

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ДОНЕЦКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ГОРЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ»

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

East Slavic Philology

*Сборник научных трудов
Литературоведение
Выпуск 4(28)*

Горловка
2017

УДК 81+801+882+82

ББК Ш81.0+82.0

В76

Редакционная коллегия:

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

*Рекомендовано к изданию на заседании Учёного совета
ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»
(протокол № 10 от 31.05.2017)*

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

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

Основан в 2002 году.

Выходит 4 раза в год.

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

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).

Восточнославянская филология : сб. науч. тр. / Горловский В76 ин-т иностр. языков ; Редкол. : С. А. Кочетова и др. – Вып. 4(28). Литературоведение. – Горловка : Изд-во ОО ВПО «ГИИЯ», 2017. – 180 с.

ISSN 1992-9196

Сборник посвящён исследованию актуальных проблем восточнославянской филологии.

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

УДК 81+801+882+82

ББК Ш81.0+82.0

УДК 82.0

КТО ТАКОЙ ФИЛОЛОГ?

Предварительное замечание: филология – другой тип познания, нежели наука, однако она находится еще в начальной стадии становления, и материалом, который бы позволил сделать какие-либо основательные обобщения, филолог не обладает. Поэтому мы, с одной стороны, просто фиксируем ситуации, не замечаемые наукой о литературе, а с другой – предпринимаем попытку на конкретном примере дать образчик (не образец!) филологического поведения.

Первым делом мы намерены описать ситуацию, в которой собственно человек – как составляющая целого человека – становится поэтом. Согласно нашей точке зрения, поэт – не субъект, овладевший навыками и умениями, позволяющими ему осуществлять тот род деятельности, результатом которого являются литературные произведения, а собственно человек в высшей форме своего бытия – словесной (от Слова, бывшего в начале), т. е. субъект, обладающий самым мощным онтологическим потенциалом. Этот переход от обыкновенного к исключительному именуют «вдохновение». Под воздействием вдохновения человек и становится поэтом.

Происходит событие, «в миру» именуемое воображением. Что такое воображение – фактически знает любой человек, но только филолог может описать то преобразование, которое претерпевает собственно человек как составляющая целого человека. Поскольку воображение – это внутренняя ситуация человека, поэтому акт воображения исследует наука психология. Психолог следует бытовому представлению события воображения, т. е. мыслит его как такое усилие, в результате которого перед внутренним взглядом человека возникает тот или иной воображаемый предмет или ситуация. Когда психолог заметит, что человек воображает не «из ничего», а «из себя», т. е. себя воображает и превращает в предмет, он может быть психологом, только будучи филологом.

Что происходит с собственно человеком с точки зрения филологии? – Он разделяется на воображающего и воображаемого; затем воображаемый отрешается от воображающего и в своем отрешенном состоянии становится воображенной величиной. Акт отрешения производит

пространство и время, которое оформляется как
пространственно-

временная сфера – сюжетная действительность («мир» Лихачева, который определяется филологом как «внутренний» не относительно «художественного произведения», но относительно поэта). Сюжетная действительность осуществляет четыре функции: *отрешает* воображаемого от воображающего, *преобразует* его в некоторую телесную величину, *изолирует* ее от воображающего и *осуществляет* ее бытие. Тот, кто по отношению к воображающему определялся как воображаемый, в сюжетной действительности становится телесной величиной. Это преобразование нельзя трактовать в том смысле, что тот, кто *был* воображаемым человеком, *стал* телесной величиной. Телесная величина и есть воображаемый человек в его отрешенном и изолированном состоянии. Телесная величина – это практическая форма отрешенного состояния воображаемого человека (поэта).

Поэт продолжает быть поэтом, т. е. субъектом превращеннословесного бытия, но теперь это бытие осуществляется опосредствованным образом – через существование того, кем (чем) становится воображаемый поэт в *своем* отрешенном состоянии, – как *его внутренняя форма*.

Чтобы осуществлять бытие поэта, телесная величина должна существовать сама, быть субъектом специфического, непосредственно телесного существования. Телесная величина является воспринимаемой: субъект воображения видит то, что он вообразил. Предполагается, что он видит ее «внутренним зрением», однако значение этого термина остается неясным. Принять его мешает то, что величина воспринимается вполне «внешним» образом – как удаленная от субъекта восприятия на определенную дистанцию, т. е. как *предстоящая* ему. Вместе с телесной величиной поэт воображает и субъекта ее восприятия. Этого субъекта Б. А. Успенский в своей книге «Поэтика композиции» обозначает термином «наблюдатель» [1, с. 101], мы предпочитаем термин М. М. Бахтина – «созерцатель». По отношению к этому субъекту телесная величина является онтологически подлинной. Наука о литературе не признает ее бытийного статуса, исходя из предположения о единстве мира, т. е. предполагая, что то пространство, в котором он существует, продолжается до бесконечности во все стороны. Поэт как субъект словесного по типу бытия существует вне того пространства и времени, в котором существует жизненный субъект как другая составляющая целого поэта. Сюжетная действительность как план его организации не является ни фрагментом, ни продолжением того пространства, в котором пребывает это жизненное существо. Поэтому несуществование

воображенного предмета в пространстве жизненной составляющей целого поэта не является доказательством его несуществования «вообще». Онегину, например, достаточно существовать в своей действительности. По отношению к Пушкин-поэту Онегин – сюжетный персонаж определяется не как «воображенный», но как *сотворенный*.

Предполагается, что поэт как субъект бытия, превращенного по способу осуществления, должен сохранять *тип* своего бытия, т. е. его бытие должно оставаться словесным. Появляется вопрос: может ли сюжетный персонаж своим существованием обеспечить сохранение словесного типа бытия поэту? – Мы на тот вопрос отвечаем отрицательно: не может. Естественный вопрос: почему? Потому, что сюжетный персонаж – субъект односторонне положительного существования. Чтобы обеспечить словесный тип бытия, сюжетный персонаж как положительная односторонность должен быть восполнен отрицательной односторонностью, т. е. субъектом односторонне отрицательного телесного существования. Словесная форма бытия в своем опосредствованном состоянии превращается в телесную / антителесную форму – согласно некоторому объективному закону. Однако в этой ситуации нельзя исключать и субъективного фактора: субъект антителесного существования появляется по требованию субъекта телесного существования. Сохранность словесного типа бытия поэта может обеспечить субъект антиномического – телесного / антителесного существования.

Это обстоятельство весьма существенно влияет на организацию поэта. Творящий поэт определяется по отношению к односторонне положительному субъекту как положительная односторонность (как «бог»); относительно отрицательной односторонности – как отрицательно одностороннее Слово – «дьявол». «Бог» существует как внутренняя форма сюжетного персонажа; «дьявол» – как внутренняя форма его отрицательного двойника – субъекта антисюжетного существования. Бытийный аспект характеристики поэта восполняется ценностным: «бог» есть абсолютное добро (содержанием бытия бога является добро), «дьявол» – абсолютное зло (содержанием бытия дьявола является абсолютное зло). Поэт как единый (один) субъект словесного по типу бытия существует как внутренняя форма «бога» и «дьявола», т. е. внутренняя форма относительно двух антиномических внутренних форм. Содержанием бытия субъекта словесного бытия является любовь. Однако содержание этого бытия осуществляется также в

опосредствованном виде: любовь в ее положительной односторонности принимает форму абсолютного добра, в ее отрицательной односторонности – форму абсолютного зла.

Опираясь на данное представление об организации поэта, предполагаем, что цель бытия поэта состоит в преодолении односторонности. При этом речь не идет о победе одной односторонности над другой, но о преодолении самой односторонности. Этот пафос отчетливо проявился в завете Христа ученикам (будущим апостолам): любите ненавидящих вас.

*

Возникает вопрос: как достигается эта цель? Поскольку объем статьи не позволяет ответить на этот вопрос даже минимально аргументированно, мы сочли целесообразным проанализировать две ситуации из события бытия Пушкина как автора «Евгения Онегина»: дуэль Онегина и Ленского и сон Татьяны – под филологическим углом зрения, и тем как бы «продемонстрировать» отличие филологического подхода от научного.

С литературоведом как субъектом бытия проблемы не существует: его отличие от других чисто специальная: физик исследует физические тела, литературовед – поэтические произведения. И тот и другой суть жизненные существа, обладающие сознанием. Иное дело – филолог. Поскольку к поэту как субъекту опосредствованного нельзя занять непосредственную позицию, ему необходимо занять позицию опосредствованную. Поскольку поэт – субъект непрямого бытия, то и воспринять и исследовать его можно только тоже опосредствованно. А это уже бытийная проблема.

Мы не утверждаем, что один человек отличается от другого по своему бытийному статусу на том основании, что один из них – литературовед, а другой – филолог. Чтобы приступить к изучению произведения, литературовед должен его прочитать, т. е. совершить действие, которое может осуществить только человек как целое человека и во внетелесной сфере, поскольку пространство и время не могут обеспечить осуществление такого, казалось бы, привычного дела, как чтение.

Итак, человек – это целое человека, такая специфическая разновидность целого человека, как филолог, конкретизируется как целое филолога. В своей исходной позиции по отношению к своему «предмету» (описанному выше) филолог определяется как субъект восприятия («в миру» читатель). – Поэт, превращая себя в сюжетных персонажей, становится субъектом превращеннословесного бытия. Событие его поэтического

бытия как составляющей целого человека (целого поэта) трансформируется по отношению к субъекту (непосредственно жизненному субъекту другой составляющей целого поэта) как внешнее произведение (Бр. Христиансен), т. е. как последовательный ряд графических значков. Внешнее произведение воспринимает субъект жизненного существования как составляющая другого целого человека (субъекта восприятия поэта). Внешнее произведение таким образом оказывается в составе целого человека. Как составляющая целого человека внешнее произведение разворачивается по отношению к другой его составляющей как событие бытия поэта. Пространственно-временная сфера выполняет в данной ситуации роль посредника между двумя составляющими двух субъектов собственно человеческого бытия, один из которых – поэт, а другой – воспринимающий его субъект. Поскольку собственно человек – субъект внетелесного бытия, он не может восприниматься внешними органами чувств (которые у него просто отсутствуют). Субъект восприятия поэта отождествляется с ним бытийно (онтологически), вследствие чего становится также субъектом превращенно-словесного бытия. Т. е. организация поэта как собственно человека и организация субъекта восприятия поэта становятся *одной* организацией (структурой).

Субъект воображения видит ту величину, в которую он воображает и превращает себя. Предполагается, что он видит ее внутренним зрением. Этот термин, а вместе с ним и вся ситуация восприятия персонажа, нуждается в прояснении. С одной стороны, она, безусловно, является внутренней по отношению к поэту; с другой – самый тип восприятия так же безусловно является «внешним», осуществляемым при помощи внешних органов чувств – глаз и ушей. Поэт воображает сюжетных персонажей как воспринимаемых – зримых и слышимых. Функцию восприятия осуществляет специализированный сюжетный персонаж, функция которого и состоит в восприятии субъектов непосредственно жизненного существования и тех ситуаций, в которые они оказываются вовлечены. Этого субъекта мы обозначим «бахтинским» термином «созерцатель». По отношению к созерцателю сюжетный персонаж определяется как реальное лицо. Поэт – субъект внежизненного бытия, и событие поэтического бытия совершается вне того времени и пространства, в котором существует субъект жизненного бытия как другой составляющей целого поэта. Следовательно, то время и пространство (сюжетная действительность), в которой

пребывает сюжетный персонаж (Онегин как субъект жизненного существования), не является ни фрагментом, ни продолжением пространства и времени как плана организации поэта. Онегину достаточно того, чтобы быть онтологически реальным лицом в своей жизненной действительности, его несуществование в действительности Пушкина как жизненного существа не может служить аргументом для доказательства мысли о его несуществовании «вообще».

Созерцатель, будучи субъектом восприятия, может быть также и субъектом оценки персонажа, догадок об обстоятельствах, повлиявших на формирование его характера, а это предполагает размышление, а не простую реакцию на его поступки. В этом случае созерцатель как составляющая целого субъекта восприятия становится субъектом размышления – действия, характерного для ученого. Литературовед, добросовестно размышляющий над причинами дуэли, должен находиться не в своем кабинете, а в сюжетной действительности как плане организации поэта. И его высказывание, даже напечатанное в научном издании и принявшем форму научной статьи, обладает реальным смыслом только в той действительности, где существуют Онегин и Ленский и где состоится между ними поединок.

Созерцатель – субъект жизненного существования – может быть субъектом научного, но не филологического знания. Подобно тому, как созерцатель есть составляющая целого филолога, через которого филолог осуществляется свое бытие, так и знание созерцателя о сюжетном персонаже есть филологическое знание собственно человека о поэте. Внутренняя форма является практической формой осуществления филологического знания. Его нельзя овнешнить и сделать его воспринимаемым.

Итак, созерцатель убеждается, что у Ленского нет причин для вызова Онегина на поединок. Поскольку же Ленский вызвал, а Онегин принял вызов – да еще «с первого движения», перед ним возникает вопрос: какая же причина тут все же существует. Он ищет косвенных свидетельств, и находит их в совместном монологе Онегина и Ленского («Враги... Давно ли друг от друга...»). Подсказок две: во-первых, сравнение их вражды с наследственной враждой («врагам наследственным подобно»), во-вторых, отсылка к страшному и непонятному сну. Ситуация сна – единственная: это сон Татьяны – действительно, страшный и непонятный.

Первая подсказка указывает на характер вражды: у наследственных врагов может не быть личных мотивов, но

враждуют дома, к которым принадлежат наследственные враги. На вопрос: к каким «домам» принадлежат Онегин и Ленский? – ответ дает как раз сон Татьяны. Эти «дома» – небо и преисподняя. Онегин как «бесовской шайки атаман» представляет преисподнюю, а Ленский – как наивный (что в данном случае является синонимом «безгрешного») человек – представитель неба. Небо и преисподняя – две односторонности, которые персонифицируются в «боге» и «дьяволе», о которых мы говорили выше. Одна односторонность враждует с другой, однако обе они суть производны от поэта. Разрешение конфликта не в победе одной из этих односторонностей, но в преодолении самой односторонности, а это весьма трудно принять, поскольку необходимо признать, что «небо» – тоже односторонность, хотя и не «такая же», как преисподняя.

Понятно, что литературоведение, будучи «наукой», с порога отвергнет всякие предположения о таких реалиях, как «небо» и «преисподняя», да еще в первом европейском реалистическом романе. Но для филолога, исследующего последнее целое и его организацию, небо и преисподняя суть фундаментальные односторонности, которые должны быть преодолены.

В заключение укажем на некоторые характерные особенности литературоведения и филологии, проявляющие более или менее наглядно их гносеологическую природу.

Если не все, то весьма многое, действительно, признается в сравнении. Сравнивая литературоведение и филологию, мы многое заметим в обеих формах знания такого, чего не видели, когда сосредоточивались исключительно или на литературоведении или на филологии. Литературовед, как и читатель, полагает, что то, что лежит перед ним, называется «книга», а в книге находится «произведение». Читатель произведение «читает», а ученый-литературовед еще и анализирует.

Филолог считает, что то, что лежит перед ним, – это «внешнее произведение» (последовательность графических значков), а внешнее произведение – результат преобразования телесными – пространственно-временными – формами события бытия поэта.

Для литературоведа поэт – субъект поэтической деятельности, для филолога – поэт – субъект собственно человеческого бытия, осуществляющегося в высшей – словесной (от Слова, бывшего в начале и продолжающего свое существование по сие время) форме.

Для литературоведа сюжетный персонаж – это словесное изображение человека; для филолога – это реальный в своей жизненной действительности субъект жизненного существования. Литературовед исследует произведение как специфический результат одного из родов человеческой деятельности; филолог исследует событие бытия поэта как субъекта собственно человеческого бытия, формы, в которых оно осуществляется, и цели, которые оно преследует.

Для литературоведа произведение является одним из неопределенно большого количества произведений, написанных разными писателями в разное время и в разных местах; для филолога поэт – единственный субъект, осуществляющий от начала до завершения событие своего единственного бытия.

Литературовед мыслит себя онтологически монолитным существом, умеющим читать и понимать написанное; филолог является субъектом неоднородного бытия; а событие восприятия бытия поэта мыслит как бытийное с ним отождествление. Отождествляясь с поэтом, он становится между прочим созерцателем – субъектом, функцией (обязанностью) которого является восприятие события жизни, свершающегося в сюжетной действительности, и участвующих в этом событии действующих лиц.

Для литературоведа сюжетное лицо изображено, для филолога – вообразено. В первом случае оно есть онтологически мнимая величина, во втором – вполне реальная, но только в «своей» действительности. Несуществование Онегина в пушкинской действительности не является доказательством его несуществования «вообще» (абсолютного несуществования); для Онегина вполне достаточно существовать в своей – «онегинской» – действительности.

Литературовед создает научный текст, который мыслится им как факт, имеющий место в том пространстве и времени, в котором он пребывает сам, как факт научной жизни и жизни вообще. Филолог существует как внутренняя форма созерцателя – субъекта прежде всего восприятия персонажей, но и субъекта размышления, в том числе научного, над их характерами, обстоятельствами их жизни и проч. Однако те законы, которые он открывает своей мыслительной деятельностью, является другой (в большей или меньшей степени), чем наука, авторитетная в его действительности. Текст, который создает созерцатель, является фактом сюжетной действительности персонажа, и этот текст может иметь признаки научного текста. Филологическое знание не «материализуется» во внешних

(воспринимаемых) формах и осуществляется как внутренняя форма научного знания.

Литературоведение исследует довольно частный сектор жизненного существования, для филологии жизнь есть некоторый план того «последнего целого», которое и есть предмет внимания филологии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Успенский Б. А. Поэтика композиции. – СПб. : Азбука, 2000.

АННОТАЦИЯ

Фёдоров В.В. Кто такой филолог?

В статье предпринята попытка представить и охарактеризовать природу филолога, который стремится описать преобразование человека в поэта, одновременно являющегося воображающим и воображаемым. Автор уточняет, что именно сюжетная действительность, выполняющая свои функции, продуцирует среду, которую могут адекватно осознать, проанализировать и отразить литературовед и филолог. Но филолог обладает способностью видеть и понимать «внутреннюю форму» вообразившего себя поэта.

Ключевые слова: автор, поэтическая действительность, поэтическое бытие, литературовед, филолог.

SUMMARY

Fedorov V. V. A real philologist, who is he?

The article presents an attempt to consider and characterize the inner essence of a philologist aspiring to represent the transfiguration of an ordinary man into a poet realized simultaneously as something imaginative and something imagined. The author specifies the fact that it is the poetic reality in action that produces the milieu adequately apprehended, analyzed and reflected by a philologist or an expert in literature. However, it is the philologist who is capable of deciphering «the inner form» of the self-created image of the poet.

Key words: author, poetic reality, poetic being, expert in literature, philologist.

С.А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82.0

ПОЭТИКА КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТИ В РАССКАЗЕ

А. ИЛИЧЕВСКОГО «МЕДЛЕННЫЙ МАЛЬЧИК»

Творческие поиски хорошо известного современного российского писателя, поэта, лауреата ряда литературных премий А. Иличевского отражают, в целом, мироощущения сегодняшнего читателя – человека рубежа веков, пытающегося нащупать твёрдую почву под ногами и, если и не разобраться в себе, то, по крайней мере, попытаться себя в целостной картине современности увидеть. О произведениях А. Иличевского написаны литературно-критические отзывы, рецензии, статьи, диссертации [1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 11, 14 и др.]. Из-под пера писателя, как известно, вышли заслужившие пристальное внимание критиков рассказы. Чаще всего, как правило, предметом изучения исследователей становятся тематика и проблематика его крупных произведений, а именно, романов «Соляра / Solara», «Небозём на колесе», «Ай-Петри», «Матисс», «Перс», «Математик», «Анархисты», «Орфики». В то же время, проза А. Иличевского обладает несомненными художественными особенностями, а их специальное рассмотрение будет только способствовать более глубокому пониманию идейно-смыслового содержания произведений писателя.

Одной из стилевых особенностей прозы А. Иличевского является её кинематографичность. В качестве материала для исследования данного свойства прозы писателя предлагается текст рассказа «Медленный мальчик» [6, с. 275-291].

Кинематографичность повествования в рассказе А. Иличевского определяется по некоторым характерным признакам, пришедшим в литературу из искусства кино. Так, автор выстраивает особенную **визуальную стратегию**, при которой визуальное и словесное дополняет друг друга, а картина мира выстраивается как видимая картина. В анализируемом рассказе границы осеннего пейзажа, «полного тихого света, еще жившего в кронах деревьев, еще истекавшего последней теплотой» [6, с. 275], расширяются, охватывая узнаваемые читателем кадры-зарисовки: «...Они чистили зубы, умывались, одевались, завтракали, и теперь тихонько гуляли, топали по дорожкам, бросали вверх кленовые листья, рассматривали на свет их золотые пятерни, прожилки; вместе с другими детьми осваивали горы мокрого песка, орудовали совком, грузовичками, “пекли пирожные”» [6, с. 275]. Есть герой, и есть его сын – два персонажа, от которых, как круги на

воде, начинают появляться декорации. Видимая картина – сосуществование двух персонажей – заполняется дополнительными кадрами-эскизами. При гуляющих в сквере детей неизбежно существуют присматривающие за ними слегка скучающие взрослые («... Он, две пожилые няни и молодая мать, с изможденным лицом, с детективом на острых коленках» [6, с. 275]), опавшие и листья и песочница. Естественным продолжением живописного полотна является картина-эпизод разбирательств в «неведомой детской цивилизации» [6, с. 275], «когда другой ребенок покушался на его [сына. – С. К.] игрушечное имущество» [6, с. 275]. Пространство растёт, новые зарисовки окружающей героя среды всплывают перед читателем: вслед за автором читатель обращает внимание на бегущего по дорожке сына с прилипшим к ботиночку листом, на чугунную решетку, «за которой открывались широкая панель и улица» [6, с. 276], «рвущиеся со светофора вниз <...> автомобили» [6, с. 276]. Картина «прирастает» новыми штрихами, которые остаются в поле зрения героя, заполняют его внутренний и внешний мир. Акварельные зарисовки формируют зрительный ряд в рассказе, который сопровождается общей меланхолической минорной тональностью, отражённой в словесном перечислении действий, рассуждений и впечатлений героя. Идиллический характер картины неожиданно дополнен фигурой тщетно пытающегося подняться из вороха опавших листьев охмелевшего человека. Ещё внимание героя сосредоточено на остановившемся сыне, ещё он по инерции движется дальше, взяв за руку сына, но картина уже утратила общий тон мирной и почти безмятежной прогулки. Ракурс не поменялся, но появившаяся деталь нарушила баланс во внутреннем состоянии героя. Этой деталью в равной степени можно считать и самого пьяного человека, и его «чуть звериный, но растерянный взгляд хмельного человека» [6, с. 277], и общую «явную несправедливость» [6, с. 277] ситуации.

Интересным, на наш взгляд, является повторяемость выстроенной А. Иличевским формулы в визуальной и словесной стратегии повествования. Так, следующий этап повествования имеет тот же рисунок: герой продолжает прогуливаться по скверу с ребёнком, узнаёт завсегдатаев сквера: взрослых, детей, собак, памятники, калитки, ворота, но вновь неожиданно картина дополняется новыми персонажами – бабушкой и его больным внуком. И вновь в общей картине появляется деталь – взгляд деда: «...Дед <...> посмотрел на него снизу вверх, не смея оторваться от внука, и глаза его были наполнены нежностью» [6, с. 279]. Как следствие, теряется тон умиротворённости и покоя.

Зрительная стратегия, избранная автором, разворачивается параллельно с попытками героя установить связь с женой: «На ходу, почему-то украдкой, позвонил жене, снова никто не ответил, взял сына на руки, и зашел еще на один круг...» [6, с. 278], что, в свою очередь, нагнетает внутреннее напряжение.

Появляется некий ритм в повествовании: звучащая нота (расширение визуальной картины) и пауза (новая деталь в картине, нарушающая идиллию), звучащая нота (расширение визуальной картины) и пауза (новая деталь в картине, нарушающая идиллию). На протяжении всего рассказа мы наблюдаем волнообразное колебание «ритмическое движение – потеря ритма – его восстановление». Останавливающие движение привходящие сцены, как своего рода стоп-кадры, с помощью монтажа выстраивают рисунок общего движения героя и других персонажей в произведении, формируя, таким образом, поэтику движения в целом.

Сцена встречи с больным мальчиком функционально также разбивает ритм движений героя («зашел еще на один круг...» [6, с. 278]): «...Что-то странное было в этом мальчике, что-то необычное в походке – как правило, дети такого возраста ходят уверенно, даже бегают без запинки, а тот мальчик как минимум был на год старше сына, рослее, шире в плечах, а ходил на цыпочках, широко расставив руки для баланса, бухаясь на пятки, враскачку, будто только проснулся и еще не восстановил координацию со сна» [6, с. 278-279]. Герой засмотрелся на больного мальчика, слишком долго задержав взгляд, и увидел бесконечную нежность, наполняющую глаза деда, который ухаживал за ребёнком, больным синдромом Дауна. В суете невозможно разглядеть трогательный взгляд заботливого старика. Для этого необходимо «сойти с дистанции» четвёртого круга, оглянуться и почувствовать чужое горе и чужую заботу. Но озарение проходит, и далее по заданной схеме восстанавливается привычный ритм жизни и круговорот необходимых движений: «Накормил манной кашей с изюмом, стал укладывать, надо было и самому хоть сколько-то поспать, хоть чуть-чуть, но тут нужно было потрудиться, почитать сыну перед сном» [6, с. 279], «Он слышал свое сердце, слышал, как чирикнула сигнализация машины, как ветер стронул занавеску, и ливня ссыпались листья в окне, и в спальне давно знакомые предметы вдруг повернулись и поплыли в параллелепипеде зеркального шкафа...» [6, с. 281].

Обратим внимание, медленный больной ребёнок является отправной точкой для нахлынувших воспоминаний героя. Он вспоминает свою бабушку, её слова о больных синдромом

Дауна детях, далее всплывают старые воспоминания о работе в Сан-Франциско и больном пареньке-дауне, которого привёл старик-китаец: «Воспоминания о юности, давно отмершие, ссыпавшиеся с него без сожаления, взхлеб летели теперь сквозь переносицу и гортань...» [6, с. 284-285].

Забывшись в заботе о сыне, герой вдруг вспоминает о намернувшейся жене и мир вокруг рушится, прерывается, и его опять нужно восстанавливать. Повторяемость заданного автором ритма, как видим, дублируется. С одной стороны, данный ритм воспроизводится в смысловом отношении, с другой, он воспроизводится и благодаря формированию визуальноречевой картины в рассказе. Рассказ повествует о попытке героя вписать себя в мир и описать свои ощущения мира. Однако попытки не увенчались успехом. Герой неприкаян, он не находит опоры в жизни. Единственной возможной точкой опоры для него может служить его сын, ради которого герой готов мириться с невинно объяснимым поведением жены.

Ещё одним признаком кинематографичности в рассказе является зафиксированная **точка наблюдения**. Сначала в этой точке оказывается герой рассказа, наблюдающий за пьяным человеком, стоящим «в ворохе теплых листьев на четвереньках» [6, с. 276]. Герой рассуждает о том, откуда появился этот в приличной, но вымазанной одежде человек, который, по-видимому, «приехал откуда-то из провинции, одурел от столичных встреч, от самого очумелого невиданного города, на радостях позволил лишнее, втянулся, и вот уже третий день никак не дойдет до вокзала, благо погода сухая, и есть места по скверам, паркам, где, может, и обворуют, но, скорее всего, не прибьют, – лучше отдыхать поближе к людям, к детским городкам» [6, с. 277]. И вот уже сам герой, отчаявшись вследствие запутанных отношений с женой, оказывается в ракурсе наблюдений читателя. Точка наблюдения читателя полностью повторяет зафиксированную несколько ранее точку, когда в ней находился герой: «Ворота приоткрылись (<...>), длинные тени побежали по скульптурам, звери, статуи, разом вдруг все стронулись вбок и клоуны длиннолапые кинулись на него, он бросился назад, упал, перекинулся через ограду, лимузин вырвали прочь, скульптуры потухли, скрипнул воротный привод, спели петли. Далеко он не пошел, набрал на кучу листьев, оказалась невеликой, нашел еще одну, перенес охапками, сложил, кое-как зарылся» [6, с. 290]. Заметим, что автор оставляет герою возможность не менять свою точку наблюдения за больным мальчиком.

Пытаясь собраться силами, «стараясь ощутить себя самое, хотя бы мысленно собрать части» [6, с. 290], герой лежал в листьях и ему «вдруг послышалось шарканье и дробный топот, он снова видит медленного мальчика, неуклюжего мальчика, видит, как тот топырит руки, то и дело встает на цыпочки, аккуратно причесан, бледное чистенькое личико, – и согбенно, то придерживая сзади за плечи, то отставая, ведет его перед собой улыбочивый счастливый дед...» [6, с. 290-291]. Таким образом, мы наблюдаем, как в **повествовании** фиксируется позиция наблюдения главного героя и **позиция предполагаемого читателя**, который, по аналогии с кинематографом, уподобляется зрителю.

В рассказе А. Иличевского мы можем наблюдать такой кинематографический приём, как **монтаж**. Как известно, под монтажом в литературе понимается «в широком смысле: соположение разнящихся по предметной отнесенности, структуре или генезису элементов текста» [10, с. 130]. Как подчёркивает А.А. Фаустов, в литературе может использоваться «кинематографическая техника разбивки изображаемого на отдельные разнородные “кадры” и их “склеивания”» [10, с. 130]. В то же время, как отмечал А.А. Фаустов, принцип монтажа может использоваться для создания определённого ритма повествования. В случае А. Иличевского применение монтажа позволяет, с одной стороны, сократить во времени период «падения» героя из заботливого отца, обучающего маленького сына новым словам, в опустившегося до ночёвки в листе сквера человека. С другой стороны, при помощи приёма монтажа изменяется крупный и дальний планы в рассказе.

Кинематографичность повествования проявляется и в изображении движения героев. Идея движения пронизывает весь рассказ. Движение героя и персонажей, наполняющих пространство вокруг героя, имеет различную скорость, ритм, а в отдельных случаях наполняется ситуативным и «всемирным» смыслом. Движение в рассказе разнообразно. Оно – прерывистодискретное и линейно-плавное, замедленное и ускоренное, стремительное, последовательное и алогичное, предсказуемое и, напротив, неожиданное, «механическое и творческое, линейное и трансформационное» [13, с. 355].

Рассмотрим примеры трансформационных превращений движения в рассказе, существование которых и позволяет говорить, во-первых, об особенной авторской технике создания смыслов, во-вторых, о кинематографичности прозы А. Иличевского и, наконец, в-третьих, о специфической поэтике движения, разработанной писателем.

Итак, герой рассказа, словно в забытии, каждый день выполняет почти ритуальные действия: «Сначала они чистили зубы, умывались, одевались, завтракали, и теперь тихонько гуляли, топали по дорожкам, бросали вверх кленовые листья, рассматривали на свет их золотые пятерни, прожилки; вместе с другими детьми осваивали горы мокрого песка, орудовали совком, грузовичками, “пекли пирожные”...» [6, с. 275]. Однако видимая, на первый взгляд, последовательность действий прерывается «**стоп-кадром**», который «помещает» персонажа в условия стороннего наблюдателя: «...вдруг возникала перед глазами неведомая детская цивилизация, за которой он наблюдал с настороженным интересом» [6, с. 275]. Как видим, точка наблюдения сменяется, но не в пространстве. Воспользовавшись терминологическим определением Е. Фарина, происходящее перемещение можно назвать (условно) творческим. Подобная «перебивка» повествования, с одной стороны, позволяет автору акцентировать внимание на внезапных остановках в сознании героя, с другой стороны, имитировать дискретность и монтаж кадров в зрительном ряду, предстающим перед читателем.

Интересно, что стоп-кадр задваивается и появляется кадрблизнец, но имеющий уже дополнительный привходящий смысл (собственно, думается, что ради этого смысла первый стоп-кадр и появляется): «Поначалу ему больно было видеть в сыне вспышки примитивности... <...> Но, подумав, стал ровнее, вдруг пристальной вглядевшись во взрослый мир, в котором многие с виду невинные вещи оказались похуже убийства. Это был неожиданный опыт... <...> с юности ему еще не приходило в голову очнуться испугом» [6, с. 275-276]. Ю. Тынянов называет данный приём задваивания изображения приёмом наплыва, который основан на «конструктивном принципе *симультанности* (одновременности) нескольких рядов зрительных представлений, на основе которой получают совершенно новое толкование жест и движение» [12, с. 326]. И именно в таком случае «Кадр, который *построен*, сконструирован по принципам движения, далек от материальной репродукции движения – он дает смысловое представление движения» [12, с. 326].

Ещё одним вариантом описания движения в рассказе становится использование **контраста**, переключающего героя с одного ритма движения на другой. Во время прогулки маленький сын героя, увидев отошедшего в сторону отца, «выкарабкался из песочницы, подбежал, затопал впереди по дорожке, прилипший лист косолапо светился на ботиночке,

шелестел, подшаркивал, отпал» [6, с. 276]. Минимализм перечисления действий подчёркивает их определённый чёткий ритм. Стремительность движений ребёнка подкрепляется фоновым (в зрительном отношении) упоминанием «улицы, полной рвущихся со светофора вниз, в пресненскую излучину автомобилей» [6, с. 276]. Но вдруг ритм разрывается. Внимание ребёнка сосредоточивается на стоящем на четвереньках человеке: «Он недавно очнулся, какое-то время еще лежал, свернувшись калачиком вокруг своей спортивной сумки... <...> Сын остановился рядом с человеком и долго смотрел, как тот собирает в кулак ремень сумки, медленно переносит центр тяжести на колено, шарит рукой по земле, нащупывая опору...» [6, с. 276-277]. Контраст «движение / отсутствие движения» усугубляется наслоением нового неожиданного суждения: «Поверженный, тот смотрел снизу вверх, не затравленно, а с великой трудностью, с какой, должно быть, раб смотрел на свободного человека, случайно забредшего во время прогулки в окрестности каменоломни» [6, с. 277]. Для того, чтобы восстановить ритм движения героя и, соответственно, повествования, автор вновь возвращается к перечислению действий, выравнивает дыхание героя: «Следовало бы подойти – поднять, поддержать, провести, но из-за той же отупелости и нежелания хоть на секунду отвлечься от маленького сына он не заметил, как прошел мимо...» [6, с. 277]. Движение восстановлено. А картина с «медленными прятками» [6, с. 277] пьяного человека, перебирающегося «от дерева к дереву <...> на негнущихся ногах» [6, с. 277] уходит на второй план, что ещё раз характеризует прозу А. Иличевского как кинематографически окрашенную благодаря смене крупного и дальнего планов.

Существенным, на наш взгляд, для характеристики прозы А. Иличевского в контексте изучения её кинематографического характера является использование автором намеренной **повторяемости действий**. Троичное действие («Они раза три обошли сквер...» [6, с. 277]) наполняется картинками, имеющими характер движения («энергичного хозяина, коротышку, в балетном разбеге метавшего псу канареечный теннисный мяч» [6, с. 278], «Миновали Георгия Победоносца, опершегося копьём на взвившегося змея» [6, с. 278], «засмотрелись <...> на знаменитого поэта, протягивавшего оксфордскую шапочку за подаванием» [6, с. 278], «церквами, кренившимися у него из-за спины» [6, с. 278]) и видением застывших предметов и существ («прошли сквозь шеренгу гигантских бронзовых скульптур» [6, с. 278], «засмотрелись на царственного истукана» [6, с. 278], «на

тонконового апостола Петра» [6, с. 278]). Традиционное для русского фольклора тройное действие выполняет функцию ритуала, заговора от злых сил. Спиралевидное движение в рассказе позволяет читателю визуализировать пространство, «закрепить» кадр зрительно и, одновременно, способствует выработыванию ритмичности повествования. Таким образом, мы можем наблюдать, так называемое, «направленное (целевое)» [13, с. 355] движение, выполняющее сюжетообразующую функцию.

Таким образом, представленные в данной статье наблюдения над поэтикой рассказа «Медленный мальчик» А. Иличевского позволяют констатировать сближение двух видов искусств – кино и словесности. Рассуждения Ю. Тынянова об основах кино являются актуальными и при анализе кинематографической прозы А. Иличевского, поскольку «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» [12, с. 326]. Каждый используемый автором в рассказе приём кинематографии имеет свою смысловую наполненность, играет роль фиксации того или иного состояния героя, актуализирует авторскую мысль. Элементы поэтики кинематографии в литературном произведении расширяют возможности актуализации идейно-смыслового содержания рассказа, подчёркивают динамический характер словесного искусства и усиливают степень эстетического воздействия на читателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арязмова О.В. Языковые особенности ментативного повествования с точки зрения лингвистики нарратива (на материале романа А.В. Иличевского «Ай-Петри») / О.В. Арязмова // Вестник РУДН. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. – М.: РУДН, 2011. – С. 21–28.
2. Бавильский Д. Частный корреспондент. Александр Иличевский: «Быть персом – функция становления...» / Д. Бавильский. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.chaskor.ru/article/aleksandr_illichevskij_byt_persom_-_funktsiya_stanovleniya_19045 (01.05.2017).
3. Бавильский Д. Александр Иличевский: «Последнее, что сдаст позицию, – красота»/ Д. Бавильский. – Частный

- корреспондент. – 2011. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/aleksandr_ilichevskij_poslednee_cho_sdaet_pozitsiyu_-_krasota_23151 (01.05.2017).
4. Басинский П. Матисс без штампа: Александр Иличевский // Российская газета. – 2007. – 14 декабря. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.rg.ru/2007/12/14/matiss.html>
 5. Голубкова А. Медленное изучение натуры (Рец. на кн.: Иличевский А. Матисс: Роман. М., 2007). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.svobodanews.ru/content/article/424882.html> (01.05.2017).
 6. Иличевский А. Пение известняка: Рассказы и повесть / А. Иличевский. – М.: Время, 2008. – 432 с.
 7. Кочетова С.А. «Кипучий морок города»: поэтика городского текста в романе А. Иличевского «Матисс» // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 3(27) / ОО ВПО «Горловский ин-т иностранных языков». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ОО ВПО «ГИИЯ», 2016. – С. 25-40.
 8. Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. А.Н. Николюкин; Ин-т науч. информ. по общественным наукам РАН. – М.: Интелвак, 2003. – 1600 стб.
 9. Пасечник В. Прикладная теология. Александр Иличевский. Математик. АСТ, 2011 / В. Пасечник // Урал. – 2011. – № 10. – Режим доступа: <http://uraljournal.ru/work-2011-10-220> (01.05.2017).
 10. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. научн. ред. Н.Д. Тмарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
 11. Томилова Н.А. Мотив дервишества в русской литературе (на материале творчества Сухбата Афлатуни, Тимура Зульф리카рова, Александра Иличевского). Дис. ... канд. филол. наук по спец. 10.01.01 – русская литература. – М., 2014. – 181 с. – Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~ref/2014/2014_TomilovaNA_dissertatsiya_501.001. 32. pdf (01.05.2017).
 12. Тынянов Ю.Н. Об основах кино// Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов // Подг. изд. и комментарии Е.А. Готдеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой. – М.: Наука, 1977. – 574 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/kino4.htm> (01.05.2017).

13. Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Ежи Фарино. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639 с.
14. Шафранская Э.Ф. Роман Александра Иличевского «Матисс» / Э.Ф. Шафранская // Русская словесность. – 2008. – № 4. – С. 37–40.

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А. Поэтика кинематографичности в рассказе А. Иличевского «Медленный мальчик»

В статье рассматривается такая характерная особенность прозы современного российского писателя А. Иличевского, как её кинематографический характер. Исследование проводится на материале рассказа «Медленный мальчик». Рассматривается обращение к таким приёмам, как выстраивание визуальной стратегии, фиксация точки наблюдения и позиции предполагаемого читателя, «стоп-кадр», монтаж, повторяемость действий, контраст.

Автор статьи приходит к выводу о том, что использование элементов поэтики кинематографии в рассказе А. Иличевского расширяет возможности актуализации идейно-смыслового содержания произведения, подчёркивает динамический характер словесного искусства и усиливает степень эстетического воздействия на читателя.

Ключевые слова: А. Иличевский, поэтика прозы, кинематографичность прозы, визуальная стратегия, точка наблюдения, стоп-кадр, монтаж.

SUMMARY

Kochetova S.A. Poetics of cinematicity in the story «The slow boy» by A. Ilichevsky

The article regards cinematographic nature characteristic of prose by A. Ilichevsky, a modern Russian writer. The investigation is illustrated by the material of the short story «The slow boy». Special regard is given to such devices as visual strategy forming, viewpoint □ xation, prospective reader's position, «freeze-frame», editing, actions' recurrence, and contrast.

The author of the present paper concludes that resorting to the elements of cinematographic poetics in the story A. Ilichevsky enhances the potential of foregrounding the content plane of the literary work, emphasizes the dynamic nature of the verbal art and increases the aesthetic impact upon the reader.

Key words: A. Ilichevsky, prose poetics, prose cinematicity, visual strategy, viewpoint, freeze-frame, editing.

С.А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР),
Е.В. Чучук
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82.0

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Для объяснения специфики развития литературы в любую эпоху является важным понимание процессов заимствования, интерпретации, трансформации и бытования мифов в литературных произведениях. Немецкая литература XX века обращается к разнообразным вариантам использования мифов, мифологем, мифологических образов и сюжетов. Актуализация мифологических структур в литературе во многом связана со стремлением формирования новых смыслов в современном мире. Справедливо, в таком случае, говорить об особенном явлении обращения к мифу. Мифы снова и снова вдохновляют писателей на осмысление истории и культуры. Таким образом, целесообразным становится специальное литературоведческое и культурологическое исследование мифов, подразумевающее рассмотрение адаптации элементов и структур мифического мышления, а также мифологических теорий под время и эпоху. Вследствие таких процессов границы между вымышленными текстами и эссе становятся более размытыми, а литература в таком случае выступает как одна из форм продолжения философского мышления [6, с. 12].

Уже в XIX веке, несмотря на тенденцию демифологизации реалистической и натуралистической литературы с ее научно обоснованным описанием ориентации современной жизни на новую мифологию, модернистские течения в области философии и искусства (музыка Р. Вагнера, «Lebensphilosophie» Ф. Ницше и т. д.) необычайно оживляют этот интерес не только к античному, но также и к христианскому, и восточному мифу. Результатом такого процесса стали оригинальные переработки и интерпретации, казалось бы, уже всем известных мифов.

Как в литературе, так и культуре XX века наблюдается антропологический и культурный кризис, который связан с дроблением и неопределённостью мировоззрения личностей и

групп на фоне чрезмерного усложнения социокультурной среды, о котором предупреждали теоретики постиндустриального общества и исследователи культуры постмодерна. Именно в этих условиях объективно констатируется повышенное внимание общества к религии, мифологии, «традиционной культуре». Оно сочетается с возрастанием роли политической идеологии, которая, начиная с эпохи Нового времени, выступила мировоззренческим ориентиром массового сознания, а в XX веке, к тому же, стала уверенно рассматриваться как продукт нового, рационализированного и технологизированного мифотворчества. Вместе с тем, возникло мощное интеллектуальное движение «ремифизации» и «ресакрализации», сторонники которого, то сближая, то противопоставляя идеологию и миф, ратуют за восстановление мифического мироощущения личностей и коллективов (наций), стремясь к возврату гармонии человека и мира после разрушительной эры технократии.

Несмотря на то, что миф как естественнонаучно, так и эстетически объяснен и доказан, для современных художников слова сохраняется значение мифических элементов в контексте создания литературных произведений. Немецкий религиовед К. Ямме подчеркивает, что миф остается стабильным по отношению к своей эстетической структуре. Мифическое содержание остается на втором плане, по отношению к социальнo-ориентированной образности, но, вместе с тем, трактовка мифологических символов и образов в искусстве и культуре остается практически неизменной [7, с. 94].

Обращение к мифическим символам и образам является признаком творческих поисков многих авторов, однако, часто эти поиски ограничиваются только эстетической игрой с мифическими структурами мышления. Привлекательность формально-мифических литературных методов для авторов авангардистов заключается в особой очаровательности чужой ментальности и экзотического образца мифических мыслей. Особое оформление мифического пространственно-, временно-, причинно-следственного хронотопа в литературных текстах позволяет дистанцироваться от ожидаемого нарративного реализма (как концепции стиля) и, в то же время, упрекает миф для понимания.

Главным образом, роман, как почти идеальная литературная форма с гибкой структурой, имеет особую восприимчивость по отношению к включению структурных элементов мифологически обогащённой мысли. Немецкая литература

первой половины XX века использует целый ряд интерпретаций мифов, мифологем, мифологических формул, в целом, мифологических материалов в разных художественных направлениях, например, из-за взаимодействия литературного и психоаналитического дискурса. Происходит это под эгидой повышенной акцентуации на мифе, принятом в качестве правила в драме 1910-1940-х годов. Это справедливо, к примеру, по отношению к произведениям Г. Хауптмана («Die Atriden Tetralogy»), Х. Хофманшталя («Elektra», «Ariadne auf Naxos», «Die ägyptische Helena»), Ф. Верфеля («Die Troerinnen des Euripides») или В. Хасенклевера («Antigone»), что говорит о возрождении мифа в целом.

Также под влиянием психоанализа возникают произведения Ф. Кафки и Т. Манна, как особый жанр «римского мифа», в котором различные мифологические тенденции синкретичны как материал для поэтической реконструкции некоторых основных известных мифологических архетипов. Общая тенденция развития немецкой литературы XX века, в частности, приводит к отрицанию или замене традиционных категорий новыми интерпретациями. Так, к примеру, Ф. Кафка, при описании кризиса мышления общества и страданий отдельных людей, тесно вплетает почти мифологизированно окрашенные условия реальности. Институты современного государственного аппарата, например, приобретают в романах «Процесс» и «Замок» такую степень важности, что попросту доходят до уровня мифа, так как преодоление непревзойденной реальности жизни в случае главных героев становится почти мифическим [1, с. 229].

Возрастающий интерес к античной мифологии, как выражению поиска новых ориентиров из-за утраты старых ценностей и более ранних идеалов, возникает, прежде всего, в переломные моменты западной истории культуры. Миф, который является опытом поколений и воплощает память о веках, кажется гарантией мировой стабильности и закономерностью в художественной практике отдельных авторов. Опыт предшественников служит основой для новой концепции мира и человека, чтобы в период кризиса быть вне времени и восстановить абсолютное. Как и спрос на «Новую мифологию» и концепции античности Ф. Ницше в эпоху Романтизма, литературные мифологические приемы в немецкой литературе XX века являются реакцией на кризисные ситуации, которые в дальнейшем получают положительную или отрицательную оценку в истории и культуре немецкого народа.

В целом, определение «безродности» современного человека, для которого традиционные шаблоны порядка и значений являются нарушенными, сигнализирует о постоянном, ухудшающемся состоянии кризиса. В то же время, писатели в своей художественной практике предлагают использовать миф как возможность преодоления этого кризиса, усомниться в его законности, корректности медиа и правильности языка. К тесной связи между кризисным опытом и мифами рекомендует обратиться немецкий литературовед, исследователь античности И. Стефан [7]. По её словам, в XX веке, когда Германия претерпевала угрозы радикальных поисков национальной идентичности, произошла мобилизация моделей мышления из античной мифологии в немецкой литературе, что «произвело фурор» в области интерпретации античных сюжетов и архетипов. В качестве фаз национальных и умственных потрясений в немецкой литературе XX века исследовательницей рассматриваются фашизм, послевоенный период и период рубежа XX-XXI веков.

Восприятие мифологических сюжетов и мотивов в немецкой литературе происходит на основании исторического опыта и с учётом особых обстоятельств исторического развития государства в XX веке. Социально-политическая дезориентация, религиозные сомнения, угасание основных мотивов и моральных принципов при адаптации мифического материала становится возможным не только переработать, но и попробовать придать им в литературных произведениях новые интерпретационные значения.

Так, Т. Манн обращается к мифу в поисках истоков человечества и гуманизма и опирается на философию Ф. Ницше именно для того, чтобы мистифицировать признание легитимности национал-социалистической идеологии и разъяснить вовлеченные в осмысление природы террора мифы. Разоблачение идеологической функции мифа с помощью поэзии должно, по представлению Т. Манна, прививать культуру, опираясь на опыт прошлого. Начиная с размышлений З. Фрейда и К. Юнга, он говорит об удачной связи мифа и психологии: «Миф плюс психология. Я давно был страстным сторонником этого сочетания; на самом деле, психология – это средство, с помощью которого миф обличает фашистских мракобесников и заставляет не сидеть, сложа руки, а бороться за гуманность и человечность» [5, с. 98] (перевод здесь и далее наш. – Е.Ч.).

Для Т. Манна поэзия – это, ни в коем случае, не возвращение к реальному мифу, а превращение мифических сюжетов и архетипов в символ освободительного акта, который

непрерывно направлен против политического насилия. Миф не может быть интерпретирован по одному конкретному шаблону или плану, его многообразная полисемантика не оставляет места для одномерной трактовки в традиции А. Розенберга («Миф о XX веке»). В духе современности, в романе «Волшебная гора» происходит презентация Т. Манном эстетического мифа с потерей религиозных или метафизических ценностей, при этом его эстетика основана на интеллектуальном обращении с мифом, чья синтетическая сила заключается в способности вводить и переносить противоречия.

Таким образом, в произведениях Т. Манна в мифе концентрируется разнообразие точек зрения, что, в свою очередь, подтверждает перспективность философии Ф. Ницше и констатирует полисемантическое многообразие мифа. Опыт двух мировых войн в XX веке отразился на самоуверенности целых поколений в немецком обществе и создал для Германии вакуум как в социально-политическом, так и в культурном отношении: «Политически мотивированный запрет на использование мифа после Второй мировой войны создает неблагоприятную исходную ситуацию для восприятия мифа, все философские и художественные преобразования основных концепций мифов кажутся неуместными» [4, с. 74].

В литературных адаптациях мифических материалов после 1945 года к наиболее часто редактируемым темам были причислены темы вины и трагедии нации. Кроме того, одним из ведущих направлений исследовательской мысли литературоведов стали поиски новых путей для развития Германии. Крах националсоциалистического режима и репрессии, забытые дискуссионные дискурсы ранней послевоенной эпохи можно найти в текстах исследователей мифологии в произведениях Э. Ланггассера и Х. Э. Носсака. Они представляют попытки «заменить старую, свернутую систему и с энтузиазмом фантазируют о новом порядке и вместе с тем они описывают часть основополагающих дискурсов, которые были сформулированы во времена национальных переходов и перемен. Античный миф также привлекает авторов в связи с темой возвращения солдат с войны домой. В этом случае герой войны Одиссей становится, своего рода, лейтмотивом, образом вне времени и места действия, но не лишенного своих исконно античных характеристик, и, кроме того, дополненного особенностями и деталями образа героя войны XX века. Классические античные мифы о путешествиях, такие как «Одиссея» и «Аргонавтика», позволяют авторам поставить во главу вопросы гендерной и национальной

идентичности, в этом отношении история формирования мужского субъекта в качестве аргумента представляет собой тесную связь с природой и существует как подчинение и исключение женского начала» [3, с. 413].

Прогрессивная реабилитация мифа происходит на фоне постмодернистских тенденций 1970-1980-х годов и в результате влияния философских подходов литературоведов М. Хоркхаймера и Т. Адорно, культурно-критического значения их работ, соответствующих центральным постулатам романтикоидеалистической критики как эпохи Просвещения, так и современности.

Новый подъем обращения к мифу является не только проблемой немецкой литературы, но тенденцией цивилизационного развития современного мира, в котором, особенно после становления и развития идей фашизма, принцип рациональности и рассудительности человека воспринимался как чисто инструментальный, непочтительный (в прямом смысле), вездесущий призрак. Миф становится не просто объектом анализа (для ученых) и стимулирующим мотивационным резервуаром (для художников), но смыслообразующей альтернативой социальному и культурному статусу. Протесты против «дегенерации» образованного интеллекта эпохи Просвещения соответствуют возрождению романтических мыслительных фигур в настоящем. В то же время, мифы снова кажутся значимыми и ориентированными на действия, предлагающими альтернативу научным мировоззрениям.

Следующие особенности постмодернистской литературы, такие как постепенный распад «двоичных аналогов» эго и мира, субъекта и объекта, особенного и общего, и вместо этого, формирование множества новых языков, что тоже соотносится с мифическими темами и аллюзиями. Именно постмодернистская культурная критика имеет дело с деконструкцией определенных мыслей и закономерностей в мифе, который в то же время представляет собой разрушение границ и доведение уже приемлемой трактовки мифа до абсурда таким образом, что связь между мировой интерпретацией и реальностью может быть определена как структурный компонент. Поскольку мифы, как шифры литературы и истории искусства, усиливают свое значение в литературе XX века, то в процессе адаптации отношения между интерпретацией мифа и его шаблоном, т. е. исходным античным инвариантом, могут определяться как интертекстуальные. Адаптация литературного мифа формирует

динамическую систему текстов, которые находятся в постоянно меняющемся межтекстовом и культурном контексте.

Таким образом, сам миф включается в интертекстуальный контекст системы культуры. Расширения в области значения мифа применимы не только к области литературных произведений, но и также при использовании мифологических сюжетов в других видах искусства (живопись, музыка). В постмодернистском мире есть традиционное упорядочивание и разделение ролей на автора и читателя, при которых современный автор ожидает предвидения читателя и его активного участия в процессе текстового производства. Читатель регистрирует отклонения от известных ему мифологем не линейным и одномерным чтением, поскольку, как правило, тексты едва выражены в соответствии с хронологически-каузальными законами, например, законом о чтении, который обуславливается культурными ожиданиями реципиента.

Многократное кодирование, которое возможно благодаря интертекстуальным элементам и деконструкции существующих шаблонов, можно найти в текстах, которые экспериментируют с жанрами и имеют ахронологический, иерархический или синтаксический порядок (например, тексты немецкого драматурга, театрального режиссёра, поэта, эссеиста Х. Мюллера). Уничтожение традиционных жанров и игры со значением и отсылками к оригинальным текстам осуществляются в процессе объединения подлинной и переосмысленной реальности. Так, в романе «Последний мир» (1988) австрийского писателя К. Рансмайра, классические духовные богатства возвращаются и как тема, и объект для критики. К. Рансмайр эстетизирует миф, и, таким образом, его трактует.

Постмодернистская литература может позволить себе интерпретировать миф в игривой форме, «демократизировать» и сделать его понимание доступным не только для элиты, но и для более широкой аудитории. В сущности, миф, «как система, отсылающее друг к другу провокационное означающее, чье обозначение не существует» [9, с. 392], показывает связь с постмодернизмом. Феноменологическое описание мифа как произведения без конкретного автора, собственно описывающего историю, которая осязаема только в своей традиции приема, не заставляя его обнаружить первобытный смысл, который незримо присутствует во всех интерпретациях.

В дополнение к постмодернистским мифологическим интерпретациям в современной немецкой литературе новая тенденция подчеркивает осмысленное развитие роли

литературы и мифа. Чтобы активировать двусмысленность, авторы используют поиск новых идей после связывания античности и современности и для создания целостности мифических образов и пробуют унифицировать и «осовременить» их.

Интерпретации мифических сюжетов и архетипов характерно использование уже известных «изображений», но к которым добавляются некие изменения. Вольная интерпретация характеризуется тем, что отражает мифы нашей памяти и структурирует наши восприятия, воспоминания, страхи и надежды сквозь призму воображаемого как предпосылки к изменению и выражению истинно авторского субъективного мнения.

В своем анализе немецкий историк, рунолог, исследователь символики народного искусства К. Т. Вайгель указывает на чрезвычайную актуальность определенных мифологических формул в немецкой литературе 1980-х годов. Осознание того, что миф существует как ответ на страхи и ужасы, сложившееся в кризисные ситуации, можно проследить в литературе последних десятилетий XX века. Как и в античную, средневековую и другие эпохи, современный миф является реакцией на политические потрясения, произошедшие после 1989 года. Очевидной становится связь исторического события – воссоединение Германии – с ремифологизацией немецкой литературы более чем когда-либо прежде, что ведёт, в свою очередь, к возникновению споров, касающихся проблемы национальной идентичности.

В последние десятилетия XX века в Германии мы можем наблюдать интенсивно возросший интерес к исследованию мифов, хотя дискуссии о ценности мифа постепенно теряют свою актуальность. Рост интереса к мифу возникает в научных исследованиях специалистов-религиоведов. Основной задачей классической филологии, философии и литературы сегодня является решение проблемы правильного использования мифа независимо от идеологической обусловленности произведений искусства. Вопрос о том, является ли инновационная интерпретация мифов органично связанной с традиционными инвариантами и вариантами мифов, не столь актуален, поскольку, в любом случае, всё может служить материалам для новых интерпретаций, т. е. новых художественных текстов. Сегодня это особенно относится к радикальному отказу от традиционных моделей мышления в феминистически окрашенных мифах, а также в критике современных литературоведов о демонтаже мифов в постмодернизме.

Современные авторы рассматривают миф не как статический, а как динамический фактор, прогрессивный процесс, сущность которого – в создании новой интерпретации.

Таким образом, можно констатировать, что, несмотря на тривиализацию и коммерциализацию тенденций в интерпретации и трансформации мифов XX века, они, по-прежнему, остаются источником поиска смысла и ориентации в художественном осмыслении реального мира для авторов литературных произведений. К сожалению, снижение норм классического образования, так характерное для современного западноевропейского общества, ведёт к неадекватности в восприятии мифа и его интерпретации. Исследования таких литературоведов и писателей, как М. Хоркхаймера, Т. Адорно, К. Рансмайра, Ю. Розенкранц-Кайзера, П. Хандкеса и Б. Штрауса, К. Т. Вайгеля и др. показали, что обращение к мифологическим сюжетам, образам, их интерпретация и введение в реальность современного мира Германии после Мировых войн как никогда актуальны. Мифы не заменяют реальный мир, но помогают понять его лучше, используя уже знакомые закодированные образы и сюжеты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Broch, Hermann: Mythos und Altersstil. Von der „Verkörperung [des] neuen Mythos“ in den Texten von Franz Kafka spricht auch Hermann Broch: Mythos und Altersstil. In: ders.: Kommentierte Werkausgabe, Bd. 9/2. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M., 1975. – 330 s.
2. Emmerich, Wolfgang: Entzauberung – Wiederverzauberung. Die Maschine Mythos im 20. Jahrhundert. In: Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Hg. v. Martin Vöhler und Bernd Seidensticker. Berlin, 2005. – S. 411-436.
3. Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig, 1996. – 150 s.
4. Eliade, Mircea: Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Frankfurt a. M., 1998. – 425 s.
5. Kerényi, Karl (Hg.): Thomas Mann – Karl Kerényi: Gespräch in Briefen. Zürich, 1960. – 122 s.
6. Rössner, Michael: Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewusstsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M., 1988. – 75 s.
7. Stephan, Inge: Musen & Medusen: Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Köln/Weimar/Wien 1997.

8. Weber, Max: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Bd. 1. Tübingen, 1986. – 245 s.
9. Wilhelmy, Thorsten: Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption: Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville. Würzburg, 2004. – 470 s.

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А., Чучук Е.В. Роль мифологических структур в немецкой литературе XX века

В статье рассматриваются особенности интерпретации мифологических сюжетов, мифологем и приводятся примеры введения их в немецкую литературу XX века.

Современные авторы рассматривают миф не как статический, а как динамичный, прогрессивный процесс, сущность которого – в создании новой интерпретации. Такая новаторская трактовка характеризуется тем, что мифы являются отражением культурной памяти и структурируют восприятия, воспоминания, страхи и надежды через призму воображаемого и выражение истинно авторского субъективного мнения.

Ключевые слова: миф, мифологические символы, немецкая литература, интерпретация сюжета.

SUMMARY

Kochetova S.A., Chuchuk E.V. The role of the mythological structures in German literature of the XXth century

The article speculates on the main features of interpretation of mythological subjects, mythology, and examples of their introduction into German literature of the XXth century.

Modern authors consider the myth not as a static, but as a dynamic, progressive process, the essence of which is in creating a new interpretation. This innovative interpretation is characterized by the fact that myths are a reflection of cultural memory and structure perceptions, reminiscences, fears and hopes through the prism of the imaginary and the expression of truly authorial subjective opinions.

Key words: myth, mythical symbols, German literature, interpretation of the plot.

*Н.А. Белоконь
(г. Горловка,*

ДНР) УДК 82.091+821.161.2

**АВТОРСКОЕ ПОНИМАНИЕ ТЕМЫ СМЕРТИ
В ПОВЕСТЯХ И РАССКАЗАХ В. РАСПУТИНА**

Творчество Валентина Распутина было знаковым для русской литературы XX века, который ставит мучительные вопросы современности и ищет на них ответы. По творчеству В. Распутина накоплена обширная литературно-критическая база: Н.С. Тендитник, С.Г. Семенова, Н.Н. Котенко, И.И. Калимуллин, И.А. Панкеев, В.Д. Наривская, А.А. Газизова. Главными направлениями анализа творчества писателя стали вопросы психологического мастерства автора, проблемы конфликтологии, жанровые и стилевые особенности произведений.

Цель нашей статьи – раскрыть особенности авторского понимания темы смерти в повестях и рассказах Валентина Распутина.

Тема смерти – одна из табуированных проблем русской литературы 60-80-х годов XX века, которая могла возникнуть и разрешиться на ментальном уровне. Обращается к этой проблеме и В. Распутин, причем эта проблема раскрывается как в раннем, так и зрелом творчестве.

В повести В. Распутина «Последний срок» описывается последний день Анны, хозяйки большой семьи. Сюжет повести построен таким образом, что приезд детей Анны попрощаться с умирающей матерью переплетается с воспоминаниями Анны о своей жизни, жизни семьи, семейном укладе, о том, чему учили детей, что сохранилось, а что не прижилось. Мгновения прощания, как такого, в повести нет: с ритуальными слезами, грустью, что уже имело ритуальный характер. Это уже было не столько прощание детей с матерью, сколько Анны с детьми. Причем в повести отсутствуют воспоминания о муже, отце детей. Безграничная материнская любовь возвращает героиню к детям, чтобы еще раз посмотреть на детей, которые разлетелись по миру. Они и радуют и огорчают Анну – настолько они разные, каждый со своим характером, со своим поведением. Например, Варвара рассказывает о своем сне и произнесет слово, которое было не кстати: «Городские стали, была вам охота с деревенскими знаться!» [4, с. 375]. Когда умерла мать: «Она рыдала долго, пристукивая головой о стол» [4, с. 373]. Вторая дочь, Люся, только «опустила слезу и отошла» [4, с. 374]. Именно Люся может понять жизнь умирающей матери, а Варвара, она «подвоет», когданадо и не надо. Именно Люсе писатель доверит единственную в повести встречу детей с миром, которая станет суровым испытанием. Способность Люси проникнуть в узкий коридор времени, понимать голос земли, брошенных полей – покажет главный конфликт повести – конфликт времени. Время в повести – это не только

универсальная форма существования, но и сама ценность. В структуре художественного времени выделяются два времени: бытийное и бытовое. Первое плавно плывет в гармонии с небом и землей. В этом времени в одиночестве находится умирающая Анна. Второе сталкивается с жизненными перипетиями.

Люся, уставшая от «напрасного» ожидания смерти матери, идет в лес и попадает в ловушку замкнутого времени, из которой можно выбраться, только вновь пережив прошлое. Воспоминания прошлого подобны кругам ада, которые проходит Люся, и возвращается к себе самой, забытой в новой «городской» жизни.

Воспоминания Люси начинаются с грустной картины сломанных ворот: «она оглянулась на два покосившихся столба, которые остались от ворот» [4, с. 337]. Такие ворота, скорее их отсутствие, свидетельствует о неблагополучии миров и по ту, и по другую сторону – мира человека и мира природы. Жизнь, созданная столетиями, оказалась беззащитной перед «другой» жизнью. «А что же с воротами, почему нет ворот? Ну да, не сеют, не пахут, значит, нечего от скота запираить, все четыре стороны открыли настежь» [103, с. 337]. «А на земле все это сходило в одном чужом широком запустенье, которому не хотели верить глаза... Поля заросли, затягиваясь с нижнего края густым, расторопным осинником... Уже и не отличить было поля от межей, сцепились так – не оторвать. Хлебный дух, привычный для этой поры, давно истаял: пахло перезревающей лесной мешаниной, да от заброшенной земли исходило пресное, сухое дыхание» [4, с. 331]. В фантастическом диалоге между героиней и покинутой землей появляется голос земли, еще одной матери, матери – сырой земли, которая, «привыкнув поднимать хлеб, казалось, надеялась на чудо и из последних сил оберегая себя для себя...» [4, с. 331]. Исповедь брошенной земли проста. Колхоз называется «Памяти Чапаева», и Люся вспомнила никому теперь не нужное название, колхоз пережил упадок. И когда вспомнилось об упадке колхоза и заброшенные поля, Люсю «кольнуло неожиданное, родившееся здесь чувством вины» [4, с. 332], как будто она чем-то могла помочь им, и не помогла.

У читателя, с одной стороны, возникает осуждение детей за то, что они уехали из родительского дома. Но, с другой стороны, ни В. Распугин, ни его героиня Анна не осуждают их. Анна только пытается привыкнуть к ним, прожившим в городах, и пытается узнать в них «своих детей». Не может привыкнуть к Илье, который еще в прошлый раз приезжал, возвращаясь с Севера: «Старуха смотрела на Илью долго, до неловкой устали.

Она искала в нем своего Илью, которого родила, выходила и держала в памяти, и то находила его в теперешнем, то опять теряла...» [4, с. 297]. Героиня его жизненную неустроенность связывает со сменой места жительства. Но и сын Михаил, который остался с матерью «томим тоской» о чем-то утраченном, несбыточном. Возникает интересная вариация на тему двойственности глазами матери. Вот и Илья «не походил ни на городского, ни на деревенского, ни на чужого, ни на себя» [4, с. 297]. Безликость становится отличительной чертой Ильи. Даже у смертного одра матери он не произнес ни слова. Происходит удивительный эффект отсутствия, он становится эталоном общей уравниловки, когда в потоке казенных слов нет слова своего. Михаил по своей сути глубже брата. Он все время пытается что-то понять, его мучит вопрос о том, почему так сложилась жизнь. Скучая по гармонии, герой является одним из доказательств неблагополучия мира.

Проблема художественного времени закономерно вызывает размышления о поэтике названия повести, поскольку в названии присутствует одно из определений времени – «срок», не просто «срок», а «последний». Писатель неоднократно повторяет слово последний: «последней радости», «последние черты», «последние слезы», «последние страдания». Эти слова подчеркивают трагическую тональность повести, создают ощущения грани, предчувствие конца. Последняя надежда не остаться таким, в надежде перестать быть таким практически с небытия порождает что-то последнее, так появляется «срок». Так оживает умирающая Анна.

Интересно отношение Анны к смерти: нет боязни, страха, наоборот, полное восприятие и согласие с ней. Нет нерешенного противоречия между жизнью и смертью Анны: «Старуха не будет сопротивляться, а та, другая, не станет злиться на нее и то, что она так долго водила ее за собой» [4, с. 299]. Коллизия жизни – смерть звучит в повести не трагично, а оптимистично. «Старуха верила, что у каждого человека своя собственная смерть, созданная по его образу и подобию, точь-в-точь похожая на него. Они, как двойняшки, сколько ему лет, столько и ей, они пришли в мир в один день и в один сойдут обратно: смерть, дождавшись человека, примет его в себя, и они уже никому не отдадут друг друга. Как человек рождается для одной жизни, так и она для одной смерти» [4, с. 299]. Так фантастически реализуется тема двойственности, смерть выступает двойником по образу и подобию человека. «За последнее время они стали подружками, старуха часто разговаривала с ней, а смерть слушала ее рассудительный шепот и понимающе вздыхала» [4,

с. 298-299]. Интересны эти две женщины, идущие годами. Интересен и их диалог-договоренность: «Они договорились, что старуха отойдет ночью, сначала уснет, как все люди, чтобы не пугать смерть открытыми глазами, потом она тихонько прижмется, снимет с нее короткий мирской сон и даст ей вечный покой» [4, с. 249].

В художественном мире В. Распутина переплетаются и библейская мифология (мотив воскресения и вознесения Анны), и языческие верования (образ смерти, живущий в мире), и традиции устного народного творчества (смерть как «злая старуха с косой за плечами»).

Вспомним о том, что в начале повести автор говорит о смерти-небытии, смерти-конце. И как бы, протестуя против этого, появляется личная смерть героини, та, которая рифмуется с вечным покоем. Смерть – небытие не берет старуху, она отступает перед смертью – вечностью. Поэтому становится возможным воскресение старой Анны для ее личной единственной смерти.

Мотив смерти приобретает философское звучание и в произведениях, написанных в конце XX века. В основе рассказа «Видение» – динамичная картина мира, возникающая в воображении художника. Автор-повествователь слышит призыв свыше. Этим призыванием обусловлено видение пути в иной мир. Бывают переходные периоды в жизни человека. Они связаны со стремлением освободиться от неизменного или окончательного состояния.

Автор-повествователь понимает, что закончился большой период в его жизни, что он у «отмеренной черты». Он слышит по ночам звон, который побуждает героя к размышлениям о смерти, возникает желание подвести итог жизненного пути. Герой выходит на дорогу к загробному миру, к которому ведет мост. Познание мистической тайны смерти и путешествие в загробный мир совершилось. Герой только прикоснулся к «миру иному», но пограничное состояние он пережил.

Тема ухода человека из жизни поднимается в рассказе «В непогоду». Уход из жизни – это переход «из бытия во всебытие, в единое и вечное крепление, которым держится земная жизнь» [5, с. 14]. Вновь В. Распутин обращается к образу старой женщины, выполнившей свой долг перед жизнью, в рассказе «В ту же землю...». Этот рассказ перекликается с повестью «Последний срок» и «Прощание с Матерой». Но если в «Прощании с Матерой» разрушается деревня, то в этом произведении губитель – легендарная стройка. Снова героиня – Аксинья Егоровна, старая женщина. У ее дочери нет денег,

чтобы заплатить за похороны матери, привезенной на зиму из деревни: «Не смерть матери ее ужасала, нет, а то тяжкое и властное, что надвигалось теперь со смертью» [3, с. 298]. Аксинья Егоровна умирает во сне, как и Анна в повести «Последний срок». Проработав всю жизнь на стройках, Пашута ничего себе не скопила: ни денег, ни друзей. Пашута хоронит мать тайно, в лесочке за городом. Перешагнувшая через традиции и заповеди героиня предается не столько авторскому осуждению, сколько состраданию автора. Создается ощущение, что и Пашута, и все люди находятся в состоянии безысходного одиночества, в своей внутренней замкнутости, чего еще недавно в произведениях В. Распутина и быть не могло. Но в реальной действительности художник уже увидел другой народ, не слитый в единое целое, а распадающийся на отдельные особи. В рассказе создана удручающая картина бедственного положения народа в перестроечное время. В. Распутин не ограничился показом социальной униженности главной героини Пашуты, он поставил ее в ситуацию нравственного испытания, созданного условиями жизненной реальности. Но если раньше героиня В. Распутина в таком испытании проявляла духовную силу и нравственное величие, то в этом произведении ее облик существенно изменился.

Если в 70-е годы В. Распутин предвидел трагедию разобщения связей рода, то в 90-е он открыто сказал, что народ, доведенный до такого состояния, может перестать быть народом. Художник показал и социальные, и экономические причины поступка Пашуты, но прежде всего он выделил причины нравственные: героиня теряет связь с народной национальной культурой. Но автор не лишает читателя надежды, которая выражена через пейзаж. В. Распутин описывает за оврагом сосняк, который, выжженный палами, не погиб окончательно. Так и человеческие судьбы, искалеченные жесткой реальностью времени, но не сломанные. Не случайно героиня рассказа в конце посещает храм, неумело крестится, ставит свечи.

Таким образом, мы видим, что тема смерти является одной из главных в произведениях В. Распутина. Автор показывает физическую смерть героя, которая приводит не только к угасанию рода, но и к моральному упадку последующих поколений. И только пережив понимание смерти, герои приходят к осмыслению ценности жизни, и тогда у героев появляется шанс родового возрождения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Газизова А. Три высказывания о прозе В.Г. Распутина / А. Газизова // Творчество В.Г. Распутина в социокультурном и эстетическом контексте эпохи. Коллективная монография. – М.: Прометей, 2012. – С. 80-105.
2. Кондратьева Д.К. Русская проза конца XX века – начала XXI века / Д.К. Кондратьева // Русский язык и литература в учебных заведениях. – 2007. – №2-3. – С. 11-20.
3. Распутин В.Г. В ту же землю / В.Г. Распутин. – М.: Молодая гвардия, 2001. – С. 298-338.
4. Распутин В. Последний срок / В. Распутин. – М.: Молодая гвардия, 2004. – С. 375.
5. Распутин В.Г. В непогоду / В.Г. Распутин // Роман-газета. – 2003. – №1. – С. 14.

АННОТАЦИЯ

Белоконь Н.А. Авторское понимание темы смерти в повестях и рассказах В. Распутина

Тема смерти – одна из табуированных проблем русской литературы второй половины XX века. Эта тема неоднократно появляется в рассказах и повестях В. Распутина, который через осмысление смерти отразил проблемы эпохи: утрата семейных связей, урбанизация, упадок рода, угасание культурных и родовых традиций. Только пережив понимание смерти, герои приходят к осмыслению ценности жизни, и тогда у героев появляется шанс родового возрождения.

Ключевые слова: род, культурные традиции, ментальность, конфликтология, национальное сознание.

SUMMARY

Belokon N.A. Author's understanding of the topic 'death' in the short stories by V. Rasputin

The topic of death is one of the taboo problems in Russian literature of the second half of the twentieth century. This topic repeatedly appears in the stories and tales by V. Rasputin, who through reflection of death reflected the problems of the era: the loss of family ties, urbanization, the decline of the family, the extinction of cultural and clan traditions. Only after experiencing an understanding of death, the characters come to a judgment of the value of life, and then the characters have the chance of a generic rebirth.

Key words: genus, cultural traditions, mentality, conflictology, national consciousness.

А.В. Воеводина
(г. Донецк, ДНР)

УДК 821.161.1

АРХИТЕКТУРНЫЙ ЭКФРАСИС В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ Н.В. ГОГОЛЯ

В современном литературоведении экфрасис стал предметом жарких споров и оживленных дискуссий. Об этом свидетельствует появление значительного числа научных работ, посвященных этому явлению. В настоящее время ученые определяют экфрасис как описание одного искусства (живописи, скульптуры, архитектуры, танца, музыки) средствами другого (литературы).

Архитектура является одним из самых древних и долговечных искусств, отражающих эстетические взгляды и этические нормы разных народов и разных времен, показывающих религиозные устремления и гражданскую позицию. Это искусство, воплощенное в трехмерном пространстве. Архитектура не только говорит о нравах и быте людей определенной страны и определенной эпохи, но и формирует менталитет и эстетическое восприятие действительности.

Философско-эстетические взгляды и художественный мир Н.В. Гоголя сформировались в значительной мере под влиянием изобразительного искусства. Статьи из сборника «Арабески» включают в себя размышления об истории и искусстве, и все это находит свое продолжение в его художественных произведениях. Гоголь считает, что искусство имеет исключительное влияние на жизнь общества. Эстетические интересы Гоголя необычайно широки: он писал о музыке, живописи, скульптуре, архитектуре. В связи с этим вполне закономерным является присутствие образов пластических искусств в художественных произведениях писателя. По словам Гоголя, «для успеха повести и вообще рассказа достаточно, если автор опишет знакомую ему комнату и знакомую улицу. У кого есть способность передать живописно свою квартиру, тот может быть и весьма замечательным автором впоследствии» [1, с. 65].

