы, составленного по алфавиту, вторая – номер страницы; *автоматические ссылки и сноски не допускаются.*
- Примеры подаются курсивом.
- Текст печатается без переносов.
- Завершает публикацию ЛИТЕРАТУРА в алфавитном порядке.

Образец оформления тезисов:

*Иванова Анна Ивановна,
учитель русского языка и литературы
МОУ г. Горловки «Школа №25»
с углубленным изучением отдельных предметов
(г. Горловка, ДНР)*

**НАУЧНЫЙ ПРОЕКТ ИЛИ БИЛЕТ НА ВЫПУСКНОМ
ЭКЗАМЕНЕ ПО ЛИТЕРАТУРЕ**

Текст тезисов [1, с. 245].

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бельфер М. Несколько слов об исследовательских работах школьников / М. Бельфер // Литература. – 2006. – №17. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200601705> (01.02.2020).
2. Доблаев Л. П. Психологические основы работы над книгой / Л. П. Доблаев. – М. : Книга, 1970. – 72 с.
3. Волков С. Чтобы не было скучно [Текст] / С. Волков // Литература. – 2006. – №13. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200601310> (01.02.2020).

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ДОНЕЦКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«ГОРЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ
ЯЗЫКОВ»**



ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО

Уважаемые коллеги!

Приглашаем Вас принять участие в
VI Международной очно-заочной научно-практической
конференции
**«Восточнославянская филология в кросскультурном
мире»**,

которая состоится **21-22 мая 2020 года**
в ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных
языков».

Направления работы конференции

- Славистические студии.
- Романские и германские языки в современном коммуникативном пространстве.
- Теоретические и прикладные вопросы художественного и отраслевого перевода.
- Проблемы развития мировой литературы и культуры.
- Коммуникативные позиции русского языка в Донбассе: лингвокраеведческий и лингвоэкологический аспекты.
- Компаративный аспект изучения национальных языков и литератур.

- Современные направления преподавания филологических дисциплин в средних и высших учебных заведениях: методология и методика.

Языки конференции: русский, украинский, английский, немецкий, французский, испанский.

Для участия в конференции просим выслать заявки и статьи до **8 мая 2020 года на адрес** ESPhConf2020@mail.ru.

Программа Конференции будет размещена с 19.05.2020 г. на официальном сайте ГОУ ВПО «ГИИЯ» <http://gifl1949.ru> в разделе Научная работа – Конференции.

Статьи будут размещены для обсуждения на сайте (ссылка будет отправлена дополнительно), а также опубликованы в сборниках научных статей «Восточнославянская филология. Языкознание» и «Восточнославянская филология. Литературоведение» (главный редактор – проф. Кочетова С.А.). С **требованиями** к оформлению статей можно ознакомиться по ссылке: <http://gifl1949.ru/index.php/institute/columns-4/item/159>.

Финансовые условия. Публикация статей в электронных сборниках бесплатная.

Материалы, оформленные без учёта требований, не принимаются.

**Адрес оргкомитета конференции: ГОУ ВПО
«Горловский институт иностранных языков»,
ул. Рудакова, 25, г. Горловка.**

Координаторы:

Герасименко Ирина Анатольевна, доктор филологических наук, заведующий кафедрой общего языкознания и славянских языков (тел. +38 (071) 329-28-98);

Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения (тел. +38 (071) 309-83-57)

Заявка
для участия в VI Международной очно-заочной
научно-практической конференции
«Восточнославянская филология в кросскультурном
мире»
(ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»,
21-22 мая 2020 г.)

Данные	на русском языке	на английском языке
Фамилия, имя, отчество участника		
Степень, звание		
Место работы (должность, кафедра, полное название учебного заведения, город, страна)		
Тема доклада		
Аннотация (до 500 знаков)		
Ключевые слова (до 7 слов)		
Направление конференции (например, Славистические студии)		
Форма участия в конференции (очная/заочная)		
Форма получения сборника	Печатный вариант	Электронный вариант
Телефон(ы) (с кодом страны и/или города)		
Электронный адрес(а)		
Необходимость в технических средствах	Да / Нет	
Дополнительная информация		

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Фоменко Вера Григорьевна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры филологических дисциплин ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный аграрный университет» (г. Луганск, ЛНР);

Белоконь-Пожарицкая Наталья Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения, декан факультета славистики ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Базюк Татьяна Викторовна – магистрант учебно-научного центра довузовской подготовки, переподготовки и заочного обучения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Демура Екатерина Михайловна – ассистент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР);

Дольнева Виктория Витальевна – преподаватель кафедры английской и восточной филологии Луганского государственного педагогического университета (г. Луганск, ЛНР);

Димброва Татьяна Викторовна – бакалавр учебно-научного центра довузовской подготовки, переподготовки и заочного обучения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Волосевич Людмила Васильевна – старший преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Жарикова Ольга Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Квиткина Екатерина Александровна – магистрант II года обучения филологического факультета ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Ивахненко Марина Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной филологии,

теории и практики перевода, декан гуманитарного факультета ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Кораблёва Наталия Васильевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Маранцова Виктория Викторовна – магистрант II курса учебно-научного центра довузовской подготовки, переподготовки и заочного обучения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Однорал Ярослава Александровна – бакалавр 4 курса ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Майборода Наталья Викторовна – кандидат филологических наук, доцент, доцент ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет» (г. Донецк, ДНР);

Мифтахова Ольга Викторовна – старший преподаватель кафедры романо-германской филологии ГОУ ВПО «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР);

Сайфутдинов С. – преподаватель кафедры английской и восточной филологии Луганского государственного педагогического университета (г. Луганск, ЛНР);

Тмушич-Степанова Радойка – президент Сербской Ассоциации преподавателей русского языка и литературы (САПРЯЛ) (г. Новый Сад, Сербия);

Хадаева Алена Юрьевна – преподаватель кафедры романо-германской филологии ГОУ ВПО «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР);

Шишкина Илона Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР).

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 State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Bazyuk Tatyana Viktorovna – Master's student of the Educational and Scientific Centre of Pre-University Training, Retraining and Distance Learning of State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Dimbrova Tatyana Yurievna – Bachelor of the Educational and Scientific Centre of Pre-University Training, Retraining and Distance Learning of State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Demura Ekaterina Mikhailovna – Assistant of the Department of Russian and World Literature of State Educational Institution of Higher Professional Education of Lugansk People's Republic «Luhansk Taras Shevchenko National University» (Lugansk, LPR);

Dolneva Victoria Vitalievna – Lecturer of the Department of English and Oriental Philology of Lugansk State Pedagogical University (Lugansk, LPR);

Fomenko Vera Grigorievna – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Philological Disciplines of the State Educational Institution of Higher Education of the LPR «Lugansk State Agrarian University» (Lugansk, LPR);

Ivakhnenko Marina Nikolaevna – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Foreign Philology, Theory and Practice of Translation, Dean of the Faculty of Humanities of State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Kochetova Svetlana Aleksandrovna – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies

of State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Khadaeva Alyona Yurievna – Lecturer of the Department of Romanic and Germanic Philology of State Educational Institution of Higher Professional Education of Lugansk People's Republic «Luhansk Taras Shevchenko National University» (Lugansk, LPR);

Korableva Nataliya Vasilievna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Kvitkina Ekaterina Aleksandrovna – 2nd year undergraduate student of the Philological Faculty of State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Lyubimtseva-Nataluha Larisa Nikolayevna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Marantsova Victoria Viktorovna – 2nd year undergraduate student of the Educational and Scientific Centre of Pre-University Training, Retraining and Distance Learning of State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Mayboroda Natalia Viktorovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University» (Donetsk, DPR);

Miftakhova Olga Viktorovna – Senior Lecturer of the Department of Romanic and Germanic Philology of State Educational Institution of Higher Professional Education of Lugansk People's Republic «Luhansk Taras Shevchenko National University» (Lugansk, LPR);

Sayfutdinov S. – Lecturer of the Department of English and Oriental Philology of Lugansk State Pedagogical University (Lugansk, LPR);

Shishkina Ilona Evgenievna – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Odnoral Yaroslava Aleksandrovna – 4th year student (bachelor), of State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Tmushich-Stepanova Radoika – President of Serbian Association of Teachers of Russian Language and Literature (SAPRIAL) (Novi Sad, Serbia);

Volosevich Lyudmila Vasilievna – Senior Lecturer of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Zharikova Olga Vladimirovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR).

СОДЕРЖАНИЕ

Кочетова С. А.

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ РАССКАЗА
ДИНЫ РУБИНОЙ «АДАМ И МИРЬЯМ»3

Фоменко В. Г.

ГОРОД И ЛИТЕРАТУРА: ОСНОВЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ.....15

Тмушич С. Р.