Искусствоведческие взгляды Гоголя интересовали исследователей еще в самом начале XX века. К этой проблеме обращались И.Е. Евсеев, А.А. Назаревский, П. Эттингер [5; 11; 13]. Однако можно сказать, что литературоведы, как правило, специально не рассматривали те аспекты поэтики художественных текстов Гоголя, где находит свое отражение

проблема пластических образов. Литературовед П.Ю. Гуревич в работе «Поэтическая функция образов пластических искусств в творчестве Н.В. Гоголя» пишет, что «проблема образов пластических искусств в гоголевских произведениях остается малоизученной, поскольку в существующих работах она была частью более широкой темы и отдельно не вычленялась» [4, с. 1]. Так, например, знаменитая работа А. Белого «Мастерство Гоголя» представляет собой детальный анализ поэтики гоголевских произведений, а проблема образов пластических искусств затрагивается автором только в главе «Изобразительность Гоголя». В исследовании Ю. Лотмана «Художественное пространство в прозе Гоголя» мы встречаем рассуждения критика о художественном зрении Гоголя, воспитанном под впечатлением театрального и изобразительного искусств [7, с. 628] в контексте изучения особого художественного пространства, «совсем не сводимого к простому воспроизведению тех или иных локальных характеристик реального ландшафта» [7, с. 621]. Ю. Манн в труде «Поэтика Гоголя», поставив перед собой задачу понять «секреты» Гоголя, «объяснить парадоксы со стороны поэтики, со стороны внутренней организации его художественного мира» [10, с. 378], вскользь обращается к проблеме пластических искусств в творчестве писателя, упоминая «живые картины» [10, с. 366-369] и такое свойство гоголевской поэтики, как «окаменение» [10, с. 370-374].

Тем не менее, несмотря на малую изученность темы «Гоголь и пластические искусства», в последнее время появились интересные работы, в которых рассматриваются отдельные случаи интерпретации Гоголем образов пластических искусств, т.е. образов изобразительных искусств и образов архитектуры [4; 12].

Целью данной статьи является попытка системного изучения поэтической функции образов архитектуры в художественном творчестве Гоголя. В «Кратком словаре терминов изобразительного искусства» говорится, что «пластические искусства – понятие, совпадающее по основному значению с термином «изобразительные искусства», но включающее в себя и архитектуру» [6, с. 53].

Литературовед П.Ю. Гуревич, анализируя прозу Гоголя и исследуя поэтическую функцию образов пластических искусств в творчестве писателя, отмечает: «Во всех циклах выдерживается следующий порядок частотности: опорными элементами являются образы архитектуры, значительно реже используются образы живописи и, крайне редко, можно

встретить образы скульптуры, они практически не используются автором» [4, с. 17]. Такое соотношение частотности разнообразных образов исследователь объясняет эстетическими взглядами Гоголя. Действительно, в «ученых статьях» «Арабесок» Гоголь излагает свои мысли о разных видах искусств.

Так, он, ставя на первое место среди искусств скульптуру, пишет: «Она прекрасна, мгновенна, как красавица, глянувшая в зеркало, усмехнувшаяся, видя свое изображение, и уже бегущая, влача с торжеством за собою толпу гордых юношей. Она очаровательна, как жизнь, как мир, как чувственная красота, которой она служит алтарем. Она родилась вместе с языческим, ясно образовавшимся миром, выразила его – и умерла вместе с ним» [3, т. 6, с. 20]. В представлении писателя каждый вид пластического искусства является воплощением определенного мировоззрения. Скульптура выразила мир языческий, а живопись – христианский мир. По Гоголю, христианские идеи невозможно было отобразить в скульптуре: «Никогда возвышенные, стремительные мысли не могли улечься на ее мраморной сладострастной наружности. Они поглощались в ней чувственностью» [3, т. 6, с. 20]. Напротив, пишет Гоголь, «живопись и музыка, которых христианство воздвигнуло из ничтожества и превратило в исполинское» [3, т. 6, с. 20], явились именно теми средствами реализации высокой идеи сострадания, в которой нуждалась цивилизация. Архитектура, в свою очередь, одинаково глубоко отражает как идеи язычества, так и идеи христианства. Она, благодаря уникальной способности сочетать в себе наслаждение, внушаемое скульптурой, тихий восторг и мечтания, навеваемые живописью, и, наконец, страсть и смятение души, рождающиеся в музыке, может в полной мере выразить оба культурных явления.

Вообще надо заметить, что, по Гоголю, не только архитектура обладает способностью сочетать различные качества. Архитектор также есть своего рода синкретичное существо, способное на многое: «Архитектор-творец должен иметь глубокое познание во всех родах зодчества. Он менее всего должен пренебрегать вкусом тех народов, которым мы в отношении художеств обыкновенно оказываем презрение. Он должен быть всеобъемлющ, изучить и вложить в себе все бесчисленные изменения их. Но самое главное – должен изучить все в идее, а не в мелочной наружной форме и частях. Но для того, чтобы изучить ее в идее, нужно быть ему гением и поэтом» [3, т. 6, с. 76]. Недаром Гоголь в той же статье «Об архитектуре нынешнего времени» замечает: «Гений – богат страшный, перед

которым ничто вест мир и все сокровища» [3, т. 6, с. 77]. А гений, создающий произведения архитектуры, способен услышать и воплотить в своем создании дух эпохи дух народа: «Архитектура – тоже летопись мира: она говорит тогда, когда уже молчат и песни и предания и когда уже ничто не говорит о погибшем народе» [3, т. 6, с. 77].

Интересными поэтому, в связи с нашим исследованием, являются те образы архитектуры, к которым обращается Гоголь в своих произведениях, являющихся художественным воплощением эстетических позиций писателя.

Вспомним, например, что каждый герой «Мертвых душ» окружен такой обстановкой, живет в таком доме, которые полностью отражают внутренний мир героя, его привычки и вкусы. Архитектурные образы в поэме, выполняя определенную функцию, дополняют образную характеристику персонажа. Так, знакомство с Собакевичем начинается с описания деревни, а затем дома хозяина: «Посреди виднелся деревянный дом с мезонином, красной крышей и темно-серыми или, лучше, дикими стенами, – дом вроде тех, как у нас строят для военных поселений и немецких колонистов. Было заметно, что при постройке его зодчий беспрестанно боролся со вкусом хозяина. Зодчий был педант и хотел симметрии, хозяин – удобства и, как видно, вследствие того заколотил на одной стороне отвечающие окна и провертел на место их одно маленькое, вероятно понадобившееся для темного чулана. Фронтон тоже никак не пришелся посреди дома, как ни бился архитектор, потому что хозяин приказал одну колонну сбоку выкинуть, и оттого очутилось не четыре колонны, как было назначено, а только три... Словом, все, на что ни глядел он, было упористо, без пошатки, в каком-то крепком и неуклюжем порядке» [3, т. 5, с. 87]. Описание строений усадьбы Плюшкина также дополняет характеристику персонажа: «Зеленая плесень уже покрыла ветхое дерево на ограде и воротах. Толпа строений: людских, амбаров, погребов, видимо ветшавших, – наполняла двор; возле них направо и налево видны были ворота в другие дворы. Все говорило, что здесь когда-то хозяйство текло в обширном размере, и все глядело ныне пасмурно» [3, т. 5, с. 106]. Мир архитектурных сооружений, окружающий героя, отражает характер персонажа и, как мы видим, является дополнительным элементом созданного художником портрета. При этом необходимо помнить, что, по признанию самого Гоголя, он не мог создавать портрет героя, не представляя его: «Я никогда ничего не создавал в воображении и не имел этого свойства. У меня только и выходило хорошо, что взято было мной из

действительности, из данных, мне известных. Угадывать человека я мог только тогда, когда мне представлялись самые мельчайшие подробности его внешности. Я никогда не писал портрета, в смысле простой копии. Я создавал портрет, но создавал его вследствие соображения, а не воображения. Чем более вещей принимал я в соображение, тем у меня вернее выходило создание. Мне нужно было знать гораздо больше сравнительно со всяким другим писателем, потому что стоило мне несколько подробностей пропустить, не принять в соображение – и ложь у меня выступала ярче, нежели у кого другого» [3, т. 6, с. 420]. Вероятно, архитектурные образы, встречающиеся в художественных текстах Гоголя, являются одними из «мельчайших подробностей», способствующих созданию внешности персонажа.

Заметим, что, по наблюдениям исследователя П.Ю. Гуревича, наиболее важно для Гоголя то, что совершенное творение зодчества способно изменить человека в лучшую сторону [3, с. 18]. При взгляде на величественный, колоссальный храм «мысли устремляются к одному и отрывают молельщика от низкой его хижины. Весьма не мешает вспомнить великую старую истину, что народ не в силах понять религии в такой же самой чистоте и бестелесности, как получившие высшее образование; что на него более всего производят впечатление видимые предметы; что чем меньше этот видимый предмет на него действует, тем слабее его энтузиазм и простая вера. Великолепие повергает простолюдина в какое-то онемение, и оно-то единственная пружина,двигающая диким человеком. Необыкновенное поражает всякого, но тогда только, когда оно смело, резко и разом бросается в глаза» [3, т. 6, с. 71]. Подобные рассуждения Гоголя находят свое отражение в его художественных произведениях. Например, Невский проспект с его архитектурой и особенным духом любого человека, по Гоголю, облагораживает: «Кажется человек, встреченный на Невском проспекте, менее эгоист, нежели в Морской, Гороховой, Литейной, Мещанской и других улицах, где жадность и корысть, и надобность выражаются на идущих и летящих в каретах и на дрожках» [3, т. 3, с. 6].

Невский проспект был самым популярным местом в Петербурге. Петербургские жители устраивали гуляния в самой нарядной части города, которая в начале XIX века окончательно признана главной, парадной его частью. Об особенном отношении Гоголя к Невскому проспекту говорит тот факт, что изображение проспекта писатель послал своей матери. Главная улица города, по мнению Гоголя, как своеобразное зеркало,

отражает жизнь всего Петербурга. Сквозь внешний блеск и великолепие Невского проспекта проступают противоречия «дворянской, чиновничьей, купеческой, лакейской толпы», которые не смогли укрыться от проницательности писателя. Именно на Невском проспекте начинается трагическая история художника Пискарева, который не смог пережить крушения своих идеалов и представшей перед ним страшной и пошлой действительности.

В статьях из сборника «Арабески», посвященных вопросам архитектуры, образ Петербурга предстает очень четким и хорошо узнаваемым. Через образ великого русского города Гоголь размышляет и о будущем всей России.

Эпоха средних веков очень близка писателю. Его современники далеки от понимания ее красоты и фундаментальности. Гоголь же классическую архитектуру считает не интересной и навевающей скуку. Он считает, что люди забыли о том, как создавать что-то необыкновенное, пренебрегли красотой и вытеснили ее как чужую, варварскую. Архитектурные строения классицизма не вызывают у писателя положительной оценки: он считает их более похожими на сараи или казармы, чем на жилища людей. По мнению Гоголя, современная архитектура слишком утилитарна, в ней отсутствует нечто светлое и священное, стремящееся ввысь. Работы современных зодчих-храмостроителей тоже не заслужили восхищенных оценок писателя: в архитектуре современных храмов он видел лишь мелочное подражание, где за деталями нет самой идеи.

В то же время театральность Петербурга, совмещающая два плана (пространство сценическое и пространство закулисное) и отмеченная Ю. Лотманом, напротив, не столько украшает человеческую сущность персонажа, сколько полнее характеризует героя, так как «у каждого из ... персонажей были свои улицы, районы, свои пространства» [9, с. 217]. Так, описание Коломны служит созданию дополнительной характеристики персонажей: «Тут все похоже на другие части Петербурга; тут не столица и не провинция; кажется, слышишь, перейдя коломенские улицы, как оставляют тебя всякие молодые желанья и порывы. Сюда не заходит будущее, здесь все тишина и отставка, все, что осело от столичного движенья» [3, т. 3, с. 97-98].

В своей работе «Архитектура в контексте культуры» Ю. Лотман отмечал важность внутреннего диалога культуры, складывающегося исторически: «Предшествующая традиция задает норму, имеющую уже автоматизированный характер, на

этом фоне развивается семиотическая активность новых форм» [8, с. 677]. Мы склонны считать, что именно поэтому архитектурные образы, созданные Гоголем в его произведениях, приобретают столь важное значение при раскрытии характеров героев, поскольку «в сознании воспринимающего прошлое и настоящее состояние системы присутствуют одновременно» [8, с. 677]. В связи с этим нам представляются актуальными все возможные усилия, связанные с изучением данной проблемы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненков П.В. Литературные воспоминания / П.В. Анненков. – М.: Худож. лит., 1983. – 694 с.
2. Белый А. Мастерство Гоголя / А. Белый. – М., 1996. – 416 с.
3. Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 7 т. / Н.В. Гоголь. – М., 1986.
4. Гуревич П.Ю. Поэтическая функция образов пластических искусств в творчестве Н.В. Гоголя: автореф. дис. канд. филол. наук: 10. 01. 01 / П.Ю. Гуревич. – М., 2001. – 20 с.
5. Евсеев И.Е. Отношение Гоголя и Жуковского к искусству и художникам / И.Е. Евсеев – СПб.: Тип. Альшулера, 1902. – 37 с.
6. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. – М., 1965.
7. Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю. Лотман // О русской литературе. – СПб., 1997. – С. 621-658.
8. Лотман Ю.М. Архитектура в контексте культуры / Ю.М. Лотман // Семиосфера. – СПб., 2000. – С. 676-683.
9. Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. Лотман // История и типология русской культуры. – СПб., 2002. – С. 208-220.
10. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя / Ю.В. Манн. – М.: Худож. лит., 1978. – 397 с.
11. Назаревский А.А. Гоголь и искусство / А.А. Назаревский. – К., 1910. – 42 с.
12. Франк С. Заражение страстями или текстовая «наглядность»: *pathos* и *ekphrasis* у Гоголя / С. Франк // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 32-41.
13. Эттингер П. Гоголь и пластическое искусство / П. Эттингер // Русские ведомости. 26 апреля. – 1909. – № 95.

АННОТАЦИЯ

Воеводина А.В. Архитектурный экфрасис в

художественной прозе Н.В. Гоголя

Архитектура является одним из самых древних и долговечных искусств, отражающих эстетические взгляды и этические нормы разных народов и разных времен, показывающих религиозные устремления и гражданскую позицию. В статье речь идет об образах пластических искусств, в частности архитектуры, в творчестве Н.В. Гоголя. Автором сделана попытка анализа поэтической функции образов архитектуры в художественной прозе писателя.

Ключевые слова: экфрасис, пластические искусства, архитектура, поэтика, художественная культура.

SUMMARY

Voyevodina A.V. Architectural ecphrasis in □ ctional prose by N.V. Gogol

Architecture is one of the most ancient and durable arts, which reflects the aesthetic views and ethical norms of different peoples and different times, showing their religious aspiration and civil position. In the article we are talking about the images of plastic arts, in particular architecture, in the works by N.V. Gogol. The author made an attempt to analyze the poetic function of the images of architecture in the □ ctional prose of the writer.

Key words: ecphrasis, plastic arts, architecture, poetics, artistic culture.

О.В. Жарикова

(г. Горловка, ДНР)

УДК 801.6:801.4+882(09)

ДУХОВНОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОГО ТЕАТРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

В русской драматургии XX век начался пьесами А. П. Чехова. Это утверждение сегодня вряд ли станет оспаривать кто-либо из исследователей, т.к. оно верно не столько в строго календарном смысле, сколько соответствует самой чеховской художественной практике, тех принципиально важных для театра XX века открытий, которые им были сделаны.

А. П. Чехов для драматургии XX века – то же, что А. С. Пушкин для русской литературы в целом, – «наше все». В его творчестве можно обнаружить истоки чуть ли не всех скольконибудь серьезных направлений будущего мирового театра. Он своеобразный предтеча и символистского театра М.

Метерлинка, и психологической драмы Г. Ибсена и Б. Шоу, и интеллектуальной драмы Б. Брехта, Ж. Ануя, Ж.-П. Сартра, и драмы абсурда, и современной постмодернистской драмы. В известном смысле всю русскую драматургию прошлого столетия и крупнейших ее представителей (Е. Л. Шварца, А. Н. Арбузова, А. В. Вампилова, А. М. Володина) можно назвать постчеховской драматургией. Этот факт необходимо всегда иметь в виду, когда мы рассуждаем о развитии русской драмы и русского театра XX столетия [3].

Русский театр и драматургия чеховского периода – рубежа XIX – XX веков – были явлением поистине уникальным в истории мирового театрального искусства. Плотность разнообразных художественных талантов на географически сравнительно небольшой площади двух столиц, Москвы и Петербурга, была настолько высока, что это позволило аккумулировать всю предшествующую многовековую театральную традицию – от античной трагедии и средневековых площадных действ до остросовременных поисков западноевропейских символистов – и переплавить ее в нечто самобытное, неповторимое, многоцветное.

Обращение к культуре Серебряного века обусловлено рядом причин. Во-первых, именно на рубеже XIX – XX веков реанимируется и актуализируется понятие судьбы, создаются философско-религиозные и художественно-эстетические концепции судьбы русского театра. Во-вторых, период в истории русского театра конца XIX – начала XX вв. является одним из самых ярких, плодотворных, «судьбоносных», его по праву называют «русским театральным ренессансом». В-третьих, театральные концепции, созданные К. С. Станиславским, В. Э. Мейерхольдом, А. Я. Таировым, Н. Н. Евреиновым, во многом определившие ход развития в XX столетии не только отечественного, но и европейского, а также американского театров, и по сей день являются живительным источником театральных идей [3].

К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, А. Я. Таиров, М. А. Чехов, Н. Н. Евреинов – за каждым из этих великих режиссерских имен не просто своя эстетика, особый художественный мир, но целое мощное направление в развитии мирового театра. Кроме того, каждый из этих театров представлял собой особый, неповторимый мир даже в живописном, сценикографическом оформлении: в Художественном театре работали такие мастера, как М. Добужинский, А. Головин, В. Дмитриев; в МХТе 2-м – Б. Кустодиев, В. Либак, М. Нивинский, В. Фаворский; в

Камерном театре – А. Экстер, П. Кузнецов, Г. Якулов, В. Рындин; в Еврейском театре – М. Шагал и А. Тышлер [3].

Среди всех искусств особое место в конце XIX – начале XX веков занимал театр. Театр понимался как метабытие, как пророчество, теургия, вторая реальность. В конечном итоге и жизнь можно было построить, смоделировать по театральным законам. Так происходит обожествление театра, превращение его в религию.

На рубеже веков рождалось новое понимание театра, новые стили. Поэтика Серебряного века – это прежде всего поэтика русского символизма, или модернизма, который стремился к новым формам, чтобы выразить новое мировосприятие – смену эпох. Театр выходил за рамки искусства, за границы национального, открывая для себя театральные системы других стран – как Востока, так и Запада. На смену культу добра и правды, характерному для русского театра в предшествующий период, пришел культ красоты, вместо морализма – эстетизм, который ищет опоры в созерцании. XX век открыл новую эпоху в культуре – эпоху постижения культурных ценностей и развития культуры через стиль. Стилиевые искания становятся едва ли не ключевым понятием его поэтики.

На развитие русского театрального искусства 1900-х годов огромное влияние оказала творческая деятельность художников объединения «Мир искусств...», которая во многом способствовала разработке русскими модернистами научно обоснованного, серьезного внимания к «стилю» как таковому и восприимчивости прошедших исторических эпох через «стиль». Очевидно, что и по тематике картины «мирискусников» находились в тесном взаимодействии с театральной культурой. Часто на их полотнах сюжеты *commedia dell'arte* с ее излюбленными героями маскарада, русского балаганного театра воплощали в живописной форме шекспировскую мысль: «весь мир – театр, в нем женщины, мужчины – все актеры». Даже в том случае, когда на картине не было ни театра, ни актеров, сама кукольность, марионеточность изображенных персонажей вызывала непосредственные ассоциации с миром сцены [3].

Русские философы конца XIX – начала XX вв., определяя духовный путь русского театра, его предназначение и призвание, пытались на метафизическом уровне «сгладить», «снять» присущее ему противоречие между духовным и светским. Признавая, что театр – искусство светское, они в то же время усматривали в нем религиозные корни, верили, что путь творчества, присущий театру, не может осуществляться без пути спасения, которым ведет церковь. В синтезе этих путей

они видели предназначение русского театра, которое воспринималось в русле основных идей, определивших миросозерцание рубежной эпохи – идеи возвращения к истокам и идеи, синтеза и всеединства.

Теоретическое обоснование духовного пути русского искусства было заложено Вл. Соловьевым в работе «Общий смысл искусства». Для философа искусство не может быть пустой забавой, оно есть «вдохновенное пророчество», задача эстетики при этом – связать художественное творчество с высшими целями человеческой жизни. Философия, этика и эстетика как независимые друг от друга области познания, по мнению В. Соловьева, невозможны.

Идея всеединства Истины, Добра и Красоты не была новой для русского театра. Лучшим творениям русской сцены действительно была присуща ориентированность на философско-нравственное начало. Театр XVII и особенно XIX столетия часто был и храмом, и кафедрой, и святилищем, и пророчеством, и служением, и искусством. И все-таки театр оставался учреждением культуры, которое на своих путях стремилось к духовному просветительству. Серебряный век внес существенные коррективы в национальное понимание пути-предназначения театра. Он взорвал представления о единственном пути-предназначении театра – классическом, традиционном, ясном, при котором театр и жизнь рассматриваются как две параллельные структуры, не связанные между собой. Театр уже не просто учит, «ведет», воспитывает, он наделяется огромной очистительной, жизнепреобразующей силой, воспринимается «духовным наследником современности», «метафизическим оправданием эпохи», провозвестником трагического миросозерцания. Понимание театра как сверхтеатра, как всеискусства неизбежно порождало мессианскую идею. Творцы русского театра видели свою миссию в том, чтобы своим творчеством избавлять мир от зла и страданий, способствовать его преображению. Театр взял на себя миссию Бога, теурга, пророка.

Дар органической целостности, данный русскому театру, состоит прежде всего в специфическом восприятии искусства. Если для европейской традиции театр – явление сугубо эстетического порядка, искусство служит человеку, то в русской традиции театр не столько самоценное эстетическое явление, сколько религиозно-эстетическое, здесь человек через искусство, на путях искусства служит божественному мирозданию. Это два разных подхода к театральному

творчеству: холистический, целостный (русский театр) и дуалистический, интеллектуальный (западноевропейский театр).

Судьба современного театра и культуры в целом может быть осмыслена только в результате диалога, обращения к предыдущим эпохам, из которых самой плодотворной и таинственной была эпоха Серебряного века. Современность «судит» Серебряный век с разных, порой противоположных позиций. Суть философскорационалистической концепции сводится к тому, что театр (а также культура в целом) Серебряного века – явление случайное, не подготовленное всем ходом предшествующего развития, период культурных и художественных начинаний, а не свершений – о многом сумел сказать, но не настоял на своем, не оставив после себя ни художественного стиля, ни школы, ни направления. Философырационалисты усматривают в чертах русской национальной традиции, формирующих особенности национального психотипа, лишь признаки национального краха и тупиковости национальной судьбы: на одном полюсе – историческое болото («топкость бытия», отсутствие исторической динамики, завершенной формы), на другом – катастрофичность сознания, крайности. Для них черты национального характера, которые необходимы для театрального творчества, такие как мечтательность, мистическая одаренность, склонность к созерцательности, – это проклятие. Другого взгляда придерживались русские религиозные философы, оценивающие Серебряный век как эпоху русского театрального ренессанса, которая не могла возникнуть на пустом месте, а была подготовлена всем ходом предшествующего развития русского театра и была органично вписана в контекст русской театральной традиции. Театр Серебряного века, несмотря на всю его сложность, противоречивость, амбивалентность, представляет собой целостное культурное явление, в котором с наибольшей полнотой и силой проявилась национальная самобытность, характерная для русского театра, были реализованы высшие духовные ценности, составлявшие духовную основу отечественного театра. Русский театр – единственный театр в мире, который вышел из рабства. Крепостной театр – это явление, не знающее аналогов в мире. Подлинное искусство есть всегда вольное искусство, гений – всегда «вольный гений». А в России – что ни гений, то раб (Семенова, Мочалов, Щепкин). Здесь мы сталкиваемся с одним из ярчайших парадоксов в судьбе русского театра. Времена репрессий, несвободы не

только не уничтожили, но сохранили и вырастили великий театр.

Идея целостности, всеединства является сущностной характеристикой русской театральной традиции. В театральной практике идея всеединства воплотилась в отношении к театру как к храму, таинству, где происходит единение земного и небесного, что тоже было традиционным для русского театра.

Театр Серебряного века, несмотря на краткость своего существования, является очень важным, можно сказать, судьбоносным периодом для всей истории русского театра. Это эпоха противоречий и одновременно стремления к всеединству. В ней можно найти все, что потом разделилось, размежевалось и продолжало развиваться самостоятельно в XX веке. Колыбель, исток многих направлений – период амбивалентности художественных состояний и переплетенности путей. И над всем этим многообразием художественной и культурной жизни властвует тяга ее создателей к различного рода философско-религиозным и стилевым исканиям. С одной стороны, театр Серебряного века являлся итогом-концом прошлого, с другой стороны, истоком-началом будущего в русской театральной культуре, соединив таким образом в себе концы и начала одновременно.

Сегодня становится все более очевидным, что театр должен быть исследован не только в его конкретных реалиях, но и через поиски смысла его существования, предназначения, путей реализации заданного ему дара, то есть всего того, что обычно мы вкладываем в понятие судьбы. Кому и чему служит театр, для чего он нужен и нужен ли вообще театр человеку? Теперь, в двадцать первом веке, стало очевидно, что и реалистическая, и модернистская драма Серебряного века доказали свою жизнеспособность и плодотворность и стали основными, магистральными направлениями в развитии отечественной драматургии XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алперс Б. В. Искания новой сцены / Сост., авт. вступ. ст. и прим. Н. С. Тодрия. – М. : Искусство, 1985. – 398 с.
2. Алперс Б. В. Театральные очерки : В 2 т. / Вступ. ст. Н. С. Тодрия. Т. 1. Театральные монографии. – М. : Искусство, 1976. – 566 с.
3. Русская драматургия XX века : хрестоматия / под ред. Л. П. Кременцова, И. А. Канунниковой. – М. : Флинта : Наука, 2010. – 528 с.

АННОТАЦИЯ

Жарикова О.В. Духовное пространство русского театра Серебряного века

Статья посвящена рассмотрению духовного пространства русского театра Серебряного века. В работе акцентируется внимание на истории русского театра конца XIX – начала XX вв., что является одним из самых ярких, плодотворных, «судьбоносных» периодов, который по праву называют «русским театральным ренессансом».

Ключевые слова: театр, духовность, культура, Серебряный век.

SUMMARY

Zharikova O.V. The spiritual space of the Russian theatre of the Silver Age

The article is devoted to the spiritual space of the Russian theatre of the Silver Age. The work focuses on the history of the Russian theatre of the late XIX – early XX centuries, which is one of the most exciting, fruitful and «crucial» periods, called «Russian theatrical Renaissance».

Key words: theatre, spirituality, culture, the Silver Age.

Н.В. Кораблева

(г. Горловка, ДНР)

УДК 821.161.1.09

МОТИВЫ ЛЮБВИ И СМЕРТИ В ПОВЕСТИ

А. БИТОВА «ЛЕС»

«Лес» – четвертое из шести произведений («Дверь», «Сад», «Образ», «Лес», «Вкус», «Лестница»), написанных и опубликованных автором в разное время, но позже объединенных в одно целое – роман-пунктир «Улетающий Монахов». Соответственно, рассматривая каждую часть относительно самостоятельно, важно соотносить ее со смыслом всего целого.

Повесть «Лес» продолжает битовскую концептологию любви («Дверь» – «Сад» – «Образ»...), переводя ее, сообразно возрасту и положению героя, в область социумных закономерностей.

Алексей Монахов – повзрослевший еще на десять лет, успешный специалист, живет в столице, женат – приезжает в Ташкент, официально – в командировку, но также и навестить родителей, которых не видел три года, а еще, как вдруг оказалось, и встретиться с когда-то любимой женщиной. Приезд

в «полуродной» город становится для него перемещением не только в пространстве, но и во времени, пробуждает воспоминания и вызывает рефлексии, ставит его в ситуацию встречи с самим собой прежним.

С родителями Монахов приветлив, снисходителен, учтив, но в целом родительский дом ощущается им как безлюбное пространство: у приехавшего сына не осталось любви ни к отцу, ни к матери, как и у них между собой. Герой воспринимается как «нечувствительный» [2, с. 150], ведущий «автоматическое существование» [2, с. 150] и т.д. При внешней очевидности подобных характеристик, нельзя не отметить, что внутренняя жизнь героя отнюдь не лишена чувствительности. Скорее наоборот – он чрезвычайно чувствителен, особенно по отношению к своей «бесчувственности». Если воспринимать героя целостно, в единстве его духовно-возрастных состояний и в перспективе его изменений, тогда станет очевидно, что если уж предъявлять ему какие-то моральные претензии, то его персональная вина за свою сердечную недостаточность вызвана не порочностью его натуры, а слабой сопротивляемостью законам душевного старения и умирания. Его недостаточность потому и фиксируется им, что имеется в нем и сохранен нравственный критерий, позволяющий производить эти фиксации. Особенно остро герой ощущает свою эмоциональность и свою эмоциональную раздвоенность в момент встречи с родителями, оказавшись в пространстве своего детства: «...повернув в родительский проулок, он такой вдруг ощутил непроглотимый, но и неисторжимый ком в груди, но он не задохнулся и не заплакал. <...> Эта жертвенность, с которой он позволял любить себя, была знаменательна. Она порождала в нем чувство столь острое, что почти равное любви. Ему все время хотелось плакать. <...> И ему хотелось плакать – знал бы он, что над утратой своей любви. Он это понимал, однако так, что как же он все-таки любит и как нечего с этим сделать, как ничего не поделать и какое же это глубокое и нетребовательное отчаяние – любовь. Оттого казалось ему это его отчаяние – прекрасным. «Господи, каким же я стал черствым!»... – сетовал он на себя в этой связи» [1, с. 266].

Способность и склонность героя к самоанализу позволяет использовать его жизненный опыт как психологосоциологический эксперимент. Фиксации душевного состояния, сопровождаемые поступки испытуемого, показаны, как на экранах, в пространственно-временных параметрах, добавляя получаемым результатам качества системности и отчетливости. Так, покидая родительский дом, Монахов

ощущает и, подобно чуткому прибору, фиксирует происходящую в нем эмоционально-энергетическую перемену: «Монахов вышел в другое пространство и вздохнул с облегчением, чуть смутившись своей искренности и удивившись силе любви, восстановившейся в нем» [1, с. 265].

Родительский дом – локус утраченной любви, который окончательно не распался лишь потому, что его удерживает материнская любовь. Герой чувствует несравнимость с ней своего ответного чувства, которое выражается не в отдаче, а в приятии, в том, что он «позволял любить себя».

Из родительского дома Монахов переезжает в дом, где живет его *суженая*, т.е. та единственная женщина, «которая суждена ему, которую он принял бы без сомнения, как принадлежность себя себе, один одному» [1, с. 277], и с которой, наверное, был бы счастлив, если бы пренебрег социальными условиями. Это локус отвергнутой любви, пространство его глубоко личного бытия, скрываемое и от родителей, и от жены.

Наконец, возвращение героя домой, в его московскую квартиру, – это еще одно личностное пространство, идентифицирующее облик героя, – локус обретаемой любви.

Мотивы любви, варьируясь, переплетаются с мотивами смерти. Классическая дихотомия любви и смерти и ее неклассические вариации, осложненные постклассическими ракурсами, образуют многогранную оптическую конструкцию, внешне замысловатую, но внутренне естественную и логичную, обусловленную объектом наблюдения, который одновременно является и его субъектом. Это наблюдение ведется от первого «рассказа» до последнего: от «Двери» до «Лестницы». И если в первых трех частях доминирует тема любви, то в последующих трех, начиная с «Леса», преобладает тема смерти.

Прощаясь с отцом, Монахов предчувствует его смерть, и это сбывшееся предчувствие оказывается запоздалым проявлением их любви, которая настигнет героя в моменты их окончательного расставания.

Тогда же сбывается и становится понятной мысль, которую высказывал отец о природе леса и которая, повторенная дважды, в начале и в конце повести, является ее смысловой рамой: «лес – это сообщество!», а значит, и человеческое сообщество – это лес, где «все корнями связаны, перепутаны и представляют единую систему» [1, с. 270]. А приведенный отцом пример оказывается метафорой его собственной смерти: «Вот, например, дерево умирает, умирает, а как умрет – на следующий день сухое стоит. Загадка, думают ученые. А оказывается, как только одно умрет – лес сразу же из него все соки в свою

систему забирает. Потому и сухое сразу же... Вот и выходит, – сказал отец, прослушав молчание сына, – лес – это не много деревьев, а коллектив, общество, и каждое дерево – не само по себе, а только вместе со всеми, и во всех нуждается...» [1, с. 270].

В другом пространственно-смысловом локусе близок к смерти влюбленный Ленечка, предчувствующий ее в своих стихах: «Как будто бы я умер, мир стоял...» [1, с. 300]. Его гибель кажется предопределенной и ожидаемой, но вместо него погибает кто-то другой, похожий на него («не-Ленечка»), какойто солдатик, спешивший к самолету, чья нелепая смерть («лоб парня был наискось рассечен <...> винтом» [1, с. 322]). Эта картина, не покидающая сознание Монахова, увидится ему в момент постигшего его сиротства, превратившись в грандиозный образ Смерти, когда ревущий за окном самолет «рассек черный лоб ночи» [1, с. 334].

Тема смерти представлена в повести «Лес» и в физическом значении (как прекращение жизни), и в метафизическом (как душевное омертвление), вызывая почти неизбежные и, по-видимому, целенаправленные ассоциации с «Мертвыми душами» Н.В. Гоголя.

Смерть обрамляет повествование, но эта рама не траурная. Она создает ракурс рассмотрения – в перспективе обретаемого смысла, который невозможен без размыкания жизни в смерть, в тайнубытия. Повесть начинается предчувствием смерти, которое возникает у героя, когда он прощается с отцом, и заканчивается сбывшейся смертью отца, которую герой ощутил на расстоянии трех тысяч километров. Эта смерть касается его лично, обрывает край его рода. Это таинство остается для героя неувиденным, но тем оно острее и пронзительнее.

Смертью отмечена и официальная причина приезда героя – авария на стройке, где погибли двое рабочих. В сознании Монахова погибшие существуют абстрактно, лишь как факт, усугубляющий случившееся, в отличие от Натальи, которая своим вопросом «А дети у них были?» [1, с. 279], по-женски конкретным, воспринимает смерть в непосредственной связи с продолжающейся жизнью. Монахов отметил и оценил этот «поворот», но сам не повернулся в ту же сторону: «И хотя Монахов сам использовал утром это довод, но то была непрочувствованная им демагогия, а вот Наталья... Наталья восхищала Монахова. Казалось бы, девчонка, дура... И вдруг такой поворот! Расчувствовался Монахов. Но жертвы опять оказались в стороне от его сознания – пошли в пользу возлюбленной» [1, с. 279].

Позже, в финале повести, после увиденной смерти, он уже другими глазами смотрит на вдову погибшего, и к нему приходит понимание его прежнего непонимания: «Так разве я понимал, что случилось, что произошло, кроме неправильно взятых коэффициентов? Эксперт...» [1, с. 325]. И тут же, в продолжение этой мысли, ее же и опровергает: «Нет, смертью народ не удивишь, лайнером – тоже. Столько войн, смертей, пересылок!...» [1, с. 325]. Если бы народ так же, как он, прозревающе реагировал на увиденную смерть, то как же он был бы мудр, добр, щедр! Значит, причина глубже. «И Монахов подумал о том, что никогда, пожалуй, до сего дня не думал о смерти... Живем, живем, а она так близко, неслышно ходит за плечами... и взмахивает, и взмахивает... Идешь – шорох. Будто что-то. Обернешься – никого. Ничего. Монахов думал о смерти, что никогда не думал о ней...» [1, с. 326].

Эта мысль характеризует не только Монахова. Если такой человек, мыслящий и рефлектирующий, никогда не думал о смерти, то что же говорить об остальных? А ведь это древний завет мудрости: «Memento mori». Поэтому, с оглядкой на классическую философскую и литературную традицию, в повести Битова вектор размышлений героя, а значит, и читательских со-размышлений, направлен именно к тайне смерти, и не только к ее финальной неотвратимости, но к постоянному и повсеместному всеприсутствию.

Незаметно, неакцентированно сообщается о смертях как о тотальном фоне человеческого существования, настолько привычным, что он до определенного момента не вызывает специального интереса («умершая год назад от рака тетушка» [1, с. 269], «отца у нее не было, а мать умерла» [1, с. 280], «они любили друг друга, и она трагически погибла» [1, с. 305]). Нейтральный тон устанавливает меру адекватного отношения к смерти – не депрессивного и не безразличного, а осмысленного и ответственного перед своей же проживаемой жизнью.

На примере главного героя, не худшего в нравственном смысле, не окончательно омертвевшего, поскольку он еще способен осознавать происходящее с ним, показана не только симптоматика душевного омертвения («обызвествления»), но и динамика возможного возрождения.

Чем выше мысль героя («высокая мысль» [1, с. 323], «высокая мысль!» [1, с. 325] – фиксируется уровень и вектор мышления), тем безотраднее панорама современной жизни, а ее персонажи с не меньшим основанием, чем во времена Гоголя, могут быть названы «мертвыми душами».

Семантика смерти имплантирована в повествование в виде речевых оборотов, проговорок, иносказаний и т.д. И даже если читатель не акцентирует на них внимания, они воздействуют на его подсознание:

«Ни краткой боли, ни короткой обиды – ничего не испытал Монахов, смертельно обижаясь» [1, с. 281].

«Господи! что же это? Умер я, что ли?» [1, с. 303].

«Зябликов по-прежнему мертвецки спал, Наталья лежала лицом к стенке (интересно, открыты у нее глаза или закрыты?..), Ленечка, согнувшись в три погибели, близоруко и быстро писал в книжечку на колене...» [1, с. 308].

«Казалось, смерть моя – расстаться с ней, а разрыва – не помню, ни боли, ни трагедии – ничего. Просто должен был умереть, каждую секунду грозила мне гибель, а секунда прошла – я и не заметил» [1, с. 310].

«Так он смотрел перед собой в ту же точку и с легкостью представил себе, что его нет, что он – умер» [1, с. 312].

«Он открыл глаза, но неприятное ощущение, что он не в силах пошевелиться, не чувствует ни рук, ни ног, все не проходило. Будто он мертвый» [1, с. 315].

«– Сволочь ты, Монахов! Убила бы я тебя сейчас...» [1, с. 315].

«Вот тогда я и умер, когда не умер, – спокойно успел подумать он. – Вот тогда и погиб, когда не погиб...» [1, с. 315].

И так далее. Демонстрируя плотность своего нарратива, автор показывает читателю плоскость, на которой может быть нанесен некий свертхтекст, параллельный основному, сюжетному, криптографический палимпсест, характерный, опять же, для произведений Пушкина и Гоголя, с которыми корреспондирует повесть Битова. В качестве маркеров, подтверждающих эту связь, в повествование «Леса» вписаны криптограммы «мертвые души», которые прочитываются и как отсылка к классике, и как ответ классика, чей художественный концепт сохраняет актуальность и в современном Битову социуме:

«...никаких мертвых, никаких живых не было в его сознании в этот момент. Это был лишь непреодолимый довод правового (не правого!) сознания – и все. Вот вам и частный случай: поразительное бездущие порождает в человеке правота» [1, с. 275].

«Слегка поссорившийся с Наташей, принявший душ, протрезвевший, Монахов стал мрачен. Зябликов лежал все в той же позе на своей шкуре, и впрямь мертвый. К чему все это?» [1, с. 297].

«...сгушалось, темнело, душно в этом закулисном мире, и все мертвее и раскрашенной становились лица людей...» [1, с. 314].

И в совокупности этих словоупотреблений формируется отчетливая, целенаправленная, гоголевская перспектива: от мертвенности – к оживлению души и к торжествующему единству душ. Если на всем протяжении повести периодически прочитывается:

...никаких **мертвых...** **мертвый** ребенок... и впрямь **мертвый**... посмотрел в последний раз на **мертвого**... **мертвецки** спал... все так же **мертв**... все **мертвее**... эти **мертвяки**... **мертвяки**... толпу с **мертвыми** лицами... будто он **мертвый**... **омертвление** всего тела [в ранней редакции]... «**мертв**»... парень был **мертв**... **мертвое** дерево... дрожь тени **мертвого** цветка... – то в финале, всего в одном предпоследнем абзаце, собраны и сконцентрированы иные коннотации:

«ток **жизни**»... «**живой** ток»... «обмыл обывзвествленную [читай: омертвевшую] **душу**»... «в погоне за **душою**»... «в очищенном каркасе его **души**»... «в одной **душе**, помещающей в себя все **души**»... [1, с. 333-334].

Рассеянная в повести гоголиана собирается и концентрированно проявляется и в кошмарном сне Монахова, где уже не фигуральные «мертвые души», а натуральные окружающие и преследующие его «мертвяки» являют свою сущность. Но и здесь, на языке сюрреалистической экспрессии и наглядности, представлена та же гоголевская оптимистическая перспектива – *свет* впереди и *лестница*, по-дантовски ведущая *вниз*, чтобы, если она действительно дантовская, привести *вверх*: «Он бежал, и все просторнее, светлее становилось ему – можно было дышать. И мертвяки все реже попадались на пути, испуганно отпрядывая в сторону и вжимаясь в стены... И вот впереди забрезжил окончательно – свет, вздох, воля! Потолок был высоко, как в храме, и помещение стало грандиозно по размерам. Он увидел перед собой широченную лестницу. Она уходила вниз как бы каскадами...» [1, с. 314].

Примечательно, что там, где у Данте беспрепятственный переход из Ада в Чистилище, у Битова – стена, которую герой может легко разбить, но почему-то, по каким-то закономерностям, не достигает ее. В общей логике романного повествования эта «стена» эквивалентна концепту «дверь», которым означена первая часть «Улетающего Монахова». Читательское внимание обращается к началу повествования, к началу пути, проходимому героем, вызывая мысль, что он,

повзрослевший и поумневший, так и остался тем же мальчиком, стоящим перед дверью.

«Стена была совсем уже перед ним, с весельем заносил он руку, как вдруг у самой стены скорость погасла, словно он натолкнулся на неошутимую и упругую, как бы пневматическую, преграду, он повис на стене, а рука в сильном замахе остановилась в миллиметре от стены и бессильно поползла вниз, и, весь обмякнув, оползал он вниз и только видел высоко над собой, так высоко, что и не видел уже, стену» [1, с. 314-315].

Толпа мертвецов, глазеющая на него, крики «Он же стукнет в стену!», и его задор от уверенности, «что добежит, стукнет – и все рассыплется, ничего уже этого не будет», можно трактовать и как социальную аллгорию – метафору личностной несвободы.

Сон Монахова – не только гоголевский кошмар, но, возможно, и пушкинский, отсылающий к «Гробовщику». Возможно, и посмертная лестница – тоже пушкинско-гоголевская: по воспоминаниям, оба писателя в предсмертном бреде что-то говорили о какой-то лестнице. Сон Монахова предвещает и его собственную кончину, которая будет описана поэтически, в стихотворении «Лестница», и составит заключительную часть «Улетающего Монахова».

Таким образом, тайна смерти, как и тайна любви, оказывается такой же сверхличной, всеобщей, соединяющей всех живущих и умирающих, которые образуют единое духовно-органическое целое – Лес.

ЛИТЕРАТУРА

1. Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. I. Петроградская сторона // А.Г. Битов. Империя в четырех измерениях. I – IV. – Харьков : Фолио; Москва : ТК О АСТ, 1996.
2. Чансес Э. Андрей Битов: Экология вдохновения / Пер. с англ. И. Ларионова. – СПб.: Академический проект, 2006.

АННОТАЦИЯ

Кораблева Н.В. Мотивы любви и смерти в повести

А. Битова «Лес»

Повесть «Лес» рассматривается как воплощение автором дихотомии любви и смерти, которые в качестве ключевых мотивов участвуют в формировании концептуального смысла произведения.

Ключевые слова: мотив, герой, свeрхтекст, А. Битов.

SUMMARY

Korableva N.V. The motifs of love and death in the novel «The Forest» by A. Bitov

«The Forest» is considered here as the novel in which the author embodies the dichotomy of love and death. These topics are involved in the formation of the conceptual meaning of the entire piece as the key motifs.

Key words: hero, motif, supertext, A. Bitov.

Л.Н. Любимцева-Наталуха

(г. Горловка,

ДНР) УДК 821.161.1.0(075)

ДЕКОНСТРУКЦИЯ И ДЕСТРУКЦИЯ ТОЛСТОВСКОГО ТЕКСТА В РУССКИХ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ РЕМЕЙКАХ РОМАНА «АННА КАРЕНИНА»

Интерес к классическим текстам в начале XXI века формируется при помощи созданных на их основе переработок – новых интерпретаций и нередко пародийного переосмысления известных сюжетов и образов. Ремейк нацелен на пересмотр культурного наследия, его переоценку в условиях нового времени. Необходимость возвращения к классике вызвана утратой свежести в восприятии тем, проблем и идей, хотя и не потерявших своей актуальности, и формированием стереотипов по отношению к ней. «“Чужое слово” также помогает выражению представления драматурга о высшей норме человеческих отношений, позволяет вовлечь читателя внутрь художественного текста как полноправного его участника» [2].

Среди актуальных претекстов начала тысячелетия выделяется роман Л. Толстого «Анна Каренина». С разницей в десять лет драматургами были созданы два ремейка: «Алексей Каренин» В. Сигарева (2001) и «Анна Каренина II» О. Шишкина (2011).

Особенностью указанных пьес является то, что претекстом для них служит произведение иного литературного рода. Перевод же эпического текста в область драматургии предполагает ограничение сюжетных линий, сокращение количества персонажей, исключение из текста драмы нарратива, за исключением коротких авторских ремарок.

В обоих ремейках сохраняется «чужое слово» через обращение к цитатам из романа Л. Толстого, однако звучит оно провокативно. У читателя/зрителя возникает скорее

недоумение: с какой целью автор сохраняет в точности именно эти фрагменты, какую смысловую нагрузку они несут. Пристрастность в отборе цитат позволяет отчасти определить авторскую позицию, его отношение к претексту в целом.

С точки зрения самого автора, драма «Алексей Каренин» (2001) – это «пьеса по мотивам романа Л. Н. Толстого “Анна Каренина”». В. Сигарев сохраняет характерное для эпоса деление на главы (в ремейке их 23), пролог и эпилог, максимально сближая ремейк с текстом оригинала. Однако акцент переносится с образа Анны Карениной на ее мужа Алексея Александровича.

Каренин в ремейке безумно любит жену, проецируя свое отношение к ее измене на сына: *«КАРЕНИН. Да, я потерял даже любовь к сыну, потому что с ним связано мое отвращение к вам»* [4]; страдает от старости, комплексует по поводу собственной внешности. Это сложный, противоречивый герой, который вызывает жалость и сочувствие. Отдельное внимание в ремейке уделяется Сереже Каренину – несчастному ребенку, который мечтает только о том, чтобы родители были вместе. Он становится заложником ситуации и страдает не меньше отца. В эпилоге произведения Каренин оставляет себе на воспитание дочь Анны и Вронского, всю свою любовь к погибшей жене перенеся на девочку: «Василий Сигарев защищает право мужчины на личную драму, право мужчины на страдание. Драматург дает голос страданию незамеченному – очень подробно и действенно, посекундно следит за тем, как Каренин борется с собственными демонами, с осознанием своей ненужности, старости, немощи, своего мучительства и своего мученичества, своей оторванности от семьи, ребенка, жены.

Свистящее одиночество, призрак смерти, безмолвности витает над Алексеем Карениным» [3].

В ремейке В. Сигарева развитие получают те линии героев романа, которые в претексте оставались в тени отношений Анны и Вронского: Алексей Александрович и Сережа, Лидия Ивановна и Каренин.

Таким образом, пьеса «Алексей Каренин» – это ремейкдеконструкция (продолжение историй отдельных персонажей претекста (т. н. сиквелы, приквелы, мидквелы), для которого характерно сохранение системы образов, основных событий претекста, отсутствие новых персонажей.

Хотя театральный критик Павел Руднев считает, что «Новая пьеса Василия Сигарева – ...это ответственная и гуманитарная игра с культурными мифами русской словесности. Причем, надо сразу оговориться: в ней больше реконструкции, чем

деконструкции, характерной для подобных постмодернистских опытов. Меньше игры, больше дела» [3].

С этим трудно согласиться, поскольку «Если термин «деструкция» ассоциируется с разрушением, то грамматические, лингвистические, риторические значения деконструкции связаны с «машинностью» – разборкой машины как целого на части для транспортировки в другое место. Однако эта метафорическая связь не адекватна радикальному смыслу деконструкции: она не сводима к лингвистико-грамматической или семантической модели, еще менее – к машинной. Деконструкция связана с вниманием к структурам и в то же время процедурой расслоения, разборки, разложения лингвистических, логоцентрических, фоноцентрических структур. Речь идет не столько о разрушении, сколько о реконструкции ради постижения того, как была сконструирована некая целостность» [1].

Драматург В. Сигарев выделил из всего романа Л. Толстого только отдельные, концептуально наиболее важные, с точки зрения автора, и недостаточно раскрытые в романе сюжетные линии. Ремейк «Алексей Каренин» – самостоятельное, законченное, целостное произведение, однако провоцирующее читателя/зрителя на сопоставление с классическим романом и размышления о том, что нового внес в прочтение известного произведения драматург.

Пьеса О. Шишкина «Анна Каренина II», с точки зрения автора, – «драма в двух действиях». Автор создал ремейк, который, пользуясь терминологией киноискусства, можно обозначить как сиквел. Это продолжение романа, возможные события, которые хронологически следуют после гибели Анны Карениной под колесами поезда. Автор предлагает вариант, в котором героиня не погибает на рельсах под поездом, а остается в живых, покалеченная и изуродованная. Эффект обманутого читательского ожидания в пьесе используется неоднократно, подвергая сомнению уверенность в точном понимании всех сюжетных перипетий романа Л. Толстого: Анна выжила после попытки самоубийства; Вронский, после контузии, полученной в войне на Балканах, парализован и прикован к инвалидной коляске, а Левин погибает, задавленный телеграфным столбом.

Включение фарсовых элементов (искусственный глаз Анны, протезы ноги и руки), использование «черного юмора» (**«Мюллер: Не говорите ничего. Здесь бывает множество людей, переживших боль физическую и нравственную. Их страдания мне близки. И я поэтому и занимаюсь протезами. Итак, вы говорите «нога». Вот, например, ножной протез**

«Шмит и Ко». Очень изящная вещица, не правда ли? Мне лично она по душе! Судьба вещь непредсказуемая. Для руки возьмите этот дамский протез. Он французский. Легкий, как пушинка. А на этом прилавке глаза. Выбирайте. Глаза у нас совершенно разные. Есть даже с драгоценными камнями» [5]), пародии и гротеска способствует разрушению сформировавшихся у читателя устойчивых рецептивных клише. Это объясняется природой ремейка, «... корни ...которого уходят в культуру карнавала с ее пересмотром сложившихся образцов и переживанием незавершенности. Безусловно, интерпретация учитывает опыт карнавализированной литературы, в особенности *parodia sacra*, переделки церковных текстов и иных авторитетных произведений. В определенной степени эта связь отрефлексирована современными писателями. Не случайно авторы ремейков актуализируют карнавал, подчеркивая общность творческих и мировоззренческих установок» [2].

Карнавальность ремейка усиливается в сцене посещения цирка, где бородатая женщина исполняет куплеты: **«КАРЕНИН:** *Боже, но ведь это тоже женщина. Такая же, как и ты, Анна. Только, действительно, бородатая. АННА:* *Видимо, появление бородатых женщин скоро станет повсеместным»* [5].

Меняется мотивация гибели героини: причиной является технический прогресс, развитие цивилизации: **«АННА.** *...Шквал паровозных гудков над всей Россией! И искореженные миллионы человеческих тел остаются на рельсах этого космоса. Это смерть реальности, ее полная, несуществующая аналогия!»* [5]. Для драматурга роман Л. Толстого – «произведение не только о трагической любви, но и о новой морали, порожденной паровозами и телеграфом» [5]. Эта идея в ремейке высказана Левиным: **«ЛЕВИН:** *Убийства, самоубийства, террористические акты революционеров, крушение поездов и гибель пароходов – все это звенья одной цепи, называемой цивилизация. Цивилизация тысячи лет занималась тем, что механически увеличивала количество человеческих особей на Земле. Нас стало так много, что мы обрели безразличность к судьбе других людей. Их смерть или мучительная кончина для нас всего лишь факт из газеты»* [5].

Пьеса О. Шишкина – деструктивный ремейк, для которого характерно разрушение сюжета драмы-первоисточника,

введение в текст новых персонажей, активное обращение к интертексту с целью разрушения стереотипов, в том числе зрительской/читательской рецепции не только претекстов, но и их сценических постановок («... „чужое слово” выступает в качестве воплощения зашоренного сознания героев, где через карнавальное отрицание-утверждение происходит разоблачение опошленных массовым сознанием культурных и других штампов, приводящих к кризисному, пограничному состоянию» [2]).

В ремейке «Анна Каренина II» среди персонажей нет Сережи Каренина, но в пьесе есть ряд сцен, участниками которых стали второстепенные герои толстовского романа (Мария Нордстон, Тушкевич и др.); трансформации подвергается образ Константина Левина: он влюблен в Анну и она отвечает ему взаимностью. Главные персонажи ремейка лишь отдаленно напоминают героев претекста. Это эпатажная драма, разрушающая традиционные представления о романе Л. Толстого и его героях.

Многочисленные драматургические ремейки в литературе рубежа XX-XXI столетий позволяют говорить о появлении нового жанра, отталкивающегося от традиции, провоцирующего читателя/зрителя вновь обращаться к текстам классиков. Проблема традиции является одной из ключевых в современном литературоведении, как и проблема жанра драматургического ремейка, что оставляет перспективы для дальнейших исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деконструкция // Н. Б. Маньковская. Деконструкция [Электронный ресурс]. – [Режим доступа] : <http://terme.ru/termin/dekonstrukcija.html>
2. Лазарева Е. Ю. Особенности художественного мира
Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980-1990-х // Автореф. дисс. ... канд. филол. н. – Специальность 10.01.02 – Русская литература, Москва, 2010 [Электронный ресурс] / Е. Ю. Лазарева. – [Режим доступа] : <http://www.dissercat.com/content/osobennosti-khudozhestvennogo-mira-n-kolyady-vkontekste-iskanii-dramaturgii-1980-1990-kh-gg>
3. Руднев П. Пьеса Василия Сигарева «Алексей Каренин» [Электронный ресурс] / П. Руднев. – [Режим доступа] : <http://www.topos.ru/article/7597>
4. Сигарев В. Алексей Каренин [Электронный ресурс] /

В. Сигарев. – [Режим доступа] : <http://vsigarev.ru/doc/karenin.html>

5. Шишкин О. Анна Каренина II [Электронный ресурс] / О. Шишкин. – [Режим доступа] : <http://www.vavilon.ru/textonly/issue9/shishkin.html>

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л.Н. Деконструкция и деструкция толстовского текста в русских драматургических ремейках романа «Анна Каренина»

Статья посвящена исследованию жанровых особенностей драматургических ремейков начала XXI столетия, созданных на основе романа Л. Толстого «Анна Каренина». В работе исследуются пьесы-ремейки «Алексей Каренин» В. Сигарева и «Анна Каренина II» О. Шишкина.

Ключевые слова: ремейк, претекст, деконструкция, деструкция.

SUMMARY

Lyubimtseva-Natalukha L.N. Deconstruction and destruction of the text of Tolstoy in the Russian dramaturgic remakes of the novel «Anna Karenina»

The article is dedicated to the analysis of the genre peculiarities of the dramaturgic remakes, created at the beginning of the XXI century on the basis of L. Tolstoy's novel «Anna Karenina». The analysis is based on the plays-remakes «Alexey Karenin» by V. Sigarev and «Anna Karenina II» by O. Shishkin.

Key words: remake, pretext, deconstruction, destruction.

Н.Г. Пряхин

(г. Санкт-Петербург, Россия),

А.И. Буракова

(г. Санкт-Петербург, Россия)

УДК 304.5

ИСТОРИЯ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДЕЛА В КУЛЬТУРНОЙ

ЖИЗНИ РОССИИ

Издательская и книгоиздательская деятельность, несомненно, является одним из важнейших аспектов в формировании культурного и просвещённого общества России. Благодаря развитию русской и зарубежной литературы создавались и совершенствовались наука, культура и образование, а также

отражался исторический опыт народа и становление его сознания.

Издательское дело (англ. «Publishing») подразумевает собой отрасль культуры и производства, связанную с подготовкой, выпуском и распространением книг, журналов, газет и других видов печатной продукции [1, с. 193]. Это понятие можно рассмотреть как с культурной, так и с технологической точки зрения. Книга, газета и журнал – это источник идеологической и мировоззренческой информации, творческий способ самовыражения писателей, публицистов, журналистов и в то же время – произведение дизайнерского и технологического искусства оформления.

История издательского дела начинается с появления письменности и рукописных книг. Писать и распространять их начали еще в Древней Руси. Самые древние книги, которые дошли до нас, датируются началом XI века, но существует мнение, что книга на Руси могла возникнуть раньше. По подсчетам ученого Н.К. Никольского, количество рукописных книг в период с XI по XVIII века составляет от 80 до 100 тысяч, но, по мнению Д.С. Лихачева – их было гораздо больше [2].

О технологиях переписывания книг в Руси сведений крайне мало. Единственные факты о писцах – переписывателях книг содержатся в конце древних книжных изданий и в миниатюрах-иллюстрациях. В конце книги обычно указывались имя, профессия переписчика и год издания. Большинство переписчиков книг являлись монахами. Переписывание книг – трудоемкое и сложное дело по нескольким причинам. Во-первых, материалом для рукописной книги служил пергамент (от греч. «Pergamos» – «Пергам», ныне Бергама, город в Малой Азии) – специально обработанная кожа животного. Поскольку данный материал хрупок, недолговечен, его приходилось постоянно подшивать. Также этот материал был очень дорогой, вот почему книгу, написанную на пергаменте, могли позволить себе приобрести только самые богатые люди на Руси. В те времена иметь домашнюю библиотеку считалось роскошью, и Н. Рубакин писал по этому поводу: «Хорошая библиотека есть книжное отражение вселенной» [3, с. 139]. Во-вторых, процесс переписывания, редактирования книги, создания иллюстраций-миниатюр, художественное оформление издания сам по себе являлся трудоемким и заключался, иногда, в десятилетия работы.

Древнерусская книга – шедевр книжного оформления. Появляются книжные орнаменты для украшения изданий, рисунки, миниатюры, иллюстрирующие содержания книг. На

некоторых миниатюрах изображались сами книжники и их работа над изданием. Также появилась буква – начальная буква текста, украшенная символами и орнаментами. Буквица привлекала внимание к изданию и была отдельным элементом книги, подчеркивающий ее эстетическую ценность [2].

Самыми известными рукописными книгами в Руси являются: «Остромировое Евангелие» (1056-1067 гг.), «Изборник Святослава» (1073 г. и 1076 г.), «Архангельское Евангелие (1092 г.), «Прологи», «Четьи Миней», «Патерики», «Шестидневны», «История иудейской войны» Иосифа Флавия, «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона, книги Кирилла Туровского «Слово...», «Поучение...», «Наставление...», «Поучение Владимира Мономаха». Отдельные шедевры древнерусской и русской литературы – это «Повесть временных лет» Нестора Летописца и «Слово о полку Игореве» [3, с. 8-10]. Большинство из этих книг охраняются ЮНЕСКО (от англ. UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) и, без сомнений, являются очень ценными источниками древнерусской истории и культуры.

Изобретение бумаги и печатного станка стало революцией в издательском деле. Теперь создание книги не занимало целые года и десятилетия упорного труда [6]. Кроме того, книга могла быть доступна практически всем грамотным людям, и после появления книгопечатания и типографского дела стала увеличиваться грамотность населения. Но, несмотря на это, рукописные книги также выпускались и распространялись.

Первой книгой, напечатанной на территории России, является «Апостол» Ивана Федорова 1564 года. Она содержала в себе иллюстрации, выходные данные с указанием года и места издания. В следующем году Иван Федоров и Петр Мстиславовец выпустили книгу «Часовник». В XVI веке в России благодаря ученикам Федорова было издано 19 напечатанных книг.

В XVII веке появилось первое издательство в Московском печатном дворе. Книги там же не только печатались, но и редактировались, корректировались и оформлялись. Всего этим издательством было выпущено 75 книг по 1000 экземпляров в среднем, в том числе и переиздания «Апостола» и «Часовника», «Азбука», «Грамматика», «Букварь» М. Смотрицкого, военные, медицинские справочники, а также историческая и художественная литература. Популярными были в то время среди грамотного населения повести «О Шемякином суде», «О Ерше Ершовиче», «О Еруслане Лазаревиче» [4, с. 12-15].

В эпоху правления Петра I издательское дело стремительно развивается. Введение гражданского шрифта упростило издание печатных книг. Появляются гражданские типографии в Санкт-Петербурге и Москве (Гражданская типография В.А. Куприянова, «Сенатская типография», типография Александроневского монастыря, типография Морской Академии и другие). Всего в этот период было издано около 380 книг, из них 350 на русском языке.

Главным достижением Петра I в издательском деле может являться появление первых периодичных печатных газет и журналов в России. Первая газета «Куранты» (от голландского слова «courant» – «текущий») возникла XVII в. и издавалась в рукописном формате. Она распространялась преимущественно среди правительства. При Петре I, на смену «Курантам» появилась первая печатная и общенациональная газета в России – «Ведомости», содержащая новости общественной важности. В ней публиковались технические инновации того времени, правительственные указы и информация из других европейских газет. Несколько лет спустя стали выходить «Санкт-Петербургские ведомости» и «Московские ведомости».

Кроме того, при Петре I появились первые журналы в России. Первая попытка создать научный журнал была в 1726 году. Журнал «Commentarii Academiae Scientiarum» («Комментарии Академии Наук») выходил сначала на латыни, затем часть материалов была переиздана на русском языке. Следующая попытка издавать научный журнал была предпринята в 1728 году. Журнал «Примечания» выходил как приложение к «Санкт-Петербургским ведомостям». В нем публиковались интересные факты о разных научных и технических открытиях, подробное толкование слов и терминов и статьи из разных областей науки. Оба журнала не просуществовали долго по причине ограниченной читательской аудитории и слишком малого количества информации для периодического издания. Первым журналом для широкой читательской аудитории считается журнал «Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие» (1755-1764 гг.). В нем публиковались различные литературные произведения (чаще всего стихотворные) и научные и научно-популярные статьи (преимущественно из иностранных источников).

Издатели только в XVIII веке начали дифференцировать газеты и журналы, для разной читательской аудитории. В этот период стали выпускаться специальные периодические и непериодические издания для представителей определенной профессии и социальной группы, а также региональные газеты,

публикующие новости определенного края [4, с. 15-25]. Также в это время распространяются такие типы издательской продукции, как альманахи, брошюры, листовки, памфлеты, энциклопедии [5, с. 242].

Указ Екатерины II «О вольном книгопечатании» 1783 года позволил предпринимателям создавать частные типографии в России. Самые крупные типографии и издательства, того времени, принадлежали Е.К. Вильковскому, И.Г. Рахманинову, А.Н. Радищеву, Н.Е. Струйковскому, Г.Р. Державину, И.Я. Сытину, С.И. Селивановскому. Особое место в книгоиздательском и журнально-газетном деле занимал Николай Иванович Новиков (1744-1818 гг.). Он издавал серию газет и журналов для разной читательской аудитории: нравственно-православный «Утренний свет», журнал по сельскому хозяйству «Экономический магазин», первый детский журнал «Детское чтение для сердца и разума», первый женский журнал «Модное ежемесячное издание, или Библиотека дамского туалета». Также Новиков издавал научные и научно-популярные издания по разным направлениям: библиографический «Санкт-Петербургские научные ведомости» и естественно-научный «Магазин натуральной истории, физики и химии». Были успешными и сатирические журналы Н.И. Новикова «Трутень», «Живописец», «Пустомеля», «Кошелек». Н.И. Новиков также издавал литературные произведения многих русских и зарубежных писателей.

Книгоиздательская деятельность в этот период также стремительно развивалась благодаря деятельности В.Н. Татищева, М.В. Ломоносова, Г.Ф. Миллера, И.Д. Сытина, М.О. Вольфа, А.Ф. Маркса, Ф.Ф. Павленкова, А.С. Суворина, П.П. Сойкина, М.В. и С.В. Сабашниковых, А.И. Герцена и многих других. Издавались научные, научно-популярные, художественные, детские, энциклопедические, справочные, учебные и медицинские книги в больших тиражах. Ф.Ф. Павленков в 1889 году начал выпускать знаменитую серию «Жизнь замечательных людей» – собрание биографий известных людей. Также появлялись так называемые «нелегальные» типографии, издающие революционные газеты [5, с. 399]. В конце XIX – начале XX века стали открываться крупные издательства – «Издательство братьев Гранат», «БрокгаузЭфрон», «Просвещение», «Мусaget», «Сирин», «Шиповник».

В этот период основными покупателями книг были дворяне, военная служба и приказные служители. Уже к концу XVIII века чтение становится популярным занятием в среде городских жителей. Но большое количество сельских жителей и бедного

населения либо оставалось безграмотным, либо читало преимущественно церковные книги [5, с. 274-275].

Начало XIX века отметилась очень важными изменениями в издательском деле. Во-первых, реформа Александра I об ослаблении цензуры позволила значительно увеличить количество выпускаемой литературы, газет и журналов. Во-вторых, технологическая составляющая печатного дела значительно улучшилась благодаря техническим открытиям, что позволило печатать большие тиражи. Например, изобретение гальванопластики позволило укрепить печатную форму. Стереотипия и литография дала возможность печатать быстро, качественно и в больших тиражах [4, с. 28].

В начале XX в., после октябрьского переворота, 27 октября 1917 года был сформулирован «Декрет о печати», который ограничивал деятельность «классово чуждых» издательств. 28 января 1918 года создан Революционный трибунал печати, результатом деятельности которого являлось закрытие всей буржуазной, не согласной с новой властью, прессы. 6 июня 1922 года было создано на основании декрета Совета народных комиссаров, в рамках проведения Культурной революции, «Главное управление по делам литературы и издательств» («Главлит») – отдел, осуществлявший цензуру печатных произведений и защиту государственных секретов в СМИ. Старая система крупных издательств, которые принадлежали одному человеку, больше не функционировала, и большинство частных издательских предприятий было национализировано. Однако, в первые годы советской власти продолжали работать крупные частные издательства И.Д. Сытина, братьев Сабашниковых, А.Ф. Маркса, П.П. Сойкина.

В начале 1930-х годов в СССР стала развиваться административно-командная система управления издательствами. 8 августа 1930 года было создано Объединение государственных книжно-журнальных издательств (ОГИЗ) при Наркомпросе РСФСР, включающее в себя 27 крупных издательств. Каждое советское издательство выпускало литературу определенной тематики.

Общественнополитическую литературу выпускали издательства

«Партиздат», «Политиздат», «Соцэкгиз», научную литературу – «Издательство АН СССР», художественную – «ГИХЛ» и «Советский писатель», детскую – «Детгиз».

В 1960-е годы издательская система подверглась значительным изменениям. Большое количество издательств было либо закрыто, либо объединено с другими издательствами.

Но при этом каждое издательство выпускало литературу определенной тематики. К 1985 году в СССР насчитывалось 121 крупное издательство [5, с. 418].

В 1975 г. была принята система планирования, в котором утверждалось, что каждое издательство должно выпускать литературу по определенному плану. Далее новая система, обозначало то, что любые изменения, а именно смена названия книги, увеличение или уменьшение количества тиража, перестановки сроков выхода издания, должны были быть согласованы с руководством.

В 1987 г. состоялся первый крупный издательский проект по выпуску литературы в соответствии с читательским спросом. Серия «Популярная библиотека», выпущенная издательством «Книжная палата», включала в себя наиболее издаваемые произведения классиков. Среди серий изданий художественной литературы стоит отметить и «Библиотеки всемирной литературы» от издательства «Художественная литература». В этой серии выпускались самые известные произведения от Античности до XX века.

Искусство оформления книги в 80-е годы активно развивалось. Новые гарнитуры шрифтов, выпуск книг в цельнобумажном переплете и с лакированной и яркой обложкой позволило улучшить эстетичный вид книжного издания. Впервые налажился выпуск изданий в малом, «карманном» формате, но выпуск книг в таком формате пока не был популярен. Самый распространенный формат выпуска – средний, с твердой обложкой. В 1980-е годы впервые была использована компьютерная техника в книгоиздательском процессе.

В советские годы была почти ликвидирована общая безграмотность населения. В связи с данным обстоятельством, значимое в количественном отношении место занимал выпуск специальной учебной литературы и букварей. Например, только в 1920 году издательствами выпущено более 6000 букварей [5, с. 476]. Кроме того, издавалось большое количество разнообразных справочников и энциклопедий. Так, например, в конце 1940-х и в 1958 году были изданы тома «Большой советской энциклопедии». Самая популярная и часто издаваемая литература в этот период – агитационная и пропагандистская. Художественная литература также выпускалась большими тиражами – в частности, произведения русских классиков и переводы зарубежной классической литературы.

В 1990-е годы происходит значительное реформирование книгоиздательской системы. В это время, книга становится не только источником знаний и культуры, но и коммерческим товаром. Стремление новых отечественных бизнесменов получить быструю прибыль являлось причиной того, что основные тематики впущенных книг удовлетворяли популярные интересы большинства читателей. Более того, издавались книги с непрофессиональным оформлением, используя некачественную бумагу. С другой стороны, значительно сократился объем выпускаемой научной литературы. А основные направления издаваемой художественной литературы – детективы, боевики, любовная проза. Лишь, в конце 1994-го года, в условиях жесткой конкуренции, книжные издания начали улучшать качество выпускаемой печатной продукции.

По данным ВЦИОМ, в 90-е годы, россияне покупали детективы (36%), историческую литературу (24%), приключенческую (20%), любовные истории (19%) [7, с. 198].

Современные социологические исследования показывают, что Россия в настоящее время является страной с низкой культурой чтения. Это происходит потому, что формируется общество потребления, в котором «ценностные принципы структурируются на индивидуальном потреблении. Главная ценность типичного представителя общества потребления – накопление и использование материальных благ» [8, с. 1]. «Жить – это значит бороться, и не только за жизнь, а и за полноту и улучшение жизни» [3, с. 168] – для многих представителей общества потребления главным принципом выживания становится накопление материальных благ, а не духовное саморазвитие. Это подтверждают данные Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям: постоянно читают газеты 21% россиян, журналы – 9%, книги – 16%, а 8% населения полностью исключили чтение печатной продукции. Далее, электронные книги используют 19% населения России. Из всех категорий россиян, самая читающая – люди моложе 39 лет, с высшим образованием и высоким потребительским статусом, живущие в Москве и Санкт-Петербурге [5, с. 598].

Это сказывается и на состоянии библиотек, предназначение которых состоит в развитии и распространении культуры чтения.

Среди профессионалов в области библиотечного дела существует острая дискуссия на тему, какой будет библиотека в ближайшем будущем.

Одна сторона отстаивает мнения о необходимости интегрировать в библиотеку новые технологии, другая сторона, которую можно назвать «консерваторами», поддерживает идею о необходимости сохранить библиотеку в рамках уже устоявшихся в этой профессиональной деятельности норм. Не представляется возможным ответить сейчас на вопрос – возможно ли заместить эстетическое, этическое и интеллектуальное значение, которое выполняют библиотеки «электронным суррогатом»? Но, чтобы сохранить свою гуманитарно-культурную роль, библиотека должна осваивать новые социальные роли [11, с. 48].

Интересы читательской аудитории, во все исторические периоды, постоянно изменялись. До XIX века, книгу могли позволить себе только богатые и грамотные граждане России. А сегодня, с улучшением технологии производства книжных и журнально-газетных изданий, а также, с увеличением числа опубликованных издательствами актуальных тематик, печатная продукция становится доступной каждому россиянину. Однако, несмотря на положительную динамику изменения интересов современных российских читателей и доступность печатных/электронных книг, остается значимой проблема низкой культуры чтения. Интересно по данному вопросу высказался Н. Рубакин: «Жизнь всегда учит гораздо большему, чем лучшая из лучших книг. Книга – только орудие и пособие, она не авторитет. Не жизнь нужно проверять книгами, т.е. теориями, а как раз наоборот» [3, с. 170]. Действительно, жизнь человека может научить лучше, чем любой текст, однако не стоит недооценивать значение чтения в процессе социализации человека. Процессу, изменяющему интеллектуальные потребности читателей, может способствовать практика феномена «ненасилие» в социальном образовательном пространстве [9]. Идея ненасилия актуализирует возвышенные качества человека, выражающиеся в стремлении к нравственно-этическому идеалу, культурному творчеству, в том числе в необходимости читать книги, формирующие социально здоровую личность, человека, проявляющего в индивидуальной жизни христианские ценности любви, прощения, блага, добродетели [10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Книговедение: энциклопедический словарь / Ред. коллегия: Н.М. Сикорский (гл. ред.) и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. – 664 с.

2. Рукописная книга. Кто и как делал книгу в допечатной Руси? [Электронный ресурс] // Российское образование: федеральный портал. – URL: http://www.edu.ru/db/portal/elibrary/00000050/Knigopachat/Ruko_kniga/Rukopisnaia.htm (дата обращения: 11.03.2017).
3. Рубакин Н.А. Избранное / Н.А. Рубакин. – Т. II. – М.: Книга, 1975. – 284 с.
4. Акопов А.И. Общий курс издательского дела: учебное пособие для студентов-журналистов / А.И. Акопов. – Воронеж: Факультет журналистики ВГУ, 2004. – 218 с.
5. Есипова В.А. История книги: учебник по курсу «История книжного дела» / В.А. Есипова. – Томск: Издательство Томского университета, 2011. – 628 с.
6. История книги: учебник для вузов/ Под редакцией А.А. Говорова, Т.Г. Куприяновой. – М.: Издательство МГУП «Мир книги», 2012. – 346 с.
7. Шомракова И.А. Всеобщая история книги: учебник / И.А. Шомракова, И.Е. Баренбаум. – СПб.: Профессия, 2015. – 392 с.
8. Буракова А.И., Пряхин Н.Г. История исследования общества потребления / А.И. Буракова, Н.Г. Пряхин // Субъективное и объективное в историческом процессе. Материалы международной научной конференции 21 апреля 2017 года. – Донецк: ГОУВПО «ДонНТУ», 2017. – С. 362-367.
9. Пряхин Н.Г. Феномен ненасилия в современном образовательном пространстве (социально-философский и социально-коммуникативный анализ) / Н.Г. Пряхин // Социология и право. – 2016. – № 4 (34). – С. 75-80.
10. Пряхин Н.Г. Социальная философия ненасилия: к истории вопроса / Н.Г. Пряхин // Международный научно-исследовательский журнал. – 2017. – № 1-3 (55). – С. 117-119.
11. Андронов И.С., Чамур А.С. Содействие социокультурной адаптации мигрантов как новое направление в деятельности современной библиотеки // Социология и право – 2012. – № 2 С. 43-50.

АННОТАЦИЯ

Пряхин Н.Г., Буракова А.И. История издательского дела в культурной жизни России

Раскрывается содержание понятия «издательское дело», его развитие и влияние на культуру России. Проанализировано формирование читательской аудитории, эволюция читателя со времен Древней Руси до наших дней. Показано появление и

развитие книгоиздательской и газетно-журнальной деятельности в России.

Ключевые слова: издательское дело, книгоиздательское дело, культура, газетное дело, журнальное дело, книга, читательская аудитория.

SUMMARY

Pryakhin N.G., Burakova A.I. The history of publishing in the cultural life of Russia

The authors of the paper reveal the content of the notion «publishing business», its development and influence on the culture of Russia. They focus on the formation of the readership, the evolution of the reader from the times of Ancient Rus to our days and show the appearance and development of book publishing and newspaper and magazine activities in Russia.

Key words: publishing, book publishing, culture, newspaper business, journal business, book, readership.

*Н.В. Сафронова
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 821(470)-95+821-4

А.С. ПУШКИН В ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ А.И. ГЕРЦЕНА

Отличие А. И. Герцена от всех писавших об А. С. Пушкине в его эпоху состояло в том, что он не был ни литературоведом, ни критиком в точном смысле этого слова. Он был политическим деятелем, политическим мыслителем и публицистом, историком освободительного движения. Все, что писал А. Герцен о поэте, писалось для неподцензурной печати, и, следовательно, он имел возможность беспрепятственно высказывать свое действительное мнение даже по самым острым вопросам.

Не трудно заметить, что хотя А. Герцен стремился получать для напечатания и действительно печатал произведения многих авторов, А. Пушкин в этом перечне неизменно занимает первое место, и публикации его вещей издатель «Полярной звезды» уделяет особое внимание.

А. С. Пушкин вошел в духовный мир А. И. Герцена в ранней юности и на протяжении многих лет занимал в нем место, не сопоставимое ни с каким другим. Конечно, все современники А. Герцена и читали А. С. Пушкина, и цитировали его, и

обсуждали его творения, обычно восхищаясь ими. Но трудно указать другого деятеля, о ком в этом плане сохранился бы такой обширный и выразительный эпистолярный и мемуарный материал, как о Герцене.

Упоминания о пушкинских героях, цитаты из пушкинских произведений пронизывают письма А. Герцена на протяжении всей его жизни. Критик настолько вжился в А. Пушкина, что такие цитаты оказываются для него наиболее подходящим средством выражения собственных мыслей, знакомства собеседника или корреспондента со своим душевным состоянием и даже бытовыми обстоятельствами, в которых он оказался. Вольнолюбивая лирика молодого поэта, доходившая до А. Герцена в списках, была важнейшим средством его идейного воспитания, выработки в нем будущих революционных убеждений.

А. И. Герцен обращался к А. Пушкину во многих своих статьях и заметках, но наиболее полное и целостное выражение разработанная им концепция Пушкина получила в книге «О развитии революционных идей в России». Чтобы правильно понять и оценить ее, нужно исходить из верного представления о том, что такое была эта книга и какую задачу ставил перед собой ее создатель. Литература в ней – лишь составляющая того предмета, изучению которого она посвящена, а предмет этот – генезис и эволюция русской революционности и революционного сознания в России. Поэт возникает и присутствует в ней не только и не столько как великий писатель, сколько как символ благодатных сил, заложенных в русском обществе, и источник исторического оптимизма.

Говоря о Пушкине, Герцен проходит мимо многого, что, несомненно, было бы существенно для литературоведа, потому что в центре его внимания проблемы социальной психологии и общественное звучание пушкинских образов. С той задачей, которую он перед собой ставил, А. Герцен справился блестяще. Он, как никто другой, показал А. С. Пушкина как выразителя умонастроений русского общества, осознал и проанализировал глубинное родство великого поэта с движением декабристов.

Пушкин отразил общественное воодушевление преддекабрьских лет, а когда волна этого воодушевления спала под влиянием разгрома восстания и последовавших за ним репрессий, именно широкая и свободная песнь А. Пушкина, продолжавшая звучать над страной в годы николаевской реакции, служила источником исторического оптимизма, веры в будущее, ибо, как напоминал А. Герцен, поэты, «*живущие во время безнадежности и упадка, не слагают таких песен*» [1].

Вместе с тем А. Герцен прозорливо видел и глубоко анализировал перемены, происходившие в А. Пушкине, эволюцию его общественных позиций. А. И. Герцен всегда отдавал себе отчет в том, что А. С. Пушкин – выразитель общественного воодушевления, которым было охвачено русское общество в преддекабрьский период, не равнозначен тому А. Пушкину, каким он стал в годы николаевской реакции. Критик понимал изменения, произошедшие в духовном мире поэта. А. Пушкин не был ни царедворцем, ни сторонником правительства, но патриотизм его был узким, и источник слабости был в том же, в чем источник силы, – в том, что *«А. Пушкин – до глубины души русский, – русский петербургского периода»* [2]. Свою узость и даже «варварство» он воспринял у своей страны.

Из образов, созданных А. Пушкиным, самым близким А. Герцену был, конечно, Онегин, которого он не раз сравнивал с собой и в котором видел гениально обрисованный образец типичного представителя своего поколения со всем хорошим и дурным, что было ему присуще. Отталкиваясь преимущественно от образа Онегина, хотя, конечно, учитывая и создания других писателей, критик дал глубокий, выдержавший испытание временем анализ лишнего человека.

Сила и значение этого анализа состояли в том, что лишние люди для А. Герцена были не галереей литературных героев, а явлением, порожденным на определенном этапе развития русской общественной жизни, и А. Герцен опирался в этом анализе не на романы А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова или И. С. Тургенева, а прежде всего – на окружающую его действительность, на свойства и качества тех реальных, живущих вокруг него «лишних людей», которых он знал и понимал лучше, чем кто-либо другой. Это предопределило правоту А. Герцена в той острейшей полемике о лишних людях, которую он вел с вождями «Современника». При всей значимости их суждений, они не сумели остаться на высоте того историзма, без которого «лишним людям» не мог быть вынесен справедливый приговор.

Пушкинская концепция, разработанная А. Герценом, складывалась в контексте исследования его творчества критиками и литературоведами 1830 – 1860-х гг. Многие критик у них воспринимал, но со многим спорил.

В полемике поборников «пушкинского» и «гоголевского» направлений у А. Герцена была своя позиция. Он категорически не принимал ни отнесения поэта к адептам чистого искусства, ни противопоставления А. С. Пушкина Н. В. Гоголю. И в этом

он оказался прозорливее большинства своих современников, и сказанное им сохраняет значимость до наших дней.

Неоценима роль А. Герцена как публикатора произведений А. Пушкина и материалов о его жизни и творчестве в изданиях Вольной русской типографии и пропагандиста его творчества Западе. Известно, какое значение он придавал этой стороне своей деятельности, и это закономерно. Критик не только стремился спасти эти произведения от гибели, «закрепив их печатью», он как бы отдавал А. Пушкину некий моральный долг за ту роль, которую Пушкин сыграл в духовном становлении и самого А. Герцена, и всего его поколения.

Известно, что публикации в «Полярной звезде» находились во взаимосвязи с публикациями А. С. Пушкина в России. П. В. Анненко, П. А. Ефремов, А. Н. Афанасьев и другие литераторы, которых называли «тайными корреспондентами» А. Герцена, пересылали в Лондон произведения выдающегося поэта и писателя, подвергавшиеся на родине цензурным запретам, а появлению их в «Полярной звезде» способствовало тому, что они становились более «проходимыми» и в России и несколько раньше или позже становились достоянием и русского читателя.

Также в «Полярной звезде» была напечатана дневниковая запись поэта о его мимолетной встрече с В. К. Кюхельбекером с приложением рапорта фельдъегеря об этом эпизоде и примечания к «Истории пугачевского бунта». Судьба всех этих материалов очень сходна: сначала неполная или дефектная публикация в подцензурной печати, затем передача через И. Д. Якушкина и А. Н. Афанасьева в Лондон, первая полная и достоверная публикация в «Полярной звезде» и при появлении соответствующих возможностей повторение ее в России.

А. И. Герцену удалось получить и напечатать в том же выпуске альманаха некоторые важные биографические материалы об А. Пушкине. Первая их группа восстанавливает обстоятельства высылки поэта из Одессы в 1824 году. В нее входит текст перехваченного почтой письма А. Пушкина, описание его высылки и относящаяся к этому делу переписка М. С. Воронцова с К. В. Нессельроде. Большая заслуга в осуществлении этой публикации принадлежит одесскому профессору К. П. Зеленецкому, который нашел эти важные документы в одесском архиве, подготовил их публикацию и, будучи не в силах осуществить ее в России, передал их В. И. Касаткину и П. В. Анненкову.

И, наконец, самая значительная публикация биографических материалов, завершавшая пушкинскую рубрику в шестой «Полярной звезде» и имевшая подзаголовок «Дуэль».

Естественно, что огромный интерес русской общественности к трагическим событиям 1837 года привел к тому, что письма, составлявшие основную часть подборки, широко распространялись в списках, из которых многие люди узнали запретную правду о трагической гибели поэта.

Публикация материалов о дуэли А. Пушкина в «Полярной звезде» была самой полной и достоверной. Когда через два года после А. И. Герцена А. Н. Аммосов повторил ее в своей книге «Последние дни жизни и кончина А. Пушкина», цензура не допустила напечатания одного из самых важных документов – анонимного пасквиля, ставшего первопричиной дальнейших трагических событий.

Исследователями А. Герцена установлено, что все списки при некоторых расхождениях между ними восходили к одному первоначальному своду, послужившему для них общим источником. Как сообщил А. Н. Аммосов, он получил опубликованные им материалы от К. К. Данзаса, друга и секунданта А. Пушкина. Большую роль в составлении этого свода сыграл другой близкий друг поэта П. А. Вяземский, который, как и К. К. Данзас, много сделал для опровержения сплетен, распускаемых светскими кругами. Они не только составили этот свод, но немало поспособствовали его распространению. Их усилиями и объясняется значительное количество дошедших до нас списков.

При этом следует правильно понимать намерение Вяземского, высказанное в заметке, прибавленной к публикации в «Полярной звезде», *«не распространять их далеко». Ведь он тут же поясняет причину: он боится, что их «цена потеряется при раздроблении, исказят их и будут все толковать по-своему»* [3]. Надо полагать, те, кто переписывал свод целиком, без «раздробления», получали к нему беспрепятственный доступ. Публикация в «Полярной звезде» завершалась примечанием

А. Н. Афанасьева, который, очевидно, и доставил документы А. И. Герцену.

С того времени, как у А. Герцена созрел замысел создания Вольной русской типографии, и на протяжении всех лет ее существования важнейшей составляющей ее деятельности была публикация произведений, которые вследствие противодействия цензуры не могли быть напечатаны в России. При этом в центре внимания неизменно оставался А. Пушкин. Как показывает большой и убедительный материал, содержащийся в письмах и произведениях А. Герцена, а также в свидетельствах современников, то огромное воздействие, которое оказал А. С.

Пушкин на формирование духовного облика молодого А. И. Герцена и которое последний продолжал испытывать и в последующие годы, реализовалось в период существования Вольной русской типографии в значительном количестве ценнейших публикаций. Не было писателя, творчество которого заняло бы в «Полярной звезде» место, сопоставимое с ним.

Выпуск А. И. Герценом сборника «Русская потаенная литература» был одним из самых значительных событий в истории Вольной русской типографии, а с точки зрения пропаганды творчества А. С. Пушкина стал завершающей и наиболее важной акцией, подводившей своего рода итог усилиям предыдущих лет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Герцен А. И. Исследования и материалы / А. И. Герцен. – Л., 1974.
2. Герцен А. И. Полное собр. соч. и писем / А. И. Герцен. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – 1965. – Т. 1-22.
3. «Полярная Звезда» декабристов, «Полярная Звезда» Герцена: диалог В. Э. Вацура и Н. Я. Эйдельмана / Н. Я. Эйдельман, В. Э. Вацура // Новое литературное обозрение. – М., 2000. – № 42. – С. 140.

АННОТАЦИЯ

Сафронова Н.В. А.С. Пушкин в творческой биографии А.И. Герцена

Статья посвящена проблеме изучения издательской и пропагандистской деятельности А. И. Герцена творчества А. С. Пушкина. В статье рассмотрена основная концепция, разработанная А. И. Герценом относительно влияния творчества А. С. Пушкина на формирование и развитие культуры в России. Проанализированы публикации А. И. Герцена в «Полярной Звезде» об А. С. Пушкине, которые указывают на огромное воздействие, которое оказал поэт на формирование духовного облика молодого А. И. Герцена. Проанализированы точки зрения других критиков.

Ключевые слова: концепция, «пушкинское» и «гоголевское» направления, биографические материалы.

SUMMARY

Safronova N.V. A.S. Pushkin in the creative biography of A.I. Herzen

The article is centred round the problem of studying A. I. Herzen's publishing and propaganda activities devoted to A. S. Pushkin's creative heritage. The main concept developed by A. I. Herzen concerning the influence of A. S. Pushkin's creativity on the formation and development of culture in Russia is considered in the article. The publications of A. I. Herzen in the «Polar Star» about A. S. Pushkin are studied, which indicate the enormous impact that the poet had on the formation of the spiritual image of the young A. I. Herzen. The points of view of other critics are also under analysis.

Key words: concept, «Pushkin» and «Gogol» directions, biographical materials.

*А.А. Сорокин
(г. Донецк, ДНР)*

УДК 82-31

СПЕЦИФИКА УТОПИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ ОБЩЕСТВА В ПОВЕСТИ «КАТАСТРОЙКА» А.А. ЗИНОВЬЕВА

Определение жанра утопии, с учётом её специфического жанрового проявления, в области истории, философии, социологии на сегодняшний день представляется неоднозначным. Однако в одном многие учёные сходятся: «Трактовка утопии как модели прочно утвердилась в научном лексиконе» [5, с. 143]; воспринимается как «результат моделирования реальности» [4, с. 150]. Не менее важно отметить вопрос о пограничности жанра, попытках определения утопии («идеально хорошего места») как антиутопии (пограничного между «идеально» хорошим и плохим местом) или же как дистопии («идеально» плохого» места) [2, с. 11].

Повесть «Катастройка» А.А. Зиновьева представляется в этом смысле неоднозначно определяемым в своей специфике жанром. В основу произведения положен «перестроечный» замысел «верхов» советского государства во главе с М.С. Горбачёвым, осуществляемый экспериментально в рамках вымышленной Партградской области.

Изначально мысль об утопической модели изменения социальных законов общества возникает в разговоре между главой СССР и Петром Степановичем Сусликовым, координирующим «работу по надзору за Западом» [3, с. 8], где последний, «говоря о том, что «у нас есть», ... перечислял то, чего «у нас нет» [3, с. 10]. Таким образом, изначально задаётся вектор утопической модели предстоящего воплотиться замысла.

При этом власть предержажие не видят иного для себя решения, так как «продолжать прежний курс – значит катиться к катастрофе» [3, с. 18]. Однако при этом тот, кому поручено исполнить данный замысел, глава комиссии в Партград Корытов, понимает, что, «если теперь эту ошибку (то есть перестройку. – С.А.) не исправить, дело может кончиться катастрофой» [3, с. 20]. Изначально и Сусликов, и Корытов, а впоследствии Крутов, Гробыко и другие, понимают неосуществимость замышляемого эксперимента, его катастрофичность, последствия, перерастающие в антиутопичность, больше приближающегося в своих границах к дистопичности, однако при этом не могущие что-то изменить в замышляемом.

Партград, по сути, за время своего существования неоднократно менял название. Показательно, что до революции это произошло лишь однажды (из Князева он был переименован в Царёв). В советский период город менял название девять раз (!), при этом готовится к десятому переименованию – в Сусликовград. Это значит, что моделирование города нового типа происходило на всём протяжении советской истории. А с учётом того, что полис этот не уникален чем-то сам по себе, а вписывается в судьбу многих советских городов, создаётся ситуация типичности всего происходящего в рамках СССР.

Тем не менее, автор, маска А.А. Зиновьева, не претендует на принципиальную достоверность того, как менялся облик Партграда исторически, снимая вопрос подражательности с щедринской «Историей одного города». Автор определяет описание прошлого данного полиса не как хронику или летопись, но как «очерк предреволюционной истории Партграда», который не есть «сатира в духе Салтыкова-Щедрина», но «лишь некоторое упрощение, неизбежное во всяком кратком описании огромной истории» [3, с. 27]. В данном контексте просматривается аллюзия на «Краткий курс истории ВКП(б)» 1938 года, так и не ставший «подробным» курсом, но по которому, действительно упрощённому, обязано было рассматривать свою историю всё советское общество сталинской эпохи.

При всём этом автор не стесняется вводить модели прогнозируемой действительности из настоящего времени. Так, изначально автор заявляет: «В Партграде крещение осуществил князь Игорь...» [3, с. 25], хотя город в это время носит название Князев. Но автор упорно продолжает расширять границы иллюзии советской действительности. На дворце князя Игоря красуется лозунг: «Да здравствует феодализм – светлое будущее

всего человечества!». А на первом христианском храме водружён лозунг: «Вперёд к победе крепостничества!» [3, с. 25]. И феодализм, и крепостничество подразумеваются как моделируемый «рай», обобщённое наименование которого – коммунизм.

Иначе говоря, и предшествующая революции история Партграда, и его послереволюционная история никак не отменяют и не снимают вопрос социального эксперимента, а наоборот – способствуют активизации этого эксперимента, «ускорению» его приближающейся катастрофы, которая в виде испражнений на Европу явлена в финальном сне Сусликова.

Особое место в структуре повести занимает ещё одно утопическое пространство – пространство трясины. «Природный рай» трансформируется в такое «природное обличье», которое «прикрывает бездонную вязкую грязь» [3, с. 34]. Идею о «рае» коммунизма в трясине подают Сусликов и Тёлкина, более известная в народе как Маоцзедунька. Идея в конечном итоге материализуется в атомное производство, а отходы предприятия «Атом» сливаются в эту самую трясину. Это место автор признаёт и «раем» (так как работающие здесь партграждане становятся материально благополучными), и «адом» (так как здесь долго не живут, подрывая своё здоровье). Таким образом, претворение утопической идеи в жизнь создаёт антиутопическую, а значит – катастрофическую, ситуацию. Катастрофа сказывается в плохо скрываемой властями эвакуации людей из ряда посёлков в зоне трясины, в переполненных «странными» больными и детьми уродами больницах, радиоактивным ветре, который стал дуть в Сибирь, а не в Европу, иначе «эпоха гласности началась бы раньше» [3, с. 37].

Номинативную природу перестройки автор определяет словом «катастрофа», несколько смягчая буквальный перевод с греческого как «ниспровержение», «смерть», но усиливая его народной этимологией – словом «катастройка» [3, с. 69], давшем название повести.

Вообще, перестройка, задуманная на ориентацию к Западу, является полярной самым интересам и вкусам Европы и Америки, поскольку «поговорить о коммунистическом земном рае западные люди ещё могут позволить себе иногда, но жить в этом раю они предоставляют народам внеисторическим, русским в первую очередь», так как «последние привыкли жить по-свински» [3, с. 28].

Жизнь Запада тревожит Сусликова. Он с ужасом предаётся «вещему сну», в котором Партград назван даже не

Сусликовградом, а Суслик-Йорком. Народ покупает заграничные вещи через чёрную дыру в Европу, а не в своих магазинах, так как в местах городских продаж вещи находятся только на витрине. В конечном итоге, ЦК КПСС бьёт Сусликова в зад, и он летит в чёрную дыру на Запад. При этом Суслик-Йорк рассыпается «в прах» [3, с. 13].

Этому сну полярно противоположны сны Корятова и самого Сусликова в финале повести. Во сне представителя московской комиссии сопрягается несопрягаемое: утопическое начало совмещается с антиутопическим. С одной стороны, возводится гостиница в двести этажей, с другой стороны, высота и ширина помещений составляет по полметра. С одной стороны, продаются гробики, оборудованные компьютерами, с другой стороны, прессуются тела умерших до размеров спичечного коробка. В конечном итоге, Корятова пенсионеры отводят в тюрьму, но при этом там его избирают президентом. Будущее, не европеизированное будущее Партграда, представляется Сусликову в виде большой, розовой задницы, на вершине которой находится его бронзовый бюст, сам же город назван его именем.

Постепенно нарастающая катастрофа приводит к смуте в городе. «Власти стремительно теряли контроль за жизнью в области. Инициативой завладели политические демагоги, ловкачи, наиболее циничные карьеристы, гангстеры, хулиганы, тунеядцы и прочие отбросы общества» [3, с. 126]. Положение спасает визит в Партград комиссии во главе с Корятовым и новое моделирование социальной ситуации: определение маршрутов для могущих прибыть в Партград потенциальных иностранцев. Первый маршрут составляют исторические места. Второй – индустриальный район. Третий – Новые Липки для знакомства с бытом трудящихся. Четвёртый – места культурного времяпровождения. Пятый – места для социально незащищённых слоёв населения (Дом Престарелых, Похоронный комплекс, монастырь и действующая церковь). Шестой – исправительный лагерь строгого режима для демонстрации последствий сталинского и брежневского террора, а также психиатрическая лечебница. Седьмой – сельскохозяйственная ферма с мясным магазином и восьмой – туалетный концерн. При этом все языы социальной жизни в отдельных случаях едва прикрываются, а чаще всего выпячиваются наружу как достижения гласности.

Иностранцы посещают Партград, проводят в нём целую неделю, а затем восторженно отзываются о нём в зарубежной прессе. Восторженность эта вполне объяснима с точки зрения

развала мощного коммунистического государства и связана с утопическим характером воспринимаемого.

Например, во всём индустриальном районе только ламповый завод ещё как-то держится. В сельском хозяйстве всё подчинено спекулятивным замашкам тётки Маоцзедуньки. В Новых Липках коммунальные службы никак себя не проявляют. «Культурный ренессанс» представляет собой пошлость и цинизм вульгарно понимаемой свободы, псевдотворческого волеизъявления людей культуры.

С другой стороны, восторженность иностранцев антиутопична, так как им приходится, принимая всё это, «с наслаждением» глотать «это дерьмо» и прославлять «перестройку и её вдохновителей» [3, с. 126]. Не зря начальник областного управления КГБ в Партграде Горбань называет в финале иностранцев «идиотами», которых «надо слегка отрезвить, а то они там совсем перестанут нас бояться» [3, с. 183].

В целом, моделирование социальной жизни, преследующей своей целью не коммунистическое «светлое будущее» советских людей, создаёт предпосылки для появления Партградов, той «среды, в которой каждый человек прикреплен к той или иной «коммуне» и встроен в общую систему взаимоподавления и взаимоугнетения» [6, с. 89]. Такая «встроенность» и порождает антиутопические тенденции как внутри социального явления, человеческого сообщества, так и в глобальных масштабах развития «человека» в целом.

Мысль о том, что «антиутопия развивает основные принципы утопии, доводя их до абсурда» [1, с. 169], представляется нам имеющей место быть, но не учитывающей закономерностей существования социальных институтов. Данные институты являются средствами моделирования вне абсурда человеческого существования. Они приводят в движение не антиутопические, но утопические механизмы, направленные на социальное будущее. Но при этом порождаются антиутопические препоны эволюционного движения «человека». Субъектами таких институтов выступают в повести, например, совсем не абсурдные Перестройщик и Посланец, искренне верящие в возможность социальных преобразований в условиях коммунизма.

Концепция утопической модели, приводящая к антиутопическим последствиям, будет и в дальнейшем развиваться А.А. Зиновьевым в «Пара беллуме», «Исповеди отщепенца», «Затее», других произведениях писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баландина С.В. Специфика жанра литературной антиутопии на материале романа А.Зиновьева «Зияющие высоты» // Известия ВГПУ. Актуальные проблемы литературоведения. – 2009. – С. 169 – 172.
2. Геворкян Э.В. Чем вымощена дорога в рай?
Антипредисловие // Антиутопии XX века: Евгений Замятин, Олдос Хаксли, Джордж Оруэлл. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 5–12.
3. Зиновьев А.А. Катастрошка // А.А. Зиновьев. Смута. – М.: Келвори, 1995. – С. 5 – 183.
4. Ланин Б.А. Жизнь в антиутопии: государство или семья? // Общественные науки и современность. – 1995. – № 3. – С. 149 – 160.
5. Файзрахманова А.А. Типология жанра литературной утопии / Филология. Искусствоведение. Вып. 43 // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 13. – С. 136 – 145.
6. Шульга В.В. «Коммунальность» как проявление группового давления // Зиновьевские студии: материалы международной научной конференции 13 мая 2009 года. – Донецк: ДонГУУ, 2010. – С. 88 – 93.

АННОТАЦИЯ

Сорокин А.А. Специфика утопической модели общества в повести «Катастрошка» А.А. Зиновьева

Повесть «Катастрошка» А.А. Зиновьева представляется неоднозначно определяемым в своей специфике жанром. Как «место, которого нет», утопия Партграда безусловна. Тем не менее, моделирование новых социальных законов «сверху» отражается антиутопическим образом на перестраиваемом социуме. Это и составляет уникальность зиновьевской утопической модели надвигающейся катастрофы.

Ключевые слова: утопия, антиутопия, социологическая повесть.

SUMMARY

Sorokin A.A. Specifi city of the utopian worlds model in the tale «Katastroyka» by A.A. Zynoviev

The literary work «Katastroyka» by A.A. Zynoviev has been written in a speci c genre which cannot be uniquely determined. As «an absent place» the Utopia of Partgrad is obvious. Nevertheless the

process of new social laws modeling produces anti-utopian influence on the re-building society. This unusual influence is going to be considered as the main part of utopian model of catastrophe by A.A. Zynoviev.

Key words: utopia, anti-utopia, sociological tale.

В.А. Филатова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82-94

«ПУШКИНСКИЙ» ПЕРИОД В ЖИЗНИ Н. ДУРОВОЙ

Жизнь Н.А. Дуровой, знаменитой кавалерист-девицы, можно условно разделить на несколько периодов – детские годы, служба в армии, литературная деятельность, последние годы жизни (елабужский период). Общеизвестно, что литературная карьера Н. Дуровой состоялась благодаря непосредственному участию А.С. Пушкина, который не только напечатал во втором номере своего журнала «Современник» отрывки из военного дневника Н. Дуровой, заинтриговал читателя, приоткрыв тайну кавалерист-девицы в предисловии, но и укрепил веру начинающей писательницы в её творческом таланте.

Судьба Н. Дуровой заинтересовала А. Пушкина задолго до знакомства с героиней войны 1812 года. Ещё не читая её воспоминаний, он предположил, что «за успех можно ручаться» в письме к её брату, Василию Дурову, а литературный портрет «О Дурове» (1835 г.) начинается словами: *«Дуров – брат той Дуровой, которая в 1807 году вошла в военную службу, заслужила георгиевский крест и теперь издаёт свои записки»* [10, с. 435]. В. Шкловский утверждал, что «в повести о длинноносой и некрасивой дочери городничего» его привлекла не «романтичность положения женщины-воина, не травести, не переодевание», а её новый реалистичный взгляд на войну [12, с. 232]. Интерес А. Пушкина мог быть вызван и его желанием в юные годы связать свою жизнь со службой в лейб-гвардейском Гусарском полку, и его мнением о важности публикации воспоминаний (о его серьёзном отношении говорят слова из «Путешествия в Арзрум во время похода 1829 года», написанного в 1835 году и впервые опубликованного в сокращённом варианте в первом выпуске «Современника» в 1836 году: *«Как жаль, что Грибоедов не оставил своих записок! Написать биографию было бы делом его друзей; но замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов. Мы ленивы и нелюбопытны...»* [8, с. 261]), и его

потребностью печатать в журнале свидетельства участников наполеоновских войн.

Отрывки из записок Н. Дуровой были напечатаны в «Современнике» в 1836 году – накануне 25-й годовщины Бородинского сражения. Как известно, 30-е годы XIX века характеризуются «новым оживлением общественного движения к истории наполеоновских войн» [11, с. 192]. В прессе активно обсуждается вопрос о выпуске мемуаров современников 1812 года. На призыв журналов и газет *«не просто записывать свои воспоминания, но и активно продвигать их в печать»* [11, с. 192], *«в военную цензуру поступало больше чем когда-либо статей о 1812 годе»* [2, с. 308].

А. Пушкин, как и другие русские журналисты, был привлечён к «авторству» мемуаристов [11, с. 196]. Но, для Пушкина 1812 год *«никогда не был очередной литературной темой»* [2, с. 308]. Он понимал значимость событий, исполненных глубоким общественным смыслом, сдвигом исторических пластов, повлекших за собой изменения в жизни всего общества. Во втором томе «Современника» он планировал напечатать «Занятие Дрездена» Дениса Давыдова [2, с. 308].

Трудности, с которыми столкнулся А. Пушкин как издатель воспоминаний Д. Давыдова, подробно описаны В. Вацуро и М. Гиллельсон в очерках, посвящённых «Современнику» («О цензуре земской и удельной и партизанском рейде Дениса Давыдова»). В декабре 1833 года военный министр граф Чернышёв выдвинул официальное требование, чтобы *«все статьи, так или иначе описывающие военные действия российской армии, равно как и содержащие сведения о современных военных событиях, направлялись ему для просмотра»* [2, с. 306]. После этого они отправлялись в Военно-цензурный комитет, который проверял реальность изложенных в них фактах. Исключение было сделано только для *«описаний битв в эпических поэмах, что избавляло генералов, заседавших в комитете, от сугубо филологической работы по приисканию среди реляций реальных источников литературных произведений»* [2, с. 306-307].

По мнению цензуры, мемуары Давыдова *«не слишком тесняли себя следованием официальным данным: они были подчеркнута субъективны и содержали нечто от оправдательной записки и нечто от памфлета»* [2, с. 308], поэтому четверть работы была вычеркнута, из-за чего легендарный партизан отказался от публикации. Вместо «Занятия Дрездена» он предложил Пушкину статью «О партизанской войне», которая, по его мнению, должна была

пройти мимо цензурного комитета *«с сигаркой в зубах»* [2, с. 313]. Уверенность Давыдова оказалась преждевременной, и эта работа была подвержена серьёзной цензурной правке, но допущена к печати с изменениями, которые *«означены красными чернилами и сделаны в тех местах, где сочинитель заблуждается или употребляет неприличные выражения»* [2, с. 314]. Тем не менее, исправленная статья о партизанской войне вышла в третьем номере «Современника», а очищенное сочинение «Занятие Дрездена» – в четвёртом.

К сожалению, авторы работы «Вокруг „Современника“» не упоминают, что во втором номере журнала были напечатаны воспоминания другого участника военных действий 1812 года – Надежды Дуровой. Отношение к воспоминаниям кавалерист-девицы Пушкин-издатель выразил в письме к своей жене от 11 мая 1836 года: *«Что записки Дуровой? пропущены ли цензурою? они мне необходимы – без них я пропал»* [7, с. 204]. Несмотря на то, что Давыдов в переписке с Пушкиным обращал внимание на неточности, которые он усмотрел в записках, воспоминания Дуровой прошли цензурный комитет и были напечатаны.

В 1836 году записки Н. Дуровой под разными названиями вышли дважды. Первый раз в сокращении в журнале А. Пушкина «Современник», и второй – отдельным изданием при содействии Ивана Бутовского. Наличие двух вариантов дало повод современному учёному А.Г. Тартаковскому привести «Записки Н.А. Дуровой» как пример работы с мемуарными источниками. Во второй главе книги «1812 год и русская мемуаристика: опыт источниковедческого изучения», посвящённой источникам и принципам учёта мемуаров, он подчёркивает, что для определения того, является ли текст самостоятельным мемуарным произведением или одной из его редакций, необходимо провести ряд специальных текстологических разысканий. По его мнению, *«Пушкин подверг записки Дуровой тщательному редактированию: значительные куски устранил вовсе, велеречиво-сентиментальные описания заменил сжатыми характеристиками, точно передающими ход и сущность событий, в целом освободил записки от литературно-беллетристической окраски, но зато бережно сохранил все дышащие неподдельной реалистичностью описания и подробности военно-бытовой обстановки, т.е.*

привёл текст в соответствие с тем, что более всего ценил во всяком подлинно мемуарном произведении» [11, с. 45]. Подобную точку зрения высказывает М. Гилельсон: «Опытный редакторский карандаш издателя «Современника» изъясил из журнальной публикации те страницы, на которых фигура русской «амазонки» слишком заслоняла собою центральный сюжет записок – всенародную борьбу с иностранным нашествием» [3, с. 20].

Трудно согласиться с подобными утверждениями, сравнив отрывки из записок Дуровой во втором томе «Современника» с полной версией воспоминаний. Важно отметить, что многие издания записок Н. Дуровой, вышедшие в конце прошлого века, отличаются друг от друга. Одним из наиболее полных вариантов можно считать сборник московского издательства «Правда» 1987 года. Если сравнить содержание этих записок и опубликованных во втором томе «Современника», то очевидно, что в пушкинское издание не вошёл не только целый ряд небольших эпизодов, но и целые части, образовавшие в последующих изданиях отдельные главы: «Фуражировка», «Рассказ татарина», «Ночь в Богемии». Отсутствуют в «Современнике» и рассуждения Дуровой о пожаре в Москве в 1812 году, и целый ряд эпизодов о военных трудностях. Но сохранены её переживания о жизни, когда тайна раскроется; о слухах, которые «носятся» в армии в связи с амазонкой [6, с. 113-114].

Это говорит о том, что А.С. Пушкин, заинтригованный в предисловии читателя вопросом, что заставило «молодую девушку хорошей дворянской фамилии» отречься от своего пола и явиться на поле наполеоновских сражений, не мог убрать из записок места, которые помогают понять внутренний мир героини [6, с. 54].

А. Пушкин, планировавший выпустить воспоминания Н. Дуровой отдельным изданием, рассуждал и о продаже книги (в письмах к В. Дурову от 17 и 27 марта 1836 г.), поэтому одну из целей журнальной публикации можно назвать современным языком – реклама Дуровой. В подтверждение мысли приведём слова из упомянутого письма: «Полные Записки, вероятно, пойдут успешно после того, как я о них протрублю в своём журнале» [5, с. 181]. Сама Дурова в «Автобиографии» писала, что Александр Сергеевич на её просьбу сделать исправления в записках отвечал, что «поправлять нечего», и предлагал только необходимую помощь при издании Записок [5, с. 191].

Готовя воспоминания к публикации, А.С. Пушкин в названии и предисловии указал полное имя автора. Реакция мемуаристки известна из её письма от 7 июня 1836 года: «... вы называете меня именем, от которого я вздрагиваю, как только вздумаю, что 20-ть тысяч уст его прочитают и назовут» [5, с. 182]. Остановить издание было невозможно, так как все экземпляры были уже напечатаны. Пушкин выразил своё мнение в письме, которое приблизительно датируется 10 июня 1836 года: «Записки амазонки» как-то слишком изыскано, манерно, напоминает немецкие романы. «Записки Н.А. Дуровой» – просто, искренне и благородно. Будьте смелы – вступайте на литературное поприще столь же отважно, как и на то, которое Вас прославило. Полумеры никуда не годятся» [5, с. 183].

Приведенное выше письмо часто цитируется в критической литературе как свидетельство участия А.С. Пушкина в литературной судьбе Н. Дуровой. Отметим, что письмо сохранилось благодаря барону Ф. Бюлеру, который получил его в 1838 году в подарок от школьного друга Л.И. Бутовского, племянника Н. Дуровой. Публикуя письмо в «Русском архиве» в 1872 году, Ф. Бюлер предлагал свою версию заглавия книги, вышедшей в 1836 году «не под прежде задуманным ею названием и не под тем, которое предлагал ей Пушкин, а под третьим, вероятно ими вместе придуманным и довольно заманчивым заглавием: Кавалерист-девица» [1, ст. 201]. Ф. Бюлер также добавляет, что «в 1939 году (по кончине Пушкина), в Москве был напечатан однотомник „Записки Н.А. Дуровой”» [1, ст. 201].

Пушкин-издатель, советовавший Дуровой быть решительной и не скрывать своего имени, не всегда следовал этому совету. Публикуя в 1831 году свои прозаические произведения, он называет «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.». Имя писателя издатель Плетнёв должен был «шепнуть» книгопродавцу Смирдину «с тем, чтобы он перешепнул покупателям» [8, с. 413]. Только через три года, после того, как публика и критика оценили повести, они были опубликованы под настоящим именем автора – «Повести, изданные Александром Пушкиным». Что касается автобиографических сочинений, то, как известно, лихой гусар и храбрый партизан, участник событий 1812 года, друг Пушкина, Денис Давыдов, написал свою автобиографию, впервые

напечатанную в журнале «Русский зритель» в 1828 году, под чужим именем.

Пушкин-автор, как считают исследователи, отдавал предпочтение заглавиям кратким и лаконичным. Пушкиниздатель понимал значимость заглавия, которое должно было привлечь внимание читателя и способствовать продаже книги. Поэтому, вынося в название произведения имя автора, он рассчитывал на интерес к уже тогда общеизвестной исторической личности.

В исследовательской литературе неоднократно подчёркивалось, что записки Н. Дуровой были восприняты В.Г. Белинским как «мистификация» со стороны А.С. Пушкина. В рамках этой статьи выделим сходство в описании Петербурга у Дуровой и Пушкина. Уже первое предложение, посвящённое Петербургу («*Вот наша светлая, чистая, великодушная столица!*» [4, с. 391]), можно сравнить со словами из «Медного всадника»: «*И перед младшею столицей померкла старая Москва*» [9, с. 173]. Хвалу Петербургу Н. Дурова продолжает словами: «*памятник непобедимого мужества, великого духа и геройской решимости непобедимого Петра!*» [4, с. 391]. Для сравнения у А.С. Пушкина: «*Люблю тебя, Петра творенье, Люблю твой строгий, стройный вид...*» [8, с. 173], или «*Красуйся, град Петров, и стой Неколебимо, как Россия...*» [8,

с. 174]. Великолепие Петербурга начинается для Н. Дуровой с памятника Петру I: «*... всякий день хожу смотреть на монумент Петра Великого. Как достойно дано ему это название! Пётр был великим, в каком бы состоянии ни родился! Величественная наружность его вполне отвечает обширному гению, некогда управлявшему его великою душою!*» [4, с. 391]. У А.С. Пушкина – «*На берегу пустынных волн Стоял он, дум великих полн, И вдаль глядел*» [8, с. 172].

Петербург для Н. Дуровой – это, прежде всего, место, с которым связаны значимые изменения в её жизни. Во время первого визита – встреча с императором Александром, с которым она беседовала «*сложив руки, как перед образом, и смотря на государя глазами, полными слёз*» [4, с. 392]. Петербург – это не только разрешение жить той жизнью и в том образе, который она для себя выбрала, но и позволение называться новым именем. Именно в Петербурге вместо вымышленного Александра Дурова появляется офицер Александров, получивший за боевые заслуги Георгиевский крест и имеющий официальное разрешение императора служить отечеству.

Н. Дурова, находившаяся во время дуэли и смерти Пушкина в столице, ни словом не обмолвилась в автобиографической повести «Год жизни в Петербурге» об этих событиях. В.Б. Смирнский объясняет это бдительностью царской цензуры, «стоявшей на страже самодержавного строя» и запрещавшей писать о Пушкине и его дуэли [5, с. XII]. Для сравнения, в июле 1837 года П. Корсаков запрещает статью Одоевского о «Современнике» и Пушкине, «*памятүя рекомендацїи министра воздерживаться от сочувственных упоминаний в печати имени поэта*» [2, с. 341]. Однако Дурова и в автобиографической повести, и в «Автобиографии» неоднократно сожалеет о том, что лишила свои записки «блистательнейшего их украшения, их высшей славы – имени бессмертного поэта» [5, с. 103]. И всё повествование повести наполнено скрытой грустью. Нет уже обвинений, которые предъявляла Пушкину кавалерист-девица по поводу издания записок; а позже в письме к В.Н. Мамышеву в 1861 году Дурова признаёт правоту Пушкина и высказывает сожаление о том, что в полном варианте «Записок» полностью названы имена людей, «достойных уважения», но «при не совсем приятных обстоятельствах» [5, с. 186]. Она предпочла бы, «чтоб имена эти были заменены просто начальными буквами или даже звёздочками», как это было сделано в «Современнике» [5, с. 186].

«Пушкинский» период в жизни Н. Дуровой был значимым не только для самой кавалерист-девицы, но и для последующих поколений. Благодаря публикации в журнале А.С. Пушкина, которая стала своеобразной рекламой, были опубликованы не только её воспоминания, но и художественные произведения. Дурова вошла в историю литературы как писательница, чьё творческое начало связано с деятельностью Пушкина-журналиста; её имя и подвиг сохранились для потомков; она признанно считается первой женщиной, решившейся на прижизненную публикацию своих откровений, с лёгкой руки А.С. Пушкина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бюлер Ф.А. [Примечание к публикации]. Письмо А.С. Пушкина к кавалерист-девице Н.А. Дуровой // Русский архив. – 1872. – № 1. – Стб.199 – 204.
2. Вацуро В.Э. Вокруг «Современника» // Сквозь “умственные плотины” / В.Э. Вацуро, М.И. Гиллельсон. – М.: Книга, 1986. – С. 266 – 348.
3. Гиллельсон М.И. Пушкинский «Современник» / М.И. Гиллельсон // Современник. Литературный журнал,

- издаваемый Александром Пушкиным. Приложение к факсимильному изданию. – М.: Книга, 1987. – 248 с.
4. Давыдов Д.В. Стихотворения. Проза. Дурова Н.А. Записки кавалерист-девицы / Д.В. Давыдов, Н.А. Дурова. – М.: Правда, 1987. – 649 с.
 5. Дурова Н. Записки Кавалерист-девицы / Надежда Андреевна Дурова. – Татарское книжное издательство, 1966. – 200 с.
 6. Записки Н.А. Дуровой // Современник. – 1836. – Т. 2. – С. 53 – 132.
 7. Пушкин А.С. Собрание сочинений в десяти томах / [составление М.П. Еремина]. – М.: Правда, 1981. – Т. 10: Письма 1831 – 1837. – 448 с.
 8. Пушкин А.С. Проза / А.С. Пушкин; [Сост. и коммент. С.Г. Бочарова]. – М.: Сов. Россия, 1984. – 464 с.
 9. Пушкин А.С. Медный всадник / А.С. Пушкин // Сочинения. В 3-х т. – М.: Худож. лит., 1985 – 1987. – Т. 2: Поэмы. Евгений Онегин. Драматические произведения. – 1986. – С. 172 – 184.
 10. Пушкин А.С. О Дурове / А.С. Пушкин // Сочинения. В 3-х т. – М.: Худож. лит., 1985 – 1987. – Т. 3: Проза. – 1987. – С. 435 – 437.
 11. Тартаковский А.Г. 1812 год и русская мемуаристика: опыт источниковедческого изучения / А.Г. Тартаковский. – М.: Наука, 1980. – 312 с.
 12. Шкловский В. О русском романе и повести / В. Шкловский // Избранное. В 2-х т. – М.: Худож. лит., 1983. – Т. 1: Повести о прозе; Размышления и разборы. – 1983. – С. 232 – 236.

АННОТАЦИЯ

Филатова В.А. «Пушкинский» период в жизни Н. Дуровой

В статье рассматривается один из периодов в жизни Н. Дуровой, связанный с публикацией её воспоминаний в журнале А.С. Пушкина «Современник», благодаря которому Дурова вошла в историю литературы как писательница, чьё творческое начало связано с деятельностью Пушкина-журналиста.

Ключевые слова: «Современник», издание, цензура, записки, воспоминания.

SUMMARY

Filatova V.A. The Pushkin period in the life of N. Durova

One of the periods in the life of N. Durova, related to the publication of her memoirs in Pushkin's journal «The

Contemporary» is analysed. Thanks to it Durova is known as a writer whose career is connected with the activity of Pushkin-journalist.

Key words: «The Contemporary», edition, censorship, notes, memoirs.

И.Е. Шишкина
(г. Горловка, ДНР)

УДК 821.161.1

**«ЧЕРНАЯ КУРИЦА, ИЛИ ПОДЗЕМНЫЕ ЖИТЕЛИ»
АНТОНΙΑ ПО ГОРЕЛЬСКОГО КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ
СВЯТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Повесть Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители», которую он написал и опубликовал в 1829 году и которую посвятил своему племяннику и воспитаннику, будущему замечательному русскому поэту и писателю Алексею Константиновичу Толстому, относят к жанру романтической фантастической повести. О.И. Виноградова отмечает, что для романтической фантастической повести характерно: существование двух взаимосвязанных миров; сюжет часто имеет своеобразную параболическую форму; наличие единого направленного конфликта, который может раскрываться через несколько конфликтных ситуаций в реализации романтического двоемирия; наличие ряда своеобразных мотивов: сна, видения, безумия, перевоплощения, смерти, игры, двойничества и т.п. [2]. Романтическая фантастика не требует действительной веры в реальность сверхъестественного, но «читатель должен пройти через непосредственное ощущение чуда и реагировать на это ощущение удивлением, ужасом или восторгом, вообще теми или иными «сильными чувствованиями». Без этого авторская цель, видимо, не может быть достигнута...» [5, с. 139-140].

Самим же автором произведение определено как «волшебная повесть для детей». В нем есть все атрибуты волшебной повести: и путешествие мальчика Алеши в «чужой» мир – подземное царство, и сказочный помощник героя – Черная курица, оказавшаяся министром подземного царства, и граница между «своим» и «чужим» миром – большая дверь из светлой желтой меди, охраняемая рыцарями «в блестящих латах, с большими перьями на шлемах, с копьями и щитами в железных руках», и временная смерть и воскрешение героя – в повести это

сон и болезнь Алеши, и волшебный предмет – конопляное семечко. Но, в то же время, это произведение можно обозначить и как произведение святочной прозы, основным жанром которой является святочный рассказ.

Цель нашей статьи – показать, что повесть А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» можно отнести к произведениям святочной литературы.

Святочный рассказ – вариация жанра, берущего свое начало в мистерии, где художественное пространство трехмерно, трехуровнево: мир земной, реальный; мир горний, небеса и последний – преисподняя, ад. Помимо этого, важнейшими элементами произведений святочной литературы являются приуроченность времени действия к зимнему праздничному циклу и набор постоянных мотивов. Зимние праздники включали в себя и языческие святки, и церковный праздник Рождества, и мирской праздник Нового года. Постепенно святочный рассказ притягивает к себе весь «мир чудесного». К постоянным мотивам святочного рассказа относятся: мотив «божественного дитя» – младенца, посланного на землю Богом для спасения человечества, мотив рождественского чуда и мотив «нравственного перерождения».

Е.В. Душечкина отмечает, что «литературный жанр святочного рассказа живет по законам фольклорной и ритуальной “эстетики тождества”, ориентируясь на канон и штамп – устойчивый комплекс стилистических, сюжетных и тематических элементов» [4]. Наиболее устойчивые элементы поэтики святочной словесности: зимняя календарная приуроченность, образы детей, мотивы смеха и плача, чуда, спасения, дара, христианская мораль и спасительный урок.

Кроме рождественского чуда – одного из ключевых составляющих святочного рассказа, в нем могут присутствовать гадания, ряженья, сновидения, в начале рассказа обязательно наличие картины дисгармонии, которая может проявляться в виде природного катаклизма или конфликта в человеческих отношениях. Постепенно «рождественский рассказ приобретает свою моральную и сентиментальную специфику отличную от “разудалой” святочной традиции. Праздник Рождества мыслится и переживается как время-утопия, ежегодно повторяющаяся в жизни общества» [1].

Большинство святочных рассказов начинается с описания несправедливости, крайней бедности, несчастий героев, различных бед: замерзают сиротки, плутают путники, помышляют о самоубийстве бедняки и отчаявшиеся влюбленные. Но в итоге рассказ обязательно заканчивается

чудом, напоминающем о евангельском чуде и создающем рождественскую чудесную атмосферу. Это чудо совсем не обязательно должно быть связано с событиями сверхъестественного порядка – посещением ангелов или Христа, гораздо чаще это чудо бытовое, которое может восприниматься просто как удачное стечение обстоятельств, как счастливая случайность. Однако для рассказов, опирающихся на евангельскую систему ценностей, и случайности не случайны: в любом успешном стечении обстоятельств и автору и героям видится милостивое небесное вмешательство. И такое небесное вмешательство может проявляться в виде неожиданного спасения, это может быть вовремя и обязательно в рождественский вечер пришедшая помощь, выздоровление, примирение, возвращение долго отсутствующего члена семьи. И тогда насыщались голодные, согревались замерзшие, получали богатство бедные, раскаивались и преображались жестокие и злые. Этот традиционный мотив святочного рассказа – борьба добра со злом – объясняется двойственной природой самих святок, рождественских дней. Считалось, что в это время нечисть приходит на землю пугать христианский люд. Но Рождество – это время чудес и проявлений милости Бога к людям, поэтому святочные рассказы наполнены призывами к милосердию, заботе о ближнем, прощению грехов и обид.

Эти структурно необходимые в святочном произведении каноны жанра соблюдены в повести А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители».

Действие повести-сказки А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» начинается разворачиваться в зимнем Петербурге в период святок. Писатель обозначает время, описываемое в повести – «это было во время зимних вакаций», а по В.И. Далю, вакации – «гулящая, праздная пора; более употребимо множественное число – вакации, в значении каникул, или зимних праздничных дней Рождества». Традиционно главными героями святочных рассказов являются дети, как символ чистого, доброго рождественского чуда. Герой повести А. Погорельского – маленький мальчик Алеша, которому «не более девяти или десяти лет», и который живет в пансионе вдали от родителей. «Ему часто скучно бывало в пансионе, а иногда даже и грустно. Особенно сначала он никак не мог приучиться к мысли, что он разлучен с родными своими», – замечает автор. Таким образом, в начале повести мы видим маленького, несчастного ребенка, оторванного от привычной жизни в кругу родных и близких людей и остро ощущающего свое одиночество особенно в праздничные дни и

каникулярное время, когда всех остальных его товарищей забирали домой.

Одинокими вечерами герой повести увлекается чтением волшебного-рыцарских романов, что не только заполняло недостаток общения со сверстниками, но и было вызвано потребностью любого ребенка в идеале – в чем-то чудесном, героическом, захватывающем. Именно чтение этих романов приводит мальчика к тому, что главным средством разрешения жизненных несоответствий Алеша начинает считать волшебство, чудо, которое совершит спасительница от одиночества – волшебница. Чудо, о котором мечтает Алеша, простое, обыденное, но для него очень важное и ценное. Вот как представляется мальчику это чудо: «волшебница явится в переулок и сквозь дырочку подаст ему игрушку, или талисман, или письмоце от папеньки или маменьки, от которых не получал он давно уже никакого известия» [7].

И чудо происходит. Правда, это не долгожданная весточка от родных, а появление у мальчика друга – курицы Чернушки и волшебного предмета – конопляного семечка. Дружба с курицей Чернушкой и путешествие в мир фантазии заменяют Алеше родительскую любовь и заботу, которых ему так недостает. Чудеса в «Черной курице» изображаются так, как их может себе вообразить ребенок. Спасение курицы Чернушки вызвало у мальчика бурную реакцию, которая затем сменяется полузабытьем Алеши, и в нем пережитые события и знакомые лица предстают в фантастическом освещении. Во сне герой совершает путешествие в подземное королевство, и сказочный мир, куда он попал благодаря Чернушке, можно воспринимать как сновидение. Но автор нарушает границу волшебных снов и реальной яви. Появляется сказочный предмет, переходящий в мир действительности и при этом сохраняющий свои волшебные свойства. Подарок короля Подземного царства, конопляное семечко, способно творить чудеса в реальном мире: благодаря ему Алеша получает возможность всегда знать уроки, не уча их. Поначалу Алеше кажется, что, избавившись от скучных учебных обязанностей, он добьется успеха, жизнь его станет радостнее. Но оказывается, что герой попадает в плен собственной неразумности. Он начинает превращаться в ленивого, гордого, заносчивого, непослушного ребенка, думая, что «стоит только захотеть, и все опять меня любить будут». Владение чудесным предметом не приносит ему настоящей пользы: ни знаний у него не прибавляется, ни характер не улучшается. А когда семечко пропадает, Алеше и вовсе приходится тяжело. Ему грозит наказание, если он не

признается, как ему удастся за небольшой промежуток времени наизусть зазубривать по двадцать страниц. И мальчик не выдерживает испытания на верность, совершает предательство, выдавая чужую тайну – тайну Подземного царства, и тем самым предавая и своего друга министра Черную курицу, и короля, и всех его подданных.

Сказка завершается трагично. Король со своим подземным народом вынужден отныне переселиться далеко от здешних мест, курица-министр Чернушка – носить золотые цепи. И все это по вине Алеши. Но и Алёша, хотя он глубоко раскаивается в своих поступках, наказан за предательство: он потерял друга, он страдает оттого, что его поведение стало причиной несчастий целого народа, и он ничего не может изменить.

Но писатель не заканчивает повествование на этой трагичной ноте. Алеша ничего не может изменить в прошлом, но он меняется сам. Он усваивает урок и с ним происходит «нравственное перерождение»: Алеша становится «послушным, добрым, скромным и прилежным. Все его снова полюбили и стали ласкать, и он сделался примером для своих товарищей» [7]. Чудо как свидетельство преображения, которое происходит в святые дни, – от Рождества Христова до Крещения, – всегда несет в себе святочный рассказ, и такое чудо происходит с героем волшебной повести Антония Погорельского. Согласно народным представлениям, в святки земной мир может сообщаться с миром небесным и подземным, душа человека открыта для духов ангельских и бесовских, это время испытаний и искушений. Маленький, одинокий, покинутый всеми человек оказывается один на один с искушением, поддается ему, затем искренне раскаивается и тем самым заслуживает сострадания и даже награды – любви и дружбы товарищей по пансиону.

Помимо перечисленных особенностей «Черной курицы», можно отметить и то, что со святочным рассказом повесть сближает ее художественное пространство. Как мы уже говорили выше, художественное пространство святочного рассказа трехуровнево: в нем присутствует, в том или ином виде, мир земной, мир небесный и мир подземный. К реальному, земному миру в повести относится описание Петербурга конца XVIII века и изображение внутренней жизни мужского пансиона, его нравов и обычаев. Подземное царство, куда попадает Алеша, можно соотнести с преисподней, с миром мертвых. И здесь особое внимание следует уделить образу Черной курицы. Известно, что такой образ присутствует в древнегреческой мифологии. Именно чёрный петух связан с подземным миром, он приносился в жертву Гадесу и

символизировал смерть, божий суд, зло. Часто черная курица считается слугой дьявола или одним из его проявлений. По мнению О.И. Тимановой, которая посвятила статью мифопоэтическим контекстам «волшебной повести» А. Погорельского, функция Министра-Чернушки – «быть проводником в потаенное царство». В соответствии с жанром романтической повести А. Погорельский вводит образ двойника: Чернушка – курица из реального мира Алёши и Министр Подземного мира. Данный мотив делает возможными «параллели «животного» и «чиновничьего», абсурдные в реальной действительности, но допустимые в мире детского сна». Исследователь отмечает, что в детской сказочной повести конца 1820-х гг. «усилена архаическая символика Подземного мира как средоточия Царства мертвых – комплекс «коллективного бессознательного», отразившийся в волшебной фольклорной сказке» [8].

С этой точки зрения важно, что, когда мальчик Алеша начинает общаться с потусторонним миром, а тем более получает из этого мира волшебный предмет – конопляное семечко, в нем просыпаются отрицательные черты характера, утрачиваются моральные ценности. А как только Алеша теряет подарок короля Подземного царства, темные силы перестают действовать на героя, он просыпается от тяжелого сна, пробуждается от беспамятства, возвращается в реальный мир: «На другой день поутру дети, проснувшись, увидели Алешу, лежащего на полу без памяти. <...> Неделю через шесть Алеша, с помощью Божиею, выздоровел, и все происходившее с ним перед болезнью казалось ему тяжелым сном» [7].

Что же касается третьей составляющей художественного пространства повести – мира небесного, то можно предположить, что этим миром в произведении выступает сон. С религиозной точки зрения посредством сна Бог говорит с человеком: Господь говорит «с людьми во сне, в ночном видении, когда сон находит на людей... тогда Он открывает у человека ухо и запечатлевает Свое наставление, чтобы отвести человека от задуманного дела и удалить от него гордость, чтобы отвести душу его от пропасти и жизнь его от поражения мечом» (Иов 33: 15–18). Именно во сне Алеша получает нравственные наставления, вложенные автором в уста Чернушки, они должны предостеречь его от новых бед и призывают избавиться от уже присущих мальчику пороков: «Алеша, к теперешним худым свойствам твоим не прибавь еще худшего – неблагодарности!»; «Пороки обыкновенно входят в дверь, а выходят в щелочку, и потому, если хочешь исправиться, то должен беспрестанно и

строго смотреть за собою»; «старайся исправиться и будь опять таким же добрым мальчиком, как был прежде» [7].

«Зрения» бывают людям, стремящимся к очищению своих душевных качеств. Этим людям Господь посылает сны для того, чтобы через зримое в сновидении они лучше постигали Божественную волю и стремились к духовному восхождению» [6]. Такое духовное восхождение происходит и с Алешей в конце повествования – после болезни, беспамятства, сна с ним происходит «нравственное перерождение».

«Погорельский приглашает читателя задуматься о сокровенном смысле Рождества Христова и сделать свой выбор. «Нравственным центром» рассказа становится «рождение Христа» в сердце читателя», – замечает Елена Гаричева [3]. Пройдя через испытания, мальчик получает новый духовный опыт, усваивает нравственный урок, понимает значимость и ценность дружбы, доброты, скромности, трудолюбия, благородства. Автору удалось продемонстрировать, что «хорошо», а что «дурно», не нравоучениями, а воздействуя на воображение читателя, призывая всем сюжетом повести уметь быть благодарными, ответственными, подводя к пониманию: чтобы заслужить любовь и уважение других – для всего этого нужны душевные усилия, чудесные преобразования внутри нас.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров Л. Г. Мистические суеверия и гадания в журнальном святочном рассказе (вторая половина XVIII – первая половина XIX веков) / Л. Г. Александров // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 22 (160). – Филология. Искусствоведение. Вып. 33. – С 10-14.
2. Виноградова О. И. Фантастические повести А. Ф. Вельмана в контексте русской прозы 20-х – 40-х годов XIX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 – Русская литература / О. И. Виноградова. – Москва, 2013. – 21 с.
3. Гаричева Е. Православные традиции в сказке А. Погорельского «Черная курица» / Е. Гаричева // Глагол : Методический журнал для учителей русского языка. – Клайпеда, 2013. – С. 12-18.
4. Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра / Е. В. Душечкина. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1995. – 258 с.
5. Маркович В. М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма / В. М. Маркович // Жуковский и русская культура. – Л. : Наука, 1986. – 504 с.

6. Пестов Н. Е. О характере сновидений [Электронный ресурс] / Н. Е. Пестов // Азбука веры. – Режим доступа : <https://azbyka.ru/o-snovideniyah-kak-xristianin-dolzhen-otnosit-sya-ksnovideniyam#n1>.
7. Погорельский А. Черная курица, или Подземные жители // Сказки русских писателей / сост., вступ. ст. и ком. В. П. Аникина. – М. : Правда, 1985. – С. 201-231.
8. Тиманова О. И. Мифопоэтические контексты «волшебной повести» Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» / О. И. Тиманова // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина : серия филология. – 2008. – № 4(16). – С. 14-22.

АННОТАЦИЯ

Шишкина И.Е. «Черная курица, или Подземные жители» Антония Погорельского как произведение святочной литературы

В статье исследуются особенности жанровой природы произведения Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители». Автор приходит к выводу, что несмотря на то, что произведение А. Погорельского относится к жанру романтической фантастической повести, оно имеет черты святочного рассказа.

Ключевые слова: жанр, повесть, Рождество, святочный рассказ, чудо.

SUMMARY

Shishkina I.E. «The Little Black Hen or the Underground People» by Antony Pogorelsky as the example of Christmas literature

The article deals with the research of genre peculiarities of the work by Antony Pogorelsky «The Little Black Hen or the Underground People». The author arrives at the conclusion that despite the fact that the work by A. Pogorelsky belongs to the genre of the romantic fiction story it has the features of the Christmas tale.

Key words: genre, story, Christmas, Christmas tale, miracle.

О.В. Юркина

(г. Санкт-Петербург, Россия)

УДК 811

**ИДЕЯ ЕДИНСТВА И ДУХОВНОЙ ЭВОЛЮЦИИ МИРА
В ОЧЕРКАХ ПУТЕШЕСТВИЯ И.А. ГОНЧАРОВА**

«ФРЕГАТ “ПАЛЛАДА”»

«Очерки путешествия» И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» (1858) относят к жанру литературного путешествия. Это свободная жанровая форма, в которой соединялись в это время научный, художественный и публицистический принципы подачи материала, поэтому она предоставляла неограниченные возможности для взаимодействия средств объективного и субъективноличностного познания и отражения мира, для органического слияния научного и художественного начал, тяготевших до 1840-х гг. к различным жанрам (ученое и литературное путешествие). Такой специфический жанр книги, в отличие от романов писателя, предпочитает прямое высказывание автора от первого лица, поэтому в ней «полномочию правят излюбленные идеи» И.А. Гончарова, «выявляющиеся беспрепятственно и гармонично» [4, с. 136].

Литературоведы отмечают особый характер «Очерков путешествия», который обусловлен основным замыслом писателя – отразить «развивающуюся картину мира» [1, с. 8]. При этом стремление не навязывать объекту сложившихся канонов восприятия, а постичь его самостоятельную жизнь приводит автора к разрушению привычных стилевых норм жанра «путешествие». Принципы новой поэтики жанра, диалектически развиваясь, корректируются на протяжении всего произведения, в котором автор стремится «прочсть» «всю великую книгу» мироздания [1, с. 9] (см. работы Б.Энгельгардта, А.И. Рыбасова, В.А. Недзвецкого, Т.И. Орнатской, Н.В. Покатиловой, Е.А. Краснощековой, В.А. Котельникова и др.).

Организующим началом, доминантой идиостилевой системы писателя, способствующей оригинальному органическому объединению стилевых средств художественной, публицистической и научной речи, является в книге образ «живого космоса». Его семантика становится основой выражения авторской концепции и определяет синтез во «Фрегате “Паллада”» разных функционально-смысловых типов речи: научно-документального сообщения и характеристики объекта, художественного повествования и публицистического рассуждения. Этот синтез и формирует новую поэтику литературного путешествия.

Так, в книге И.А. Гончарова, в отличие от других подходов к художественному изображению природы в «путешествии», параллельно «научному» (в микрофрагментах) и художественнонатуралистическому принципам описания

формируется индивидуально-авторская поэтическая система метафор и сравнений, антропоморфно представляющая природные объекты как самостоятельные субъекты органического мира; ср. контексты с применением метафор (1) и сравнений (2): 1) *Вокруг все спит, кроме[...] меня и океана* (с. 79); *Пальмы* уныло повесили головы (с. 84); *деревья* сошли с берега и теснятся в воду (с. 190); они [*деревья*] жмутся друг к другу (с. 528); *кусты* [...] смотрели так подозрительно (с. 193); *Воали видны громады пиков* с такими сморщенными лбами, что смотреть грустно (с. 474); *Звезды* так и глазели с неба, сильно мигая (с. 146); 2) Она [*пальма*] грациозно наклонилась; листья, как длинные, правильными прядями расчесанные волосы (с. 192); *Две горы-игрушки*, покрытые ошетилившимся лесом, как будто две головы с взъерошенными волосами (с. 251).

Этот метафорический язык аналогий между природным и человеческим бытием у Гончарова, в отличие от авторов литературных путешествий 1840-х гг., подчинен системной организации, направленной на создание образа «живого космоса» как единого организма, сочетающего в себе саморазвивающиеся части-органы, включающие в себя бесконечное многообразие форм жизни. Так, если каждое *дерево* в этой системе предстает отдельным живым существом, входящим в сообщества, то в составе *леса*, который *дышит своею жизнью* (с. 195), оно оказывается «волоском» на «голове» земли: *Зелень густа, как волосы. Красное дерево и придает эту кудрявую наружность всему острову* (с. 451). Точно так же *океан* как организм – это *чаша, переполненная жизнью* (с. 99), а в качестве субъекта природного мира он, как отец, *лежит [...] островки: [...] ласково обнимает [...] приносит блестящую раковину [...] будто игрушки для детей* (с. 450). Если море и небо *любуются взаимно в объятиях друг друга*, то *союз северного и южного неба* – это *встреча и объятия двух красавиц* (с. 444). Таким образом, поэтический язык писателя уподобляет космический организм семье.

Другой тип антропоморфного изображения природы формируется вследствие актуализации двузначности лексем, которые соотносятся в языке и с областью природных явлений, и с процессами психической жизни (*побледнеть, вспыхнуть, туман, озариться; мрачен, покоен, порывы, волнение* и др.). Они применяются в развернутых сравнениях, сопоставлениях, метафорах; при этом создаются синкретические «природночеловеческие» картины, где самостоятельная жизнь

природы уподобляется внутренней жизни человека: *Нужно ли вам поэзии, ярких особенностей природы – не ходите за ними под тропики: рисуйте небо везде [...] с торцовой мостовой Невского проспекта, когда солнце, излив огонь и блеск на крыши домов, [...] медленно опустится за Чекуши; когда небо как будто задумается ночью, побледнеет на минуту и вдруг вспыхнет опять, как задумывается и человек, ища мысли: по лицу на мгновение разольется туман, и потом внезапно озарится оно отысканной мыслью. Запыляет небо опять, обольет золотом и Петергоф, и Мурино [...]* (с. 82).

В этом контексте раскрывается эстетическая значимость природной лексики. В рамках синкретического образа она формирует динамический психический образ изменения состояния человека, выступая как средство его познания. В такой системе словоупотреблений между двумя планами бытия стираются семантические границы. Так, смягченная модальной частицей метафора *небо как будто задумается*, поддержанная сопоставлением *как задумывается и человек, ища мысли*, предшествует появлению лексем *побледнеть, вспыхнуть, туман, озариться, запылать*, что последовательно проясняет двуплановую семантику, которая обращена одновременно к миру природы и человека. Глагольные лексемы формируют цепь развивающихся во времени микрообразов «внешних проявлений» внутреннего состояния природы, а пластический образ рисует одновременно «психическое состояние» меняющегося ночного неба и человека, на лице которого отражается процесс «поиска мысли».

Кроме того, в публицистических контекстах книги термины названия явлений природы используются как средство образного осмысления глобальных процессов развития социума и при соотношении с антропоморфно-метафорическим языком создания образа живой природы представляют своеобразный «обратный» стилистический прием, подчиненный идее единства мира. Такой подход оказывается актуальным в эпоху синтеза естественнонаучных знаний в ходе постижения «Космоса», «Физики Вселенной» и стремления осмыслить с помощью терминологии, выражающей «общие закономерности, открытые в мире природы» [8, с. 353], сущность социальной и духовной эволюции общества. Для развития этой темы применяются термины земледелия (*почва, сорные травы, перегнившая масса,*

соки), физиологии (*парализовать, кровь, жилы, тело*), химии (*химический процесс, брожение, осадок, лаборатория*). Они используются и для выражения сути общего мирового процесса цивилизации, и для характеристики состояния типов цивилизаций: «старческой» (азиатская), «механистической» (английская) и «творческой, гуманистической» (самобытная русская). Функционирование общества видится как целостный образ органической жизни. Так, в качестве ядра метафорической системы, применяемой для характеристики народов Африки и Азии, используется лексика, уподобляющая состояние их цивилизаций физической жизни человека и природы: модель «человек, природа → социальная жизнь». Образ бытия нации формируют тематические группы **семантического поля «человек»**: родственные отношения (*семейство*); внешняя характеристика: *физиономия*; возрастные периоды (*отрочество, младенчески-старческий*); процессы старения (*одряхлеть, состариться*): *Все четыре народа принадлежат к одному семейству [...] образуют одну общую физиономию, характер, [...] нравственную жизнь [...] Вы знаете [...], на чем она (эта цивилизация) остановилась, как одряхла и разошлась с жизнью и парализует [...] силы огромного народонаселения [Азии] [...] Напугствованные на жизнь немногими, скоро оскудевшими [...] истинами, китайцы едва достигли отрочества и состарились. В них успело развиться [...] семейное начало и не дозрело до жизни общественной [...] Китайцы заразили и их [японцев] [...] младенчески-старческой цивилизацией* (с. 464). Органический образ социальной жизни в таких контекстах поддерживает использование **физиологической лексики**: *заразить, конвульсивно, жилы, кровь, истощение, тело, парализовать*; ср.: «Он [Китай] не шел, не двигался, а [...] конвульсивно дышал, нав под бременем своего истощения [...] Нет условий органической государственной жизни [...] Политическое начало не скрепляет народа в одно [...] тело, присутствие религии не согревает тела внутри» (с. 465). Такая лексика сочетается с **земледельческими терминами** *истощенная почва, соки, корни, брожение, возделание* – для метафорической характеристики эволюционных и энтропийных

процессов, ведущих к развитию или деградации «организма» нации: *«Кафры, негры, малайцы – нетронутое поле, ожидающее посева; китайцы и их родственники японцы – истощенная, непроходимо-заглохшая нива [...] Что может оживить эту истощенную почву? какие новые силы нужно, чтоб вновь дать брожение [...] массе сил? [...] сколько различных элементов столпилось на [...] материке, когда старые соки перебродились, сколько новых жил открылось и впустило туда свежей и молодой крови? Теперь посмотрите, какая работа [...] растолкать уснувший и обессилевший Восток [...] Она началась выбрасыванием старых, сгнивших корней [...] [Индия, Египет] одряхлели, и надо было занять им сил и жизни у других, как истощенному полю [...]»* (с. 465); *Японцы надежнее китайцев к возделанию: если падет их система, они быстро очеловечатся [...] свое перебродилось у них и требует освежения извне* (с. 467).

Во «Фрегате “Паллада”» наблюдается образное переосмысление научного понимания условий плодородия почвы: термины применяются для оценки процессов эволюции наций, которая обеспечивается их внутренними духовными силами. Происходит семантическая трансформация терминов биохимии: *брожение* (‘процесс, способствующий накоплению питательных веществ в почве’) – ‘о динамике внутренних процессов жизни общества’; *соки* (‘жидкость в телах животных и растениях, посредством которой они растут и продолжают свое бытие’ [7]) – ‘об энергии социальной жизни’; *возделание* (‘приготовление земли к посеву или насаждению, вспахивание’ [7]) – ‘о преобразованиях в жизни общества под воздействием других цивилизаций’; *истощенный* (‘лишенный полезных для растений веществ; неплодородный’ [6]) → ‘об исчерпанности энергии социального развития у данного типа цивилизации’. Это значение слова актуализируется наряду с «физиологическим» ‘изнуренный, худой, слабый’: оно проявляется под влиянием сочетания с существительным *истощение* и физиологической лексикой *конвульсивно дышать, парализовать* (‘о постепенном ослаблении, прекращении эволютивных процессов социальной жизни’), что говорит об образном единстве в стилистической системе книги метафорических средств с семантикой природной и человеческой органической жизни. При характеристике процессов развития и застоя в «организме» наций в содержании слов *брожение, перебродить* переосмыслению подвергаются

признаки ‘внутреннее движение’ и его ‘прекращение, остановка’, ‘состояние застылости после завершения биохимической реакции’ вследствие ‘отсутствия новой заквасы’; ср. о цивилизации Африки: *Здесь все в полном брожении теперь: всеодолевающая энергия человека борется почти с неодолимою природою, дух – с материей, жадность приобретения – с скупостью бесплодия* (с. 123).

В результате в идиостилевой системе книги объединяются, выражая идею «тела-организма» (ср.: *тело* ‘организм человека в его внешних физических формах’ [6]; при актуализации двух смысловых аспектов понятия «организм»: ‘всякое живое существо, живое *тело* с его *согласованно действующими органами*’ и ‘всякое *сложное единство с согласованно действующими частями*’ [6]), метафорические употребления, которые переосмысляют процессы, обозначенные биологическими (природа) и физиологическими (сфера человека) терминами. Эти лексико-тематические группы дополняют друг друга при изображении эволюции человечества как органического целого, которое одухотворяется изнутри общей жизненной энергией, порожденной единой духовной и разумной силой бытия. Она движется по организму цивилизации, как питательные *соки* или *кровь* в *жилах*; ее передача может застаиваться в любом органе (когда в нравственно-ментальном поле нации образуется блок, *парализующий* его жизнь, как в «органе» – *народонаселении азиатского материка*) и снова восстанавливаться при участии других «органов» – наций системы, которые через «*возделание*» и подпитку жизнетворными веществами помогают пробиться в эту часть «организма» общему питательному началу. В «сибирских» же главах семантической доминантой, определяющей направление образной трансформации значения химических и земледельческих терминов, является идея *цивилизации* и *просвещения*: творческого *возделания* – органического и духовно-нравственного преобразования человеком в сотворчестве с Творцом в Его «*лаборатории*» – мира коренных народов. Этот процесс в «азиатских» главах назван «*очеловечением*» (с. 465), а его результат в главе «Ликейские острова» – *просветленным бытием*.

В итоге во «Фрегате “Паллада”» складывается система двунаправленных уподоблений бытия природы и человека (в единстве его психической и физической жизни), выявляющая доминантный образ авторской картины мира *живой космос*. Эта система формируется сопряжением лексики семантических макрополей «природа» и «человек» при образном употреблении;

ср. в контекстах антропоморфных: «организм человека и его функционирование (*волосы, голова, кровь, дышать* и др.) → строение и жизнедеятельность органической и неорганической систем земли», «*семья, семейство*, социум → совокупность сходных по биологическому или физическому строению взаимосвязанных элементов органической или неорганической природы» и в публицистических контекстах: «*биологический организм* (растение, животное, человек) → общество, нация как социально-духовное целое» (такой образ, как было показано, раскрывается при помощи его частных метафорических реализаций).

Сочетание *живой космос* наряду с другим ключевым образом «Фрегата “Паллады”» *просветленное бытие*, включающим переносно-метафорическое употребление отглагольного прилагательного *просветленный* ‘облагороженный, очищенный от всего дурного. О духе, душе, мысли и т.п.’ [6], вербализует «ядерный концепт» авторской картины мира – «единство развивающегося мира человека и природы», содержание которого связано с представлением об органическом бытии и эволюционирующих сфер мироздания: природной (явления земной и космической жизни) и социально-духовной – в единстве психического (жизнь души, сознания, состояние ментальности) и физического начал (ср. выражение писателя *развивающаяся картина мира* [с. 9]. Этот концепт реализует художественную идеологию книги, воплощающую авторское знание о мире.

Идеологическое пространство книги организуют также художественные идеи «цивилизации» и «просвещения», в чем проявляется особая этико-философская концепция единого *химически-исторического процесса*: физической эволюции природы и социально-духовной эволюции общества – движения, по словам автора, к *просветленному бытию, царству жизни духовной*, которые вырабатываются в «*лаборатории*» природного и социального «*космоса*». Этот образ и сама лексема *космос* возникают на первых страницах произведения, и ориентированы они на название трактата знаменитого ученого А. Гумбольдта – автора пятитомной книги «Космос», переведенной в 1848 г. на русский язык. Цель книги, по словам автора, – «обнять явления мира в их общей связи, природу как целое, движимое и оживляемое внутренними силами» [3, с. 12]. Во «Фрегате “Паллада”» этот ученый назван «человеком, мудрецом и поэтом», который «озарил таинственные углы» «волшебной дали» мироздания, оставив в прошлом прежние «детское толкование тайн мира», и далее : *Он пошел туда с*

компасом, заступом, циркулем и кистью, с сердцем, полным веры к творцу и любви к его мирозданию. Он внес жизнь, разум и опыт в каменные пустыни, в глушь лесов, и силою светлого разума указал путь тысячам за собою. «Космос!» Еще мучительнее прежнего хотелось взглянуть живыми глазами на живой космос. «Подал бы я, думалось мне, – доверчиво мудрецу руку, как дитя взрослому, стал бы внимательно слушать, и, если понял бы настолько, насколько ребенок понимает [...], я был бы богат и этим скудным разумением» [1, с. 9].

Слово *космос* (греческое ‘строение, мировой порядок, устройство’ [9, с. 434] в «Словаре церковнославянского и русского языка» [7] определяется как ‘мир, вселенная’. В Академическом словаре под редакцией А.А. Шахматова в дефиниции лексемы – ‘мир, вселенная как одно стройное целое’ (с пометой *филос.*) выделяется существенный признак, связанный с этимологией слова и его содержанием в греческом языке. Этот признак актуализирует в семантике слова смысл, раскрываемый в тексте Гончарова: ‘разумное устройство единого целого, определяющее взаимообусловленность всех его элементов’. Кроме того, в качестве примера к дефиниции лексемы в словаре приводится контекст романа Гончарова «Обломов», в котором влияние Штольца на Ольгу осмысливается как «творение» в ней внутреннего «космоса» бытия души: *Не пропадали краски и не потухал огонь, которым он освещал творимый ей космос* [2].

Образ «просветленное бытие», соотносимый по концептуальной и образной семантике с ключевым словом публицистических контекстов книги *просвещение*, воплощает важные признаки названного концепта: «просветленное бытие» – одно из проявлений «живого космоса» как становящейся, одухотворяемой изнутри высшим разумным началом, субстанции, связанное с реализацией заложенной в нем программы психической и физической эволюции мира для обретения гармонического равновесия – духовного преобразования и внутреннего покоя, облагороженности – физической и социально-духовной сфер бытия. Ср. соотносительность этого образа в контекстах глав «Из Якутска», «Ликейские острова» с образно-символическими выражениями *лаборатория* и *царство жизни духовной* для обозначения сути социальной эволюции: *Это не жизнь дикарей, грязная, грубая, ленивая и буйная, но и не царство жизни духовной: нет следов просветленного бытия [...] жизнь доведена трудом до крайней степени материального благосостояния [...] страсти, интересы не выходят из круга немногих житейских*

потребностей; что область ума и духа цепенеет еще в сладком, младенческом сне, как в первобытных [...] царствах; что жизнь эта дошла до того рубежа, где начинается царство духа, и не пошла далее... Но все готово: у одних дверей стоит религия, с крестом и лучами света, и кротко ждет пробуждения младенцев; у других – “люди Соединенных Штатов”, с [...] тканями, ружьями [...] прочими орудиями новейшей цивилизации... [1, с. 387].

Другой сущностный аспект содержания концепта «просветленное бытие» эксплицируется в главе «Плавание в Атлантических тропиках»: созерцание красоты тропической ночи приводит путешественника к мысли об аналогии между противоборством хаотических и космических сил в «лаборатории природы» и в психической сфере души человека, в процессе приближения мира к изначально присутствующей в нем универсальной «норме жизни»: Очнувшись, со вздохом скажешь себе: ах, если б всегда и везде такова была природа, так же *горяча* и так величаво и *глубокопокойна*! Если б такова была и жизнь!.. Ведь *бури*, бешеные страсти не норма природы и жизни, а только переходный момент, беспорядок и зло, процесс творчества, черная работа – для выделки спокойствия и счастья в лаборатории природы... [1, с. 98].

Данная аналогия выявляется в контексте с помощью характерных для писателя двузначных языковых средств природно-человеческого семантического комплекса (*горяча, покойна, бури*). Их смысловая двуплановость поддержана употреблением (в рамках единой синтагмы) выражений *бури, бешеные страсти*, с последующим соотносением названного состояния с природой и обществом (*не норма природы и жизни*) – с природной и психической дисгармонией (*беспорядок и зло*). Эти лексемы обозначают формы проявления хаоса в сферах физической и психической материи, которая подвергается воздействию разумной творческой силы (*процесс творчества, черная работа*), вызывающей эволюцию природы и человека и ведущей к воплощению в мире идеи космической гармонии.

Таким образом, именно образы «живого космоса» и «просветленного бытия» выступают организующим началом, доминантой идиостилевой системы писателя, способствуя органическому объединению в ходе повествования «научных», художественных и публицистических контекстов. Это приводит к тому, что именно художественная идеология, авторская

концепция определяет синтез во «Фрегате “Паллада”» разных функционально-смысловых типов речи: научно-документального сообщения и характеристики объекта, художественного повествования и публицистического рассуждения и формирует новую поэтику литературного путешествия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончаров И.А. Фрегат «Паллада». Очерки путешествия: В 2 т. – Л.: Наука, 1986. – С. 8. – Здесь и далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках арабскими цифрами номера страницы.
2. Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. / подготовка текста и примеч. А.П. Рыбасова, А.К. Котова. – М.: Гослитиздат, 1952-1955. – Т. IV.
3. Гумбольдт А. Космос. Опыт физического мирописания / Перев. с нем. Н. Фролова. Ч. 1. – СПб., 1848.
4. Краснощекова Е.А. И.А. Гончаров. Мир творчества. – СПб.: Пушк. фонд, 1997. – 492 с.
5. Словарь русского языка / сост. Вторым отд. Имп. Акад. наук. – СПб., 1895-1918. – Т. 4. Вып. 8-10.
6. Словарь современного русского литературного языка: В 17 тт. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948-1965. – Т. 5.
7. Словарь церковнославянского и русского языка: В 4 т. – СПб.: Изд. Акад. наук, 1847.
8. Сорокин Ю.С. Развитие словарного состава русского литературного языка. 30-90-е годы XIX века / Ю.С. Сорокин. – М.; Л.: Наука, 1965. – 566 с.
9. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь русского языка: В 2 т. – 2-е изд. – М.: Русский язык, 1994.

АННОТАЦИЯ

Юркина О.В. «Идея единства и духовной эволюции мира в очерках путешествия И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”»

В статье рассматриваются образные и языковые средства выражения идеи единства и эволюции природно-человеческой вселенной в очерках путешествия И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”». Выявляется роль ключевых образов «живой космос» и «просветленное бытие» в воплощении этой идеи и их концептуальное и семантическое наполнение.

Ключевые слова: авторская картина мира, ядерный концепт, ключевые образы, языковые средства репрезентации художественного концепта.

SUMMARY

Yurkina O.V. The idea of unity and spiritual evolution of the world in the essays of I.A. Goncharov's journey «The Frigate “Pallada”»

In the article the author considers figurative and linguistic means of expressing the unity and evolution of the natural-human universe in the essays of I. A. Goncharov's journey «The Frigate “Pallada”». The role of key images of «living cosmos» and «enlightened being» in the embodiment of these ideas and their conceptual and semantic content are revealed.

Key words: author's picture of the world, nuclear concept, key images, language means of representation of the artistic concept.

*Л.В. Волосевич
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ПЕЙЗАЖНОЙ ТЕМЫ В ЖИВОПИСИ И В ЛИТЕРАТУРЕ: ТЕМА ЗИМЫ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ И ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XVIII – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКОВ

Тема и образ зимы появляются в живописи и литературе в контексте развития и раскрытия темы природы. Обозначенная тема и связанные с ней мотивы довольно ограничены, однако имеют свою эволюцию и бытование в культуре в целом, живописи и литературе в частности. Цель данной статьи – проследить причины, закономерности, особенности её развития в русской живописи и литературе.

Известно, что становление русской живописи, как и русской литературы, в силу особенностей исторического развития Российского государства проходило медленнее, чем в Европейских государствах. Тема развития русской литературы, её ученичества у французской литературы была постоянным предметом размышлений писателей конца XVIII – первой четверти XIX в. В. В. Прозоров отмечает, что становление русской литературы, критики шло с оглядкой на европейский культурный опыт, что с последней трети XVIII в. русские писатели, драматурги, такие как Д. И. Фонвизин, М. М. Херасков, И. А. Крылов, Н. М. Карамзин, Г. Р. Державин, решают насущную задачу – создание самобытной русской литературы. Эта же проблема стоит и перед писателями начала XIX в. Известны высказывания А. С. Пушкина в письмах к К. Н. Батюшкову, П. П. Вяземскому, в его статьях, где он говорит о

подражательности русской литературы западноевропейским образцам [6, с. 30, 42].

Формирования русской академической живописи приходится на XVIII век. Она развивается в контексте русского культурного поля и имеет типологическую общность развития с другими видами искусства. Это проявляется в общих чертах развития литературы и живописи, которые проходят общие этапы становления и двигаются от монументального стиля средневековой живописи и литературы к реалистическому изображению. Русская живопись и литература развиваются почти одновременно, и этот факт способствует рождению диалога между ними, который проявляется, прежде всего, в разработке общих тем, образов, поэтических приёмов. Единой задачей всего процесса русского культурного развития, живописи и литературы является и то, что, начиная с XVII века, первоочередными задачами русской культуры являются освоение достижений европейского культурного процесса и создание своих самобытных образцов во всех областях культуры.

Чтобы понять закономерности и особенности развития русского пейзажа и формирование диалогического контекста пейзажной живописи и русской литературы обратимся, к истории развития жанра пейзажной живописи. Известно, что пейзаж в картинах появляется в эпоху Возрождения, как свидетельство интереса личности к окружающему миру. Не случайно дальнейшее становление пейзажа происходит во Франции, так как именно здесь классицизм достиг своего апогея. Пейзаж становится значимым фоном в работах Н. Пуссена. Он же впервые разработал теорию пейзажа. Клод Лоррен сделал пейзаж самостоятельным, полноправным жанром живописи.

Принципы эстетики классицизма, прежде всего, сформулированы в литературе. В русской литературе это работы основоположников классицизма В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова (см. Г. А. Гуковского, В. В. Прозорова) [5]. Исследователи отмечают, что представители русского классицизма, ориентируясь на «Поэтику» Горация, «Поэтическое искусство» Н. Буало, формулируют принципы классицистической эстетики: разделение стилей, строгость композиции, единство времени и действия, целостность характера, образа, ясность языка. Идеи долга, государственности, просвещения – главные темы классицизма, обуславливающие жанровую принадлежность, стиль языка, образную систему, исключали обращение писателей-

классицистов к пейзажу. Картины природы в хвалебных одах М. В. Ломоносова, ода

Петру III, ода Екатерине II, ода 1750 г. – это эпическое, грандиозное полотно, а не пейзаж как таковой. Их предназначение – подчеркнуть мысль о величии и мощи России. Г. А. Гуковский отмечает: «Природа для него не просто красивая картина, которой можно любоваться, а мастерская, лаборатория, в которой надо и можно творчески трудиться» [5]. Ярким подтверждением такой оценки картины природы у М. В. Ломоносова Г. А. Гуковский считает «Вечернее размышление при случае великого северного сияния».

Заслуга открытия пейзажа в русской литературе принадлежит Г. Р. Державину. Г. А. Гуковский обращает внимание на живописность картин природы поэта, благодаря которой природа в лирике Г. Р. Державина оживает, её образ передаёт оптимистическое, бодрое настроение лирического героя.

Г. Р. Державин – поэт переходного периода русской литературы от классицизма к сентиментализму, поэтому его пейзаж передаёт индивидуальное мироощущение лирического героя, присущую ему радость бытия. Не случайно, аллегорический образ зимы в русской литературе появляется в лирике Г. Р. Державина: «С белыми Борей власами // И с седою бородой, // Потрясая небесами, // Облака сжимал рукой; // Сыпал иней пушисты // И метели воздымал, // Налагая цепи льдысты, // Быстры воды оковал. // Вся природа содрогала от лихого старика; // Землю в камень претворяла // Хладная его рука...» (1779. Написано по случаю рождения великого князя Александра, будущего Александра I). Как видим, поэт использует традиционные классицистические художественные средства: аллереорию, архаические формы, лексику высокого стиля – всё это придаёт размах и эпичность образу зимы. Эмоциональное состояние автора передаётся благодаря персонификации понятия зимы в образе «лихого старика», имеющего бытовую, заниженную атрибуцию, которая вносит в образ зимы национальный мотив.

Эстетика пейзажной живописи эпохи классицизма вписывается в идеологию классицистической эстетики и соотносится с главными принципами эстетики Н. Буало, высказанными в «Поэтическом искусстве». Согласно законам классицистической эстетики пейзаж должен выражать идею идеального, гармоничного мира, устроенного по законам разума. Композиция пейзажа должна быть простой, логичной, упорядоченной, с чётким определением пространственных

планов в картине с помощью элементов композиции и цветовой гаммы, с плавными переходами цветового тона, света и тени. Живописцы-классицисты работают мягким мазком, создают плавные линии. Композиция полотна напоминает театральную декорацию, предметы располагаются симметрично. Художники-классицисты обращаются к героико-эпическим темам, взятым из истории, библейской или античной мифологии.

Известно, что пейзаж как самостоятельный жанр русской живописи складывается к последней четверти XVIII века. Его становление связано с сентиментализмом – течением, обращающимся к раскрытию естественных чувств человека, его душевных переживаний. В это же время появляется и повесть Н. М. Карамзина «Бедная Лиза», провозглашающая сентиментальное течение русской литературы. В отличие от русских писателей рубежа XVIII – XIX веков русские художники-пейзажисты начинают осваивать каноны классицистического пейзажа. Несмотря на то, что первая четверть XIX века – это период рождения нового периода культуры, в начале XIX века продолжают сосуществовать такие стили и направления XVIII века, как классицизм, просветительский реализм и сентиментализм, в основе эстетических систем которых лежит классицистическая традиция с идеей разума. Но русская литература более быстрыми темпами осваивает эстетику романтизма. Она в полной мере реализуется в лирике В. А. Жуковского, К. Н. Батюшкова, К. Ф. Рылеева, А. С. Пушкина. Художники-основатели русского пейзажа, такие как Сем. Ф. Щедрин, М. Н. Воробьев, Сильв. Ф. Щедрин, работают в хронологических рамках эпохи романтизма. И если Сем. Ф. Щедрин неукоснительно следует прописанным в «Понятиях о совершенном живописце» классицистическим правилам и является основателем русской классицистической живописи, то в анализе творчества М. Н. Воробьева и Сильвестра Щедрина присутствуют противоречия. Исследователи их творчества задаются вопросом о соотношении классицистической и романтической традиции в живописи М. Н. Воробьева [3]. Хотя факт принадлежности М. Н. Воробьева и Сильвестра Щедрина к романтическому направлению бесспорен, очевидна и проявляющаяся в их работах классицистическая основа их творчества. Но это и не удивительно, так как их творчество приходится на рубеж веков, когда сосуществуют сразу несколько направлений: классицизм, сентиментализм, просветительский реализм, романтизм.

Так, в живописи Сильвестра Щедрина видят черты классицистического пейзажа в плавных переходах тёплых тонов, в композиционных приёмах, а также «приметы романтизма»: романтическая идеализация города, создание образа итальянской мечты с «лесами апельсиновых, лимонных» деревьев. Затем, как отклик на революцию в Неаполе 1820 года, у него появляются отчётливые мотивы, характерные для эстетики романтизма: дымка, луна, контраст сумеречного ночного тона и света луны, и волнующегося моря, подвижного облачного неба, гроты. Все это создавало у романтиков настроение тайны и тревоги. Именно этого художника принято считать основателем романтического пейзажа.

В целом же русским пейзажистам последней четверти XVIII – первой четверти XIX века присущи академизм стиля и созерцательность. Художников-классицистов называли видописателями, так как они только нащупывали пути изображения окружающей действительности. Их пейзажи были условны, театральны, строго соответствовали классицистическим канонам. Как русская литература XVII – XVIII веков, так и русская живопись находится в стадии ученичества. Подражание европейским образцам, долгие периоды жизни за пределами России в Италии, Швейцарии, требование следовать единому унифицированному образцу позволяет художникам-академистам заложить фундамент для дальнейшего развития пейзажной живописи, но ограничивает их в возможностях создания самобытного пейзажного полотна вплоть до первой четверти XIX века.

Изображение русской природы в русской литературе XVIII века соотносится с изображением природы в живописи, прежде всего, в опоре на классицистические принципы изображения: изображение условного идеала, соразмерность и пропорция изображения предмета, высота, значимость темы. Однако первые зимние пейзажи в русской литературе и живописи имеют и общие, и отличающие их характеристики. Как мы продемонстрировали, в изображении зимы Г. Р. Державинным автор пользуется средствами классицизма, но в образе появляются и национальные мотивы, придающие аллегорическому образу живость, экспрессивность и соотнесённость образа зимы с русской темой. Сочетание классицистических приёмов изображения с появлением самобытных черт русского пейзажа мы наблюдаем и у Н. С. Крылова.

Как известно, Н. С. Крылов – ученик школы А. Г. Венецианова. Своеобразие живописи Н. С. Крылова

обусловлено требованием времени (начинается эпоха романтизма) и влиянием его учителя, который требовал от своих учеников «полного доверия к натуре и постоянное преследование ее изменений при различной степени и положении света: нужна ясность понимания и любовь к делу». Такая установка призывала художника более пристально всмотреться в приметы русского пейзажа, открывая его особенные черты. Общеизвестен тот факт, что деревенский пейзаж, картина русской зимы не были объектом внимания художников начала XIX века. Причиной того были сила классицистической традиции в избрании высоких предметов и новая эпоха романтизма с требованием изображения страстей, раскрывающих внутренний мир личности. Для многих русских художников-романтиков первой четверти XIX века в духе традиции счастливым безмятежным идеалом была Италия. Н. С. Крылов же открывает для русской публики скромную красоту русской природы, простоты деревенского пейзажа. Н. С. Крылов – младший современник А. С. Пушкина. Он родился позже А. С. Пушкина на десять лет и ушёл из жизни на шесть лет позже поэта. Параллельно проходят открытие и освоение Н. С. Крыловым в живописи и А. С. Пушкиным в литературе русской природы, разработками новых приёмов её изображения.

Н. В. Гоголь отметил главную черту пушкинского художественного восприятия – способность видеть прекрасное в обыденных простых вещах и воплощать скромную, сдержанную красоту русской природы в своих произведениях: «Сочинения Пушкина, где дышит у него русская природа, так же тихи и беспорывны, как русская природа. Их может совершенно понять тот, чья душа носит в себе чисто русские элементы, кому Россия родина, чья душа так нежно организована и развилась в чувствах, что способна понять неблестящие с виду русские песни и русский дух. Потому что чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина» [4].

Новаторство Н. С. Крылова состоит в том, что он первый из русских художников открыл красоту «тихой», «беспорывной», «безыскусной» русской природы. Впервые эту красоту родной природы русский зритель узнал в пейзажном полотне Н. С. Крылова. Искусствоведы отмечают, что для второй половины 20-х годов замысел написать зиму необычаен, что до Н. С. Крылова зиму с природы никто не писал, что мотив белой земли и чёрных деревьев казался скучен. Таково было мнение и ведущего представителя русского романтизма в живописи К.

Брюллова. Создавая «Зимний пейзаж», Н. С. Крылов решает несколько задач, важных для русской живописи. Используя технику, выработанную художниками классицистами, он уходит от классицистической эстетики. Это касается и предмета изображения, и композиционных приёмов картины. Вместо высоких предметов, он впервые обращается не только к зимней теме, но и к деревенским мотивам. Перед глазами зрителя предстаёт традиционный русский пейзаж с его постоянными компонентами, которые отметят искусствоведы, говоря о русском пейзажном пространстве: дорога, уходящая вдаль, широкая равнина, избы. Из картины Н. С. Крылова уходит кулисная организация пространства.

Интересно, что в «Зимнем пейзаже» Н. С. Крылова пересеклись эстетические концепции рубежа XVIII – XIX веков. В нём наблюдается влияние классицистической традиции, здесь явно присутствует романтическое влияние. Вместе с тем, можно говорить и о зарождении реалистических элементов. В «Зиме» Н. С. Крылова, написанной в 1827 году, сочетаются все художественные традиции эпохи. Это не случайно, так как в 20-е годы XIX века в развитии культурного процесса в России, так же как и в европейском культурном процессе, происходит смена классицистического метода на метод романтический. При этом, в европейской литературе, так же как и в русской, реалистическое направление зарождается почти синхронно с романтическим. Поэтому в произведениях писателей могут присутствовать одновременно черты, принадлежащие разным методам. Это же явление характерно и для развития русской живописи. Ярким примером, иллюстрирующим это сочетание традиций, и стала картина Н. С. Крылова «Зима».

Исследователи говорят о Н. С. Крылове как о художникеромантике. Годы его жизни, 1802 – 1831, совпадают с эпохой романтизма. Представители эпохи романтизма в живописи и литературе формулируют в своих манифестах, декларациях стремление к жизненному, всестороннему изображению предмета. Но это и является шагом к реалистическому изображению. Наряду с чертами академизма, присущими художникам первой трети XIX века, в «Зиме» Н. С. Крылова очевидны сочетание романтической и реалистической традиции в манере автора, в его видении предмета. Как романтик, он обращается к народной теме, образу деревни. Отходом от академизма является и ракурс вида: художник осматривает местность с высоты, раскрывая широкую перспективу, делая широкий охват. С одной стороны, автор картины работает как видописатель, следуя совету своего

учителя А. Г. Венецианова, с другой стороны, добросовестно следуя натуре, он тщательно прорабатывает бытовые детали в фигурах крестьян, достоверно изображает сцену их повседневной жизни. Детализация образов крестьян и достоверность в изображении русской природы усиливает звучание национальных мотивов. Обращаясь к теме зимы как к главной теме полотна, сочетая образ стужи с картинами повседневной жизни крестьян, с картиной деревенской природы, Н. С. Крылов не только первый в русской живописи изображает зиму, но и делает первый шаг к изображению самобытного русского пейзажа, тем самым, к реализму.

Романтическая традиция в «Зимнем пейзаже» Н. С. Крылова соотносится со спокойной созерцательностью романтизма В. А. Жуковского. Это происходит благодаря особому ракурсу, благодаря которому ученик А. Г. Венецианова, вслед за своим учителем, создаёт образ природы как космического пространства, органической частью которого является человек. Частью этого пространства является и сам художник, присутствие которого чувствует зритель, благодаря передаче состояния спокойного созерцания окружающего мира в пейзаже. В то же время мы видим изящную проработку деталей и конкретизацию предметов. Под кистью Н. С. Крылова условно-обобщённый вид приобретает узнаваемые черты национального пейзажа с его постоянными чертами. В этой реалистичности мы можем провести параллель живописи Н. С. Крылова с творчеством А. С. Пушкина периода становления его реалистического метода. В. Г. Белинский, подчёркивая особенность таланта А. С. Пушкина, отмечал «... его удивительную способность делать поэтическими самые прозаические предметы. ...что может быть прозаичнее такой мысли, что-де в городе не было мостовой и все тонули в грязи, но что уже в нем начали делать мостовую? Страшно и подумать втиснуть такую мысль в стих! Но Пушкин этого не побоялся, и у него вышла поэтическая картина в прекрасных поэтических стихах...» [2]. Такое же преобразование происходит со «скучной», скромной, невзрачной русской природой в зимнем пейзаже Н. С. Крылова. Художник и поэт открывают «магический кристалл», сквозь который они смотрят на реалии природы, быта, разворачивая эти картины перед зрителем. Поэтому мы можем говорить о появлении в картине Н. С. Крылова реалистических тенденций.

Таким образом, развитие русской живописи, жанра пейзажа, в частности, как и литературы, происходит в контексте западноевропейского процесса развития искусства. Однако

русское искусство пейзажной живописи, как и русская литература, в последней четверти XVIII – первой четверти XIX веков находится на стадии становления национальной традиции. Развитие литературы и живописи развивается синкретично, в русле основных направлений, существующих на рубеже веков: классицизма, романтизма, зарождающегося реализма, следовательно, в литературе и живописи присутствуют общие типологические черты данных направлений. Искусство рубежа веков интересно нарушением стилистических канонов, жанровых форм. В этом новизна и своеобразие картины Н. С. Крылова «Зима». В ней отразились черты классицизма, романтизма, реализма. Таким образом, диалектически пейзаж Н. С. Крылова соотносится с литературным пейзажем рубежа веков и с методологическими традициями, проявившими себя в этот период: с классицистической традицией в образе зимы Г. Р. Державина, с романтической – В. А. Жуковского, с реалистической традицией А. С. Пушкина. Кроме того, это одна из первых редких картин, в которой обобщённый вид природы обретает самобытный облик, впервые обращаясь к зимней теме. Тем самым художник закладывает основу для более широкой работы над зимней темой последующими поколениями художников XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникейчик Е. А. Нравственно-эстетическое значение пейзажа в русской литературе конца XVIII – начала XIX в.: от сентиментализма к предромантизму: автореф. дис. ... степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 [Электронный ресурс] / Е. А. Аникейчик. – Москва, 2008. – 182 с. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/nravstvennojesteticheskoe-znachenie-pejzazha-v-russkoj-literature-koncaxviii-nachala.html>
2. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pushkiniada.ru/kritika/001-5.html>
3. Болтаевская Т. И. Художники М. Н. и С. М. Воробьевы и их значение в контексте истории русского искусства XIX века: автореф. дис. ... степени канд. по искусствоведению: спец. 17.00.04 [Электронный ресурс] / Т. И. Болтаевская. – М., 2012. – 22 с. – Режим доступа: <http://gigabaza.ru/doc/135091pall.html>
4. Гоголь Н. В. В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность [Электронный ресурс] / Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 14 т. / Гоголь Н. В.; Гл. ред. Н. Л. Мещеряков. – М. – Л.: АН СССР, 1937–1952. – Т. 8. – 1952. –

- 409 с. –Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_1845_poezia.shtml
5. Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века [Электронный ресурс] / Г. А. Гуковский. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 453 с. – Режим доступа: <http://www.studiles.ru/preview/5781959/page:13/>
 6. История русской литературной критики / [Прозоров В. В., Милованова О. О., Елина Е. Г. и др.]; под ред. В. В. Прозорова. – М.: Высш. шк., 2002. – С. 30, 42.
 7. Кухарева О. Н. Романтизм в русском пейзаже XIX века: автореф. дис. ... степени канд. историч. наук: спец. 17.00.09 «Теория и история искусства» [Электронный ресурс] / О. Н. Кухарева. – Барнаул, 2006. – 208 с. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/romantizm-v-russkompeizazhexix-veka>
 8. Русская литература XVIII века [Электронный ресурс] / отв. ред. Г. А. Гуковский. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 453 с. – Режим доступа: <http://www.studiles.ru/preview/5781959/page:13/>

АННОТАЦИЯ

Волосевич Л.В. К вопросу об истории развития пейзажной темы в живописи и литературе: тема зимы в русской живописи и литературе рубежа XVIII – первой четверти XIX веков

В статье автор рассматривает развитие пейзажной темы в русской живописи и литературе на рубеже XVIII – первой четверти XIX веков в контексте европейского культурологического процесса. Обозначая типологические черты развития литературы и живописи на примере образа зимнего пейзажа, в статье устанавливается диалог этих видов искусств, раскрывается отражение своеобразия культуры этого периода в образе пейзажа. Особое внимание автор обращает на разработку темы зимы в русской живописи и литературе и её значение для развития русского пейзажа.

Ключевые слова: пейзаж, направление, стиль, классицизм, романтизм.

SUMMARY

Volosevich L.V. To the question about the development of the landscape theme in painting and literature: the theme of winter in Russian painting and literature at the turn of the XVIIIth – the first fourth of the XIXth centuries

In the article the author examines the development of the landscape theme in Russian painting and literature at the turn of the XVIIIth – the first fourth of the XIXth centuries in the context of European culturological process. Designating the typology lines of the development of literature and painting on the example of the image of winter landscape, the dialogue of these types of arts is set in the article; the reflection of originality of the culture of this period opens up in the landscape image. Special attention is paid to the development of the theme of winter in Russian painting and literature and its value for the development of Russian landscape.

Key words: landscape, direction, style, classicism, romanticism.

*В.А. Загорюлькина
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.09:82-9“19”

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ИММОРАЛИЗМ ФРАНЦУЗСКОГО ТЕАТРА XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА НЕКОТОРЫХ ПЬЕС ЖАНА ЖИРОДУ)

Цель данной работы – выявить и объяснить причины обращения, прежде всего, французских драматургов первой половины двадцатого века к античным сюжетам. Данный вопрос неоднократно освещался в различных ракурсах, но, тем не менее, не получил до сих пор соответствующего своей значимости ответа. Ответы вроде следующего: «В частном и сегодняшнем он стремился видеть нечто общезначимое, универсальное. Вот откуда такая любовь писателя к старинным мифам, к иносказаниям» [2, с. 29] представляются поверхностными и, как следствие, необязательными.

С нашей точки зрения, ближайшая возможность к установлению плодотворной корреляции между предвоенной Францией и, например, мифическими Фивами кроется именно в тематизации *аморализма* как мировоззренческой константы, по-разному проявляющейся в столь отдаленных друг от друга культурно-исторических контекстах.

Обратим внимание на любопытную, как минимум, переключку концептуальных обобщений, связанных с понятием личности в эпоху античности – и в эпоху становления французской интеллектуальной драмы. Первая цитата – из маленькой работы классика советской классической филологии, А. Ф. Лосева. «Двенадцать тезисов об античной культуре»: «Как же определяется личность? Есть такой латинский термин:

«субъектум». Но можно ли переводить его на русский язык как «субъект»? Никакого отношения к нашему слову «субъект» этот термин не имеет. Что значит «субъектум»? То, что «суб» – под, что подброшено, подложено под конкретное качество и свойство, которым обладает данная вещь, то есть это не только совокупность определенных свойств, но и носитель этих свойств. Так это же объект, а не субъект! ... Боже упаси переводить и латинское слово «индивидуум» как «личность»! ... «Индивидуум» – это просто «неделимое», «нераздельное». ... Так при чем же здесь личность? «Индивидуум» – самый настоящий объект, только взятый с определенной стороны, и больше ничего. Поэтому никакой личности при объективном описании античного космологизма я не нахожу» [4, с. 67].

Следующая выдержка – из серьезной работы по проблемам французского театра новейшего времени: «У интеллектуалистов не было и не могло быть свободы, а была и должна была быть лишь забота о свободе; не было личности, а была борьба за то, чтобы была личность. Внеиндивидуальное и внеличное их искусство объективно олицетворяло собой то специфическое состояние человека, которое современные философы называют „раненностью злом”» [3, с. 64].

Нетрудно заметить, что вышеприведенные характеристики обнаруживают парадоксальное единодушие в отношении личности, как она представлена в античном космосе и в мировоззрении авторов «интеллектуального театра» Франции первой половины двадцатого века. К этому можно добавить замечание М. Л. Гаспарова, позволяющее провести еще одну параллель между интересующими нас эпохами: «Собственно, большинство исследователей трагедии сосредоточивались именно на вопросе: как представляет данная трагедия причину изображаемого патоса и, шире, причину существующего в мире зла? Трагедия превращается в своего рода упражнение по теодицее. Это подход вполне законный и давший очень много для понимания мировоззрения классической эпохи» [1, с. 131].

Таким образом, античные авторы также не были чужды «раненности злом», о чем упоминает исследователь французского театра. Это обстоятельство, безусловно, заслуживает нашего анализа.

Программная статья М. Л. Гаспарова содержит наблюдения, открывающие перспективу дальнейшего формальносодержательного сопряжения принципов драматического видения античной и французской «миметической» драм. Мы имеем в виду как проблему истока собственно трагической коллизии, так и путей ее разрешения. В

данном месте работы мы только акцентируем внимание на принципиальных замечаниях ученого, важных для установления точной перспективы такого сопоставления. Обращаясь к понятию «амартии», наряду с понятием перипетии, занимающем особое место в наборе «инструментов», которыми оперировал в своей «Поэтике» Аристотель, М. Л. Гаспаров вносит в достаточно устойчивый стереотип интерпретации древнегреческой трагедии важный корректив: «Новое время настойчиво истолковывало амартию как понятие этическое, «трагическую вину»; понадобилось большое усилие, чтобы восстановить его как понятие *интеллектуалистическое*, гораздо более органичное для аристотелевского рационализма (Дж. Ф. Элс): амартия – это просто результат недостаточности человеческого знания о мире, о всеобщей связи событий, в силу чего человек и обречен время от времени поступать «ошибочно», «невыпадать». (...) Эта исходная «ошибка» может быть внесена очень далеко за пределы трагедии, в область давних человеческих поступков (таковы трагедии мести) или божеских решений (таковы мотивировки поступков в прологах Еврипида)» [1, с. 131-132].

Как видим, ученый прямо указывает – хотя такой задачи в данном контексте он, конечно, перед собой не ставил – точку концептуального совпадения авторских установок в античной драме и в «интеллектуальном» театре. И в одном, и в другом случае на второй план оказывается оттесненным именно тот «план содержания», на который проецирует свое восприятие неискушенный читатель: этический, нравственный план. Тем самым мы получаем еще одно основание для того, чтобы укрепиться в теоретической продуктивности сопоставления античной и новой французской драмы именно по этому признаку: своеобразному *иммориализму* картины мира, воссоздаваемой драматургами.

Мы обращаемся к термину «иммориализм», отдавая себе отчет в том, что наш анализ, в сущности, нацелен на вскрытие несколько иного положения дел, нежели то, о котором трактовал Ф. Ницше, вводя этот термин. Однако, термин «аморализм» представляется нам еще более неточным. Поэтому мы будем говорить об иммориализме, по ходу работы проясняя вносимые нами нюансы в его содержание. Здесь же отметим, что осознанный акцент на интеллектуализме как античной трагедии, так и, особенно, французской драмы рассматриваемого периода не представляется нам более строгим выбором при описании специфической природы этих явлений. Нам кажется, что именно отрицательная характеристика рассматриваемых поэтических

миров позволит нам, во-первых, точно определить причины обращения новых авторов к античному наследию с уточненных позиций, и, во-вторых, эта же характеристика поможет выявить принципиальное же различие художественных систем.

Дело в том, что относительно античного театра мы вправе говорить о доморальной трагической ситуации, иными словами, о такой ситуации, когда личность не имела самой возможности собственно нравственного выбора: по причине, как явствует из работы А. Ф. Лосева, отсутствия самой личности. А относительно французского театра первой половины XX века мы можем говорить о ситуации коренной, фундаментальной проблематизации моральных императивов. В данном случае мы имеем в виду такой мощный фактор деградации общественного сознания, как германский фашизм. Или, еще иначе: в античности драматург имел дело с еще неморальным (имморальным) миром; в Европе 20-40-х годов XX века – с миром, из которого мораль как бы исходила. Имморализм в нашей трактовке и обозначает такое состояние мира, когда человеческое сознание *деморализовано*.

Причем это имморальное состояние мира не является для человека специальной, научной, например, проблемой. Имморализм как бы пропитывает все общественные структуры, разъедаая саму возможность нравственной коллизии, понятой в точном смысле – как ситуация выбора между личным интересом и общественным. И герой античной трагедии, и герой французского театра находятся внепространствакакого выбора, но – по разным причинам. Мифологический персонаж полностью «растворен» в игре божественных пророчеств – он не сталкивается с последствиями собственных поступков: они просто невозможны в строгом смысле слова. Герои «интеллектуалистов» тоже не могут прорваться к самим себе: и мотивы, и последствия их поступков узурпируют общественные институты, существование которых и обуславливает актуальность моральных предписаний.

В случае Жироду одной из ярких иллюстраций этого утверждения может служить пьеса «Юдифь»: «... иногда Жироду-скептик высмеивал и то, что легенда окружала ореолом. Критика сравнивала эти иронические опыты развенчания старых преданий с произведениями Франса и Шоу. Но те демаскировали только ложные святыни, не посягая на истинные, а Жироду пытался развенчать подвиг Юдифь, совершенный во имя свободы отчизны. ... В пьесе (1931) *Юдифь* вовсе не хочет идти к Олоферну, но священнослужители создали легенду о чистой и прекрасной деве, поразившей врага.

И Юдифь принуждена была осуществить этот подвиг в действительности. ... Юдифь хочет открыть правду народу, но на ее пути становятся жрецы – им нужна не истина, а легенда. Отныне Юдифь отрекается от радости жизни, ведет жизнь отшельницы, бессильная забыть Олоферна. Так Жироду доказывает ненужность совершенного ею подвига» [2, с. 96].

В трагедии «Юдифь» не все так однозначно, как представляется автору процитированной работы.

Тотально, если можно так выразиться, морализованное общество лишает личность возможности выбора – первичного условия морали в точном смысле. «Бессмысленность» морального выбора возводится в высшую ценность.

Такая драматическая композиция характерна для интеллектуальной драмы в целом. Как характерна и ситуация расширения «закулисной информации». Функции, которые у греков были возложены на Хор, в пьесах французов выполняют второстепенные персонажи, зачастую существенно превосходящие предложенные им «рамки».

В «Электре» Жироду таким персонажем является Нищий. Мы анализируем сцену, в которой Нищий вступает в своеобразный диалог с Эгистом.

В сцене, которую мы намерены рассмотреть подробно, Эгист произносит весьма многозначительный, даже, можно сказать, программный монолог о богах и их участии в жизни людей. Как уже многократно отмечалось, проблема взаимоотношений людей и богов, проблема пророчества и противящейся ему человеческой воли – это один из ключевых моментов, позволяющих содержательно сопоставить античную и новую французскую драму с точки зрения их тематико-композиционного своеобразия.

Приводим фрагмент монолога Эгиста: *«Эгист (...) Так вот, я верю в богов. Точнее, я верю, что я в них верю. Но, не в пример большинству людей, представляющих богов такими всезнайками, вечно сующими нос в земные дела, я вижу их как некую отвлеченную бесстрастную высшую силу. Между временем и пространством, вступающими в загадочное взаимодействие, между силой тяготения и невесомостью, вступающими в беспощадную борьбу, существуют, ни с кем и ни с чем не соприкасаясь, они – боги»* [2, с. 441].

Это, условно говоря, натурфилософская часть мировоззрения Эгиста, содержащая определение божественного присутствия в физической природе. Далее Эгист высказывается и по поводу

этической «невесомости» божественного участия в жизни людей: «... С другой стороны, судья, неоспоримым фактом являются такие вмешательства в жизнь смертных, самая беспощадность и неограниченность которых невольно свидетельствует о высшем божьем суде или, по крайней мере, о некотором интересе богов к нам, грешным (...). Как боксеру с завязанными глазами сподручней лупить по ближайшей физиономии, как подслеповатой матери проще всего наподдать одному сорванцу за всех остальных, так и богам гораздо удобнее покарать первого попавшегося под руку, нежели затруднять себя поисками виновного (...). Случалось ли вам видеть необъяснимую гибель целой птичьей стаи или поголовный падеж оленей, пораженных неизвестной болезнью? Отчего это? Ответ прост: боги метили в людей, но у них случился недолет или перелет» [2, с. 442-443].

Именно здесь к диалогу подключается Нищий – точнее, в этом месте Нищий и зачинает свою «партию», совершенно непонятную ни Эгисту, ни присутствующим при разговоре Судье и Садовнику. Естественно, его понимание требует определенного усилия и от читателя/зрителя. Нищий в качестве «примера» к рассуждению Эгиста о слепоте богов рассказывает о дохлых ежах. Заслуживает внимания тот факт, что внешне этот рассказ, в самом деле, переключается с речью Эгиста: Нищий подхватывает тему массовой гибели животных: «*Нищий: Яснее не скажешь! Хотите пример? Вот я сам ... много путешествую... и все такое. И знаете, бывают дни, когда через каждую сотню шагов находишь на дороге дохлого ежа. Они, видите ли, по ночам переходят дорогу... десятками, и ежи, и ежихи, – и попадают под колеса (...) Вы мне скажете: «Ну, до чего же они глупы, не могут они, что ли, найти себе самца ... или самку ... на своей обочине?!» Я тут совершенно ни при чем: для ежей любовь это, прежде всего, стремление пересечь дорогу...*» [2, с. 443].

Рассказ Нищего, на первый взгляд, соотносится с речью Эгиста лишь внешним образом. Сам Эгист тоже не понимает связи между своими утверждениями и «примером» Нищего. Он продолжает свою пространную речь о взаимоотношении правителя с богами в ответ на просьбу Садовника разъяснить, что же будет с Электрой. Нищий возвращается к своему рассуждению после того, как Эгист сообщает Садовнику, что

«единственное живое существо, способное воззвать к богам ... – Электра» [2, с. 445]: «Ниций. ... Тут все ясно: вот ежи, сдохшие в результате такого природного устройства, которое заставляет их перебегать проселочные или даже департаментские дороги под тем предлогом, что слизняки или куропаточки яйца гораздо вкуснее по ту сторону, чем по эту, – на самом же деле они спешат туда заниматься ежиной любовью. (...) Как вдруг среди десятков таких ежей вы находите одного, совсем еще маленького, и лежит он не так, как другие, он именно лежит, а не валяется, и он не облеплен грязью, и лапки у него не скрючены, а вытянуты, и глаза не выпучены, а закрыты с достоинством, и все такое.... В общем, полное впечатление, что погиб он по ошибке, вместо человека, – вот вместо вас, например, (...)» [2, с. 445-446].

В речи Эгиста можно расслышать рационалистический скепсис по отношению к идее божественного предначертания, предопределения и т. п. Иными словами, тот самый релятивизм, в котором столь охотно уличают критики и литературоведы самого Жироу. (Столь же популярна идея о том, что сам Жироу «прячется» за каждым из своих персонажей, уступая то одному, то другому герою свои излюбленные мысли.) Признавая неконтролируемый человеком стихийный процесс возмездия, Эгист вполне допускает возможность приспособления к этой, божественной активности, иногда столь бессмысленно жестокой. В то же время, неправомерно было бы утверждать, что рассуждения Эгиста о божественном предопределении – анахронизм, выражающий отношение к этой идее французского интеллектуала начала XX века. Слепота и неотвратимость божественного вмешательства вполне органичны и для античного понимания этой проблемы. Другое дело, как «подхватывает» и развивает эту тему Ниций – одна из самых интересных фигур и пьесы «Электра», и драматургии Жироу в целом.

Ниций вводит в контекст прагматического философствования Эгиста мотив столь же непредсказуемой активности инстинктивного животного существования – в образе ежей, перебегающих дорогу по зову любви, легко угадывается ироническая аллегория равномошной стихии, столь же бесчувственной к опасности и чуждой всякого *рацио*, как божественная – к справедливости.

Смерть ежей – момент столкновения этих двух стихий. Представляется, в отношении к этому событию, в сущности, определяющему содержание человеческой жизни, Эгист и Нищий расходятся, хотя на поверхность диалога это расхождение не выплескивается. Более того, по всей видимости, оно остается «закрытым» не только для Садовника и Судьи, но и для Эгиста. *«Нищий: ...Вот видите, все я понял. Боги дали промашку, – они метили в святотатца или в ворюгу, а попали в бедняжку ежика... в малюточку... А то, что справедливо для ежей, годится и для всех прочих тварей, и даже для людей»* [2, с. 446].

Доверимся интуиции и вкусу А. Моруа: для Жироду точность мысли имела не меньшее, если не большее значение, чем риторические изыски. Скажем больше: пристальное внимание к средствам выражения мысли, очевидно, не может не пробуждать в высказывающемся дополнительных требований к самой мысли, которая подлежит выражению. Поэтому вряд ли окажутся избыточными усилия, направленные на детальную «расшифровку», зачастую причудливых аргументов, к которым прибегают собеседники в пьесах Жироду. В данном случае мы имеем в виду нюанс диалога Эгиста и Нищего, вводящий в обмен мнениями тему immoralного поведения. Нищий, разъясняя мысль Эгиста с помощью «ежиного» примера, говорит о «святотатце» и «ворюге», тем самым, вменяя богам, сколь бы ни слепа была их воля, некую моральную основательность: хотели же наказать, все-таки. Это и получает одобрение Эгиста. Между тем, «промашка» божественного провидения, выражающаяся в случайном попадании в ежа, может быть представлена как символ незаслуженного наказания – или, говоря терминами Аристотеля, внезапной перемены от счастья к несчастью, перипетии: наиболее распространенного композиционного момента дошедших до нас древнегреческих трагедий. В этой символической ситуации одновременно активны:

1) анахронизм представления о божественной справедливости (боги в этом контексте якобы опираются в своем решении на моральные ценности: метят-то они, все-таки, «в святотатца или ворюгу»);

2) ригоризм в вопросе «очеловечивания» животного существа: очевидно, это очеловечивание (собственно человеческий поступок) предполагает разрешение конфликта животной и божественной стихий в событии *прития чужой вины как своей*.

Конфликт божественного и животного разрешается рождением *личности* именно в этом событии.

Начиная со своей первой пьесы, Жироду явно тяготел к художественно убедительному завершению характера, оказавшегося, в силу сколь угодно причудливых обстоятельств, перед немыслимым в «реальной» жизни выбором. Отметим, что речь у Жироду никогда не идет об этической абстракции – некоем «всечеловеке», якобы имеющем преобладать над этнически и социально определенным индивидом. Нет, Жироду эстетическими средствами отстаивает приоритет способности к личностному самоотречению по отношению к способности самоотречения «во имя».

Нельзя сказать, что такой взгляд на поэтику Жироду совершенно нов. В предисловии к русскому изданию его пьес мы читаем: «Есть давнее высказывание Монтескье, его часто цитируют: „Если бы я знал что-либо полезное мне, но вредное моей семье – я бы выбросил это из головы. Если бы я знал что-либо полезное семье, но не моей родине, я постарался бы об этом забыть. Если бы я знал что-либо полезное моей родине, но несущее опасность Европе или всему человечеству, я рассматривал бы это как преступление”» [2, с. 5].

По мнению автора статьи, для Жироду интересы одиночки важнее интересов общества. Но это не так, драматург отстаивает не столь прямолинейную, а значительно более глубокую точку зрения. Несомненно – точку зрения гуманную. Его взгляды – «... это не проповедь индивидуализма, а защита простого человека... бессильного и потерявшегося перед лицом бездушной государственной машины» [2, с. 5].

Итак, обращение французских драматургов межвоенного времени к мифологическим сюжетам объясняется отрицательной общностью мировоззренческих констант родовой эпохи мифологического сознания и деморализованного сознания среднего европейца 20-30-х годов двадцатого века. Эта отрицательная общность сказывалась в том, что и то, и другое состояние сознания испытывало дефицит морального чувства. Но если в родовую эпоху мораль в строгом смысле еще не стала фактором человеческого сосуществования, то в начале двадцатого века ее значимость стремилась к нулю на фоне глобальных военных конфликтов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаспаров М.Л. Сюжетосложение в греческой трагедии // Новое в современной классической филологии. – М.: Наука, 1979. – С. 126-165.

2. Жироду Ж. Пьесы: Перевод с фр. / Вступ. статья А.Д. Михайлова. – М.: Искусство, 1981. – 648 с.
3. История зарубежного театра. Театр Европы и США XIX – XX вв. Учебник для культ.-просвет. и театр. учебн. заведений. Ч. 2 / Под общ. ред. проф. Г.Н. Бояджиева. – М.: Просвещение, 1972. – 328 с.
4. Лосев А.Ф. Двенадцать тезисов об античной культуре.

АННОТАЦИЯ

Загорулькина В.А. Мифологический имморализм французского театра XX века (на примере анализа некоторых пьес Жана Жироду)

В статье была предпринята попытка выявить и описать основные причины обращения французских драматургов первой половины двадцатого века к античным сюжетам.

Ключевые слова: драматургия, античность, имморализм, личность, божественные пророчества.

SUMMARY

Zagorulkina V.A. Mythological immorality of the French theatre of the 20th century (based on the analysis of Jean Giraudoux's plays)

The article presents an attempt to determine and describe the main reasons for the French play writers of the first half of the 20th century to turn to the ancient subjects.

Key words: drama, antiquity, immorality, personality, God's prophecy.

Е.В. Зайцева
(г. Луганск, ЛНР)

УДК 821.161.1

Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «ОТЧАЯНИЕ»

Тема «Набоков – Достоевский» давно привлекает внимание литературоведов. Глубинные связи с традициями русской литературы были замечены современниками Набокова уже в первом романе писателя. Дмитрий Шаховской в рецензии на «Машеньку» писал: «Здесь Сирий отходит от Бунина, за которым следовал в насыщенности описаний, и идет в сторону

Достоевского» [1, с. 11]. А Сергей Яблоновский отметил, что «Соглядатай» и вовсе написан «в форме Достоевского» [2, с. 31]. Набокова же раздражало любое сопоставление его произведений с творчеством классиков русской литературы. Зинаида Шаховская писала: «Достоевский – метафизик бытия, Набоков – метафизик небытия, в каких-то безднах они соприкасаются, но даже и такое соприкосновение при возможном сопоставлении его читателями было Набокову невыносимо» [3, с. 51].

Достоевский и Набоков – очень разные художники. Достоевский, говоря словами Бердяева, прежде всего – «великий антрополог, экспериментатор человеческой природы», которого интересует судьба человека в свободе. «Человек есть тайна. Её надо разгадать, и ежели будешь её разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком», – писал Федор Михайлович в письме старшему брату Михаилу [4, с. 63]. Эстет Набоков четко определил свою позицию в послесловии к американскому изданию «Лолиты»: «Я не читаю и не произвожу дидактической беллетристики... Для меня рассказ или роман существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением, а это, в свой черед, я понимаю как особое состояние, при котором чувствуешь себя – как-то, где-то, чем-то – связанным с другими формами бытия, где искусство (т. е. любознательность, нежность, доброта, стройность, восторг) есть норма» [5, с. 662]. Все другое, что не вписывалось в эту его формулу, Владимир Набоков называл «журналистической дребеденью», либо относил к Литературе Больших Идей, которая, с его точки зрения, тоже является обычной дребеденью, только «подается в виде громадных гипсовых кубов, которые со всеми предосторожностями переносятся из века в век, пока не явится смельчак с молотком и хорошенько не трахнет по Бальзаку, Горькому, Томасу Манну» [там же]. В этом же ряду авторов Литературы Больших Идей, с точки зрения Набокова, стоит и Достоевский.

В «Лекциях по русской литературе» Набоков говорит, что страстно хочет «Достоевского развенчать» [6, с. 142] и предлагает оценить «Преступление и наказание» с точки зрения эстетики: «...перевешивает ли эстетическое наслаждение, которое вы испытываете, сопровождая Достоевского в его путешествиях в глубь больных душ, всегда ли оно перевешивает другие чувства – дрожь отвращения и нездоровый интерес к подробностям преступления? В других его романах равновесия

между эстетическими достижениями и элементами уголовной хроники еще меньше» [6, с. 152].

Набоков имел полное право не любить Достоевского, но странным кажется его желание «развенчать» и «уничтожить» посредством, с его точки зрения, писателя. Когда не нравится автор, логично просто обойти его вниманием. Набоков же настойчиво возвращается к Достоевскому: в своих лекциях, докладах, в своих романах. Возможно, чувствуя: в других мы способны понять лишь то, что есть в нас самих. Чем больше Набоков замечал сходств с Достоевским, тем с большей страстью отрицал их. Зинаида Шаховская в книге о Набокове говорила о сходстве двух писателей: «В частной жизни Достоевский, по мнению знавших его современников, был «непостоянен, переменчив, многолик». Порой он представляется личностью «отталкивающей, вызывающей острую неприязнь»... Тургенев: Достоевский – «обратное общее мнение», то есть парадокс. То же самое приходилось мне слышать и о Набокове» [3, с. 50].

Отношение Набокова к Достоевскому не всегда было однозначным. Оно менялось на протяжении жизни: от восхищения писателем в подростковом возрасте («Мне было двенадцать лет, когда сорок пять лет тому назад я впервые прочел «Преступление и наказание» и решил, что это могучая и волнующая книга» [6, с. 156]) и критического отношения к его творчеству в юношеские годы («Я перечитал ее, когда мне было 19, в кошмарные годы Гражданской войны в России, и понял, что она затянута, нестерпимо сентиментальна и дурно написана» [там же]) до полемики с классиком и пародирования его в зрелые годы творчества.

Прямой реакцией на «Преступление и наказание» Достоевского явилось «Отчаяние» Набокова. Впервые о связи этого романа с произведениями Достоевского заявил Ж.-П. Сартр в статье «Владимир Набоков. „Отчаяние“»: «Набоков открыто пользуется приемами Достоевского, но при этом осмеивает их прямо по ходу повествования, превращая в набор обветшалых и неминуемых штампов» [7, с. 270] и «разница в том, что Достоевский верил в своих героев, а Набоков в своих уже не верит – как, впрочем, и в искусство романа вообще... высмеивая ухищрения классического романа, он не пользуется при этом никакими другими» [там же].

Л. Сараскина говорит о романе Набокова как об очередной дуэли с Достоевским. А. Долинин считает «Отчаяние» пародией, но не на произведения Достоевского (хотя и признает утрирование в романе тех сторон творчества писателя, которые казались Набокову художественно сомнительными), а на

современную Набокову «достоевщину». Но большинство исследователей сходится в том, что «Отчаяние» – самый «достоевский» из романов Набокова, где мрачному мыслителю и «неврастенику» Раскольникову противопоставляется лжемыслитель и «невротический негодяй» Герман Карлович.

Сам Набоков говорил: «Despair» – сродни остальным моим книгам – ничем не отвечает на социальные запросы современности, не содержит никакой истины, которую могла бы, виляя хвостом, донести до читателя. Не оказывает она и возвышающего действия на духовный орган человека, как и не указывает человечеству правый путь» [13, с. 54]. И в этом высказывании понятен намек на творчество Достоевского.

В «Преступлении и наказании», по словам Набокова, «Раскольников неизвестно почему убивает старуху процентщицу и ее сестру», то есть совершает бессмысленное убийство. Главное событие романа «Отчаяние» – еще более бессмысленное, даже нелепое убийство, а его герой внезапно сам осознает свое «карикатурное сходство с Раскольниковым» [8, с. 449]. С точки зрения Набокова, «герои Достоевского выбирают что-нибудь безумное, идиотское или пагубное – разрушение и смерть, лишь бы это был их собственный выбор. Это, между прочим, один из мотивов преступления Раскольникова». Но Раскольников убивает еще и для того, «чтобы доказать себе, что он не обыкновенный человек, подчиняющийся неизвестно кем выдуманным нравственным законам, а личность, способная создать свой собственный закон, выдержать всю тяжесть моральной ответственности, муки совести и во имя благой цели (помощь семье, собственное образование, которое позволит ему облагодетельствовать человечество) избирающая злодейские средства (убийство) без ущерба для душевного равновесия и достойной жизни» [6, с. 159]. А для чего убивает герой Набокова? Самовлюбленный эгоист Герман пытается доказать окружающим свою неординарность, создать «шедевр», а заодно поправить свой «шоколадный бизнес». Оба героя самолюбивы и тщеславны, и вопрос материальной выгоды в обоих преступлениях стоит на втором месте. Для Германа его преступление – произведение искусства, и должно быть «оценено людьми», «авторские же, платимые страховым обществом, были в моем сознании делом второстепенным. О да, я был художник бескорыстный», – заявляет он [8, с. 441]. Чем не язвительная пародия на Раскольникова: «И не деньги, главное, нужны мне были... мне надо было узнать... Тварь ли я дрожащая или право имею...» [10, с. 366].

Оба героя одержимы идеями-теориями, но если в основе теории Раскольникова – новый мировой порядок и счастье всех, то в основе идеи Германа – счастье только одного. И если Раскольников, высказывая идею «двух разрядов» людей, еще сомневается и хочет проверить себя на «необыкновенность», то Герман является подтверждением этой идеи и убежден в том, что он «право имеет»: «О каком-либо раскаянии не может быть никакой речи, – художник не чувствует раскаяния, даже если его произведения не понимают» [8, с. 441]. Следует заметить, что «жгучее раскаяние, разбивающее сердце, отгоняющее сон» не приходит и к герою Достоевского, страдания же его вызваны не осознанием ошибочности теории, а разочарованием в себе самом: «принцип-то я убил, а переступить-то не переступил», а значит «не имел права разрешить себе этот шаг» [10, с. 472]. Одинаково скептически относятся герои к религиозной «сказке»: «раб божий» для Германа столь же унижительное звание, как и «дрожащая тварь» для Раскольникова.

Отстраненность Набокова, его насмешливая игра с читателем (в отличие от вовлеченности и серьезной дидактичности Достоевского) позволяют отделить авторскую позицию от голоса персонажа. Герман Карлович считает себя непревзойденным и остроумным виртуозом слова: «Мне нравилось – и до сих пор нравится – ставить слова в глупое положение, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать наизнанку, заставить их врасплох. Что делает советский ветер в слове ветеринар? Откуда томат в автомате? Как из зубра сделать арбуз?» [8, с. 360]. На деле же герой Набокова оказывается всего лишь графоманом, плохим наблюдателем и бездарным преступником из серии «глухих слепцов с заткнутыми ноздрями» [8, с. 283], который игнорирует важные детали и потому совершает ряд глупых ошибок. Герман считает себя «гениальным изобретателем»: «...что все великие романисты, писавшие о ловких преступниках, что все великие преступники, не читавшие ловких романистов! Все они невежды по сравнению со мной» [8, с. 406] и не может отказать себе в удовольствии поиздеваться над Достоевским. Но в следующей фразе не только демонстрирует сомнительное чувство юмора, а раскрывается как невнимательный и поверхностный читатель: «Никаких, господа, сочувственных вздохов. Стоп, жалость. Я не принимаю вашего соболезнования, – а среди вас наверняка найдутся такие, что пожалеют меня – непонятого поэта. «Дым, туман, струна дрожит в тумане». Это не стихок, это из романа Достоевского «Кровь и Слюни». Пардон. «Шульд унд Зюне» [8, с. 440-441] (неточная фраза из романа Достоевского, которую

Порфирий Петрович позаимствовал у гоголевского персонажа). Невнимательность героя Набокова подчеркивают еще несколько фактов. Герман совершенно не замечает откровенной связи своей жены Лиды с ее кузеном Ардалионом. Ему кажутся одинаковыми две абсолютно разные картины: натюрморт, увиденный им в табачной лавке (две розы и трубка на зеленом сукне), и написанные Ардалионом стеклянная пепельница и два персика. Неудивительна поэтому его «слепота» и в отношении мнимого двойника.

Рассказывая о беседе с Феликсом, Герман внезапно ловит себя на невольном подражании Достоевскому и потому язвительно замечает: «Что-то уж слишком литературен наш разговор, смахивает на застеночные беседы в бутафорских кабаках имени Достоевского: еще немного, и появится «сударь», даже в квадрате: «сударь-с», – знакомый взволнованный говорок; «и уже непременно, непременно...», а там и весь мистический гарнир нашего отечественного Пинкертона» [8, с. 386].

Но, как бы ни ерничал Герман по поводу Достоевского, карикатурное сходство его с Родионом Романовичем очевидно. И Раскольникова, и Германа к преступлению подводит некая таинственная случайность. Первого – подслушанный трактирный разговор, второго – вдруг явившееся «чудо» (мнимый двойник). Оба тщательно планируют свое «предприятие», свою «безобразную мечту», но воплощение задуманного становится ужасной пародией на стройный план идеального преступления. Следует все же заметить, что в романе Набокова убийца становится холоднокровнее, безумнее в своем расчете и потому страшнее. Не случайно внешне Герман напоминает Петра Петровича Лужина – одного из двойников главного героя «Преступления и наказания», роль которого в романе – интеллектуальное снижение идеи Раскольникова.

В качестве предупреждения героям посылаются сны, которые помогают раскрыть особенности личности. Сны Раскольникова указывают на такие его качества, которые должны были бы удерживать от преступления. Германа несколько лет преследует один и тот же странный сон об ужасно пугающей его «пустой, голой, заново выбеленной комнате». И он задается вопросом: «Были ли у меня в то время какие-либо преступные, в кавычках, задатки? Таила ли моя, с виду серая молодость возможность гениального беззакония? Или может быть я все шел по тому обыкновенному коридору, который мне снился, вскрикивая от ужаса, найдя комнату пустой». Хочется добавить – без цели и без смысла. Но в «незабвенный» день в

этой комнате появился двойник – появился смысл и цель никчемной серой жизни Германа: «Тогда оправдалось все: и стремление мое к этой двери, и странные игры, и бесцельная до тех пор склонность к ненасытной, кропотливой лжи. Герман нашел себя» [8, с. 360-361].

Еще один сон Германа – кошмар о беленькой «лже-собачке, маленькой, с черными глазками жучьей личинки». (Между прочим, этот сон с тройным пробуждением заставляет вспомнить еще одного героя Достоевского, Свидригайлова, с его тройным кошмаром в ночь перед самоубийством.) Это подобие собачки, эта «гнусная мимикрия» должна была заставить героя отказаться от задуманного. Герман понимает свой сон как совет судьбы: «Я чувствовал себя по-детски свежим после недолгого сна, душа моя была как бы промывта, ... щедрый остаток жизни мог быть посвящен кое-чему другому, нежели мерзкой мечте» [8, с. 392]. Он сбегает из номера, где ночует вместе с жертвой – Феликсом, решив навсегда забыть «двойника». Но только на время отступает от своего плана. Воспринимая знаки, высокомерный разум Германа не позволяет герою прислушаться к ним, полностью полагаясь на свое превосходство. Что и приводит героя к полному краху (как творческому, так и человеческому). Самого Германа можно назвать пародийно-сниженной трансформацией Раскольникова, его «гнусной мимикрией».

Трансформации подвергаются и другие персонажи романа Достоевского. Так, по мнению некоторых исследователей (С.А. Ильин, В.Е. Стеценко), кроткая и верная Сонечка Мармеладова превращается у Набокова в «глупую, но симпатичную» жену Германа Лиду, которая, по мнению главного героя, «любила без оговорок и без оглядок, с какой-то естественной преданностью» [8, с. 348]. Мармеладов трансформируется в «добродушного и бездарного художника Ардалиона, который находится на содержании Лиды, как Мармеладов на попечении Сони. Роль следователя Порфирия Петровича у Набокова отведена случайному соседу по гостинице, в которой скрывается после преступления Герман, безымянному и услужливому доктору. Его назойливое участие и «неумышленные разглагольствования» (как долгие разговоры и душеспасительные беседы Порфирия) приводят Германа к мысли о разоблачении.

И у Германа, и у Раскольникова возникает непреодолимое желание обсудить с окружающими свою идею (первый пытается вывести на разговор о двойниках Ардалиона, второго «почему-то тянуло со всеми заговаривать»). В обоих случаях тщательный

расчет и многочисленные «пробы» зачеркивает непредвиденная случайность.

Состояние отчаяния, охватившее обоих героев, сменяется в них усталостью и желанием, чтобы «все скорее закончилось». Но если для Раскольникова еще существует возможность воскрешения – «человека в человеке» смогли увидеть Соня, Разумихин и даже следователь Порфирий, его искренне любят Дуня и Пульхерия Александровна, и в финале его воскрешает любовь, символизирующая возвращение к людям, то для Германа эта возможность исключена, ибо никто не способен увидеть человека в этом существе, которое в финале уже само ощущает себя зверем: «Хорошо по крайней мере, что *затравили* так скоро» [8, с. 462]. Потому настроение всего романа определено одним чувством, которое вынесено и автором, и самим героем в заглавие – «Отчаяние».

ЛИТЕРАТУРА

1. А. (Дмитрий Шаховской). Рец.: Машенька. Берлин: Слово, 1926 // Классик без ретуши: литературный мир о творчестве Владимира Набокова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 688 с.
2. Сергей Яблоновский. Соглядатай. Классик без ретуши: литературный мир о творчестве Владимира Набокова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 688 с.
3. Шаховская З.А. В поисках Набокова: отражения. – М.: Книга, 1991. – 319 с.
4. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л.: Наука, 1972–1988. – Т. 28.
5. Набоков В. Малое собр. соч. / Владимир Набоков. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 672 с.
6. Набоков В.В. Лекции по русской литературе // В.В. Набоков; пер. с англ. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 384 с.
7. Сартр Ж.-П. Владимир Набоков. «Отчаяние» // В. В. Набоков: Pro et contra: В 2 т. – СПб.: РХГИ, 1999. – Т. 1. – 976 с.
8. Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. – М.: Правда, 1990. – Т. 3. – 480 с.
9. Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского // Бердяев о русской философии. – Ч. 1. – Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1991. – 288 с.
10. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – Донецк: ООО ПКФ «БАО», 2008. – 480 с.
11. Сараскина Л.И. Набоков, который бранится // В.В. Набоков. Pro et contra: В 2 т. – СПб.: РХГИ, 2001. – Т. 1. – 976 с.

12. Шадурский В.В. Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова / НовГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2004. – 95 с.
13. Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Отчаяние» («Despair») // В.В. Набоков: Pro et contra: В 2 т. – СПб.: РХГИ, 1999. – Т. 1. – 976 с.
14. Стеценко В.Е. Насмешливый мираж: Набоков – Достоевский – Пушкин (на материале романа «Отчаяние») // Язык. Литература. Методика. Сборник статей. Изд-во ВГУ. – Луганск. – 1996. – С. 123-133.

АННОТАЦИЯ

Зайцева Е.В. Ф.М. Достоевский в романе В.В. Набокова «Отчаяние»

Статья посвящена актуальной для набоковедения теме «Набоков – Достоевский». Рассматриваются интертекстуальные связи романа В. Набокова «Отчаяние» с романом Ф. Достоевского «Преступление и наказание», исследуется эволюция отношения писателя к фигуре и произведениям Ф.М. Достоевского, проводится анализ литературоведческих исследований по данному вопросу.

Ключевые слова: творческие связи, пародирование, трансформация персонажей, эстетика, теории, авторская позиция.

SUMMARY

Zaitseva E.V. F.M. Dostoevsky in the novel «Despair» by V.V. Nabokov

The article is devoted to the theme «Nabokov – Dostoevsky» topical in the Nabokov studies. The author examines the intertextual relations between the novel «Despair» by V.V. Nabokov and the novel «Crime and Punishment» by F.M. Dostoevsky, traces the evolution of the relationship of the writer to the figure and works of F.M. Dostoevsky, carries out the analysis of literary research on the issue.

Key words: creative communications, parody, transformation of characters, aesthetics, theory, the author's viewpoint.

И.Ю. Извекова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82.0

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЖАНРА УТОПИИ И АНТИУТОПИИ. ПОНЯТИЕ «УТОПИИ» И «АНТИУТОПИИ» В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Литература, будучи явлением социально-культурного порядка, постоянно видоизменяется в зависимости от потребностей общества и под влиянием весомых исторических процессов. Соответственно, и сам жанр динамичен, он постоянно эволюционирует и соединяет в себе исторически сложившуюся наследуемую совокупность определенных тем и мотивов, закрепленных за определенной художественной формой. Так, например, в эпоху Возрождения, когда искусство становится антропоцентрическим, развиваются жанры интимной лирики и роман. Приклассицизме, пропагандировавшем гражданственные принципы, популярен был жанр оды, а в середине XIX века благодаря существенному скачку в науке на первый план выходит жанр научной фантастики и близкий к нему жанр, получивший название «утопия».

Особенно интересной является задача определить социальные функции утопии и антиутопии как таковой. Стоит отметить, что изучению и теоретическому переосмыслению этих жанров посвящено много работ зарубежных и отечественных исследователей. Ученые обращаются как к теоретическим вопросам (Е. Шацкий, М. Шадурский, Е. Баталов, Б. Ланин), так и к анализу конкретных антиутопических текстов, в первую очередь классических образцов этого жанра: романов Е. Замятина (С. Плехов, С. Романова, Л. Ло и др.), Дж. Оруэлла (Э. Фромм, М. Окс, А. Бартов и др.), О. Хаксли (И. Головачева, М. Гнедовский, В. Рабинович). Очевидно, что утопия и антиутопия имеют свои особенности, обуславливающие отличие, а иногда и противоположность некоторых их функций. Существует несколько точек зрения современного литературоведения относительно понятий «утопия» и «антиутопия». Один из представителей традиционного подхода Ф. Мэнзуэль считал утопией всякое произведение, где изображается картина идеального человеческого существования на Земле, изображается общество общего благоденствия. С этим трудно согласиться, ведь при таком подходе можно классифицировать и антиутопию по такому же принципу.

Как жанр утопию и антиутопию трудно определить, поскольку они часто могут объединять в себе другие классические жанры. В данном случае целесообразно говорить о таком понятии, как «метажанр». По мнению исследователя А.

М. Лобина, под «метажанром» следует понимать «общую художественную структуру для группы текстов, обусловленную единым предметом изображения. При таком подходе наиболее корректны определения, опирающиеся не на формальные признаки, а на главный предмет изображения – миропорядок в утопии и его критику во имя того же миропорядка в антиутопии» [5, с. 367]. Утопическое и антиутопическое содержание могут характеризовать совершенно различные литературные формы – роман, повесть, рассказ, драму и другие. Утопия и антиутопия не только вливаются в разные жанры, но и отличаются особенными признаками, которые в целом и придают специфику этому жанрово-стилевому единству. В них можно выделить определенный четкий сюжет, проследить композиционное развитие, мотивы, увидеть круг проблем, к которым автор привлекает наше внимание. По мнению Э. Баталова, утопия и антиутопия всегда были жанрами-спутниками, которые обладали схожими принципами: «Спутником образа мира желаемого („мира-плюс“), называемого миром утопии, был образ мира не желаемого („мира-минус“). И последний действительно часто называют „антиутопией“» [1, с. 260]. Несомненно, утопия и антиутопия являются жанровыми формами, которым присущ ряд специфических особенностей, наличие которых дало возможность принять данным жанрам свою форму и приобрести статус самостоятельных.

Утопия рассматривается как модель идеального общества будущего, которое было искусственно сконструировано. Она предполагает развернутое описание общественной, государственной и частной жизни воображаемой страны, которая отличается идеальным политическим укладом и всеобщей социальной справедливостью. Перед читателем появляется образ нового общества, основанного на полном отказе от частной собственности как залога процветания идеального государства, общества без каких-либо сословий и каст, с присущим разделением труда по природным склонностям и под руководством мудрого правителя, целью которого является устремление всех своих сил и возможностей на укрепление общества и на его процветание. Мир, изображаемый утопистами, абстрактен, потому что он базируется на теоретических, оторванных от жизни основах, все представления лишены конкретики, авторы утопий не представляли себе, какими могут быть реальные пути достижения такой идеальной мечты.

В утопических произведениях отчетливо прослеживается регламентирование всех сторон жизни человека: одинаковая одежда, одинаковый доступ к благам и обязательства относительно распределения труда, т.е. полное ограничение индивидуальной свободы вплоть до ее исчезновения. Основой идеальной государственной системы является тотальное регламентирование всех сфер жизни гражданина данного общества, вплоть до половых отношений и деторождения. Например, в романе итальянского священника Томмазо Кампанеллы «Город Солнца» институт семьи искоренен как таковой, в государстве строго регламентируется деторождение и половые отношения, для зачатия ребенка отбираются мужчины и женщины с наилучшими природными задатками, а воспитание детей поручено государству. Этот тезис Т. Кампанеллы, глубоко бесчеловечный в своей основе, непосредственно лег в основу многих антиутопических произведений XX века.

Характерной чертой любой утопии также является насильственно поддерживаемая стабильность, любое изменение нарушает порядок, установленный раз и навсегда. Несогласные со сложившимся порядком и устоями общества подвергаются перевоспитанию. Бунтарей не уничтожают физически, а пытаются переубедить и доказать неправоту их воззрений, дабы вернуть их в лоно общества. Государство, фактически, вместо наказания пытается сломать волю несогласного и подчинить его себе, т.е. гражданин счастлив настолько, насколько ему позволит государство. Подобный сюжетный ход будет позже также развит в произведениях антиутопического жанра.

Многим утопиям присуще изображение государства на пике научно-технического прогресса. В произведениях изображено общество, процветание которого всецело зависит от внедрения в сферу производства технических приспособлений и машин, без учета опасности, которую несет научно-технический прогресс. Художественная антитеза миру торжества техники появилась лишь в начале XX столетия, с выходом в свет классических антиутопий.

Во всех классических утопиях достаточно подробно описаны механизмы достижения благоденствия и общественного счастья, но которые при ближайшем рассмотрении не выдерживают критики. Утопии объединены идеей построения идеального общества, в котором система работает для достижения всеобщего блага, мало задумываясь о потребностях реального человека. Превалирование общего над индивидуальным – основная отличительная черта любой утопии, несмотря на различные способы достижения общественного счастья. Все эти

слабые стороны утопии позже будут осмыслены и использованы для критики утопического общества именно антиутопистами.

Также одной из особенностей утопии является ее тотальность, она создает целый иной мир, который в свою очередь может быть спроецирован на уже существующий. В таком контексте необходимо отметить три главные черты утопии – тотальность, порядок и стремление достичь совершенства. Однако утопия никоим образом не создана для контраста с реальным миром. Утопист просто переносит свою реальность в другое нереальное пространство, равномерно уничтожая или улучшая все недостатки этого реального и несовершенного мира. Он создает целостное общество, функционирование которого представлено в гармоничных законах и которое лишено конфликтов.

Следует также отметить и прогностическую функцию утопий и антиутопий. Каждая из утопий претендует на предсказания будущего. Причем механизм такого предсказания обоих направлений утопической мысли идентичен.

Как уже было отмечено выше, утопия надеется на прогресс и положительные перспективы развития, антиутопия не ожидает от будущего ничего хорошего. Однако прогноз присутствует в любом из этих произведений. Утопии присущ не сухой прогноз с процентными данными о вероятности его реализации, а страстная, художественная или публицистическая форма изложения видения будущего, которая действительно граничит с предсказанием.

В антиутопиях описание ужасного общества будущего противопоставляется положительному внутреннему миру индивида, с одной стороны, и, с другой, некоему положительному идеалу общественной жизни, существующему в сознании автора и довольно легко выкристаллизовывающемуся при анализе произведения. Однако в обоих случаях описываемый образ общества одномерный – он или положительный, или отрицательный. Ценности, существующие в данном обществе, признаются им в качестве ценностей, тесно связанных с культурой, с определенным типом культуры. Поэтому целесообразно говорить о культурообразующей функции утопии.

В отличие от утопии, в антиутопии авторы предлагают для анализа гипотетическую структуру антиобщества, к которому, к сожалению, может прийти человечество. Основой для такого прогноза становится эпоха, в которой писатель существует. Антиутопические произведения, как правило, отражают страхи и надежды эпохи, ставят человека перед нравственным

выбором. Следовательно, жанр антиутопии тесно связан с исторической действительностью. Авторы антиутопий, анализируя реальные исторические события, с помощью фантастического домысливания предпринимали попытку предугадать их развитие в будущем, предупреждая тем самым об опасных последствиях существующего уклада.

Термин «антиутопия» употребляется с такими терминами, как «негативная утопия», «какотопия», «дистопия». Внутри самого жанра различают два типа антиутопии: собственно антиутопию и дистопию. Среди разновидностей литературной антиутопии выделяют также квазиутопию и какотопию.

В основе художественного мира дистопии лежит идея идеального плохого общества. Мышление автора в дистопии взаимодействует с жанровыми структурами философских и психологических романов. Дистопия ориентирована на подобие реальной жизни, максимально использует материал реальной жизни. В квазиутопии несостоятельность воплощения в реальность утопического проекта выражается с помощью иронии. Для квазиутопии характерна фантастичность событий, пародия и гротеск. Какотопию отличает наличие мотива обреченности, катастрофы.

Позицию западного литературоведения касаясь понятий антиутопии и утопии поддерживает в исследовании «В мире утопии» Э. Баталов. Он разделяет: антиутопию (принципиальное отрицание утопии, изображения образов нежелательного мира); контрутопию (утопия, что настроена на полемику и не всегда отрицательная) и негативную утопию (какотопию, дистопию) – изображение «больного мира».

Одним из наиболее известных литературоведов, оказавших значительное воздействие на отечественную