СЕРБЫ И АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН.....21

Белоконь-Пожарицкая Н. А., Базюк Т. В.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩАЯ
ИДЕЯ ПЬЕСЫ А. ВАМПИЛОВА «ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ
В ЧУЛИМСКЕ».....37

Белоконь-Пожарицкая Н. А., Димброва Т. В.

ОБРАЗ «НОВОГО ГЕРОЯ» В ТВОРЧЕСТВЕ
В. ШУКШИНА44

Жарикова О. В.

ОСОБЫЙ ЛИРИЗМ ДРАМЫ А. БЛОКА «БАЛАГАНЧИК»49

Жарикова О. В., Квиткина Е. А.

ГЕРОЙ-МЕЧТАТЕЛЬ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ АРХЕТИП
(И. ИЛЬФ И Е. ПЕТРОВ «ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ»
И Ф. С. ФИЦДЖЕРАЛЬД «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ».).....56

Ивахненко М. Н.

ПОЭТОНИМ КАК СРЕДСТВО РЕАЛИЗАЦИИ АВТОРСКОЙ
ОЦЕНКИ В ОРИГИНАЛЕ И ПЕРЕВОДЕ ЦИКЛА
ФЭНТЕЗИЙНЫХ РОМАНОВ О ГАРРИ ПОТТЕРЕ.....63

Кораблева Н. В., Маранцова В. В.

РАБОТА «Л. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКИЙ» В КОНТЕКСТЕ
ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА
Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО73

Любимцева-Наталуха Л. Н.

«ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕКСТ» В ДРАМАТУРГИИ

А. ЗАСТЫРЦА 79

Любимцева-Наталуха Л. Н., Однорал Я. А.

ОБРАЗ ТОМАСА КРОМВЕЛЯ В РОМАНАХ ХИЛАРИ

МЭНТЕЛ «ВОЛЧИЙ ЗАЛ» И «ВНЕСИТЕ ТЕЛА» 85

Майборода Н. В.

ХРОНОТОП РОМАНА ВОСПИТАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ

РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА) 96

Мифтахова О. В., Хадаева А. Ю.

СМЫСЛОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ КОНЦЕПТА «ВРАГ»

В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. БАРБЮСА «ОГОНЬ»

И Э. М. РЕМАРКА «НА ЗАПАДНОМ ФРОНТЕ

БЕЗ ПЕРЕМЕН» 103

Шникина И. Е.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ МЕТОДОВ

И ПРИЕМОВ РАБОТЫ ПРИ ИЗУЧЕНИИ БИОГРАФИИ

ПИСАТЕЛЯ В ВУЗЕ 113

Волосевич Л. В.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ СУЩНОСТЬ КОНФЛИКТА

ТВОРЧЕСТВА М. И. ЦВЕТАЕВОЙ 122

Волосевич Л. В.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ПРЕКРАСНОЙ ДАМЫ

В ЛИРИКЕ А. БЛОКА 1903 – 1910 ГОДОВ 130

Демура Е. М.

ГОРОД В ТРИЛОГИИ Э. ЗОЛЯ «ТРИ ГОРОДА» 139

Дольнева В. В.

НАУЧНЫЙ ДИСКУРС ИССЛЕДОВАНИЯ КАТЕГОРИИ

«ОБОСОБЛЕННОСТИ» 145

Сайфутдинов С.

ОСОБЕННОСТИ ВЫМЫШЛЕННОГО СЛЕНГА
«НАДСАТ» В РОМАНЕ ЭНТОНИ БЁРДЖЕССА
«ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН» 151

ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО..... 158

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 166

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS 168

Научное издание

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**

East Slavic Philology

Сборник научных трудов

Выпуск одиннадцатый (тридцать пятый)
Литературоведение

Главный редактор С. А. Кочетова
Технический редактор А. М. Калашников
Компьютерная вёрстка и макетирование
Е. С. Шалыгиной
Корректоры: Н. А. Жихарева,
О. Т. Захарова

*За содержание и достоверность фактов, цитат,
имён собственных и других сведений ответственность
несут авторы*

Подписано к изданию 26.11.2020.
Формат 60х84/16. Бумага 80 г/м².
Усл. печ. л. – 7,59. Уч.-изд. л. – 11,0.
Усл.-изд. л. – 10,23.
Тираж 300 экз. Зак. № 47.

Издательство ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»
Справка ГЛАВСТАТА ДНР Серия АА № 08-22/1277 от 05.03.2020
284626, ДНР, г. Горловка, ул. Рудакова, 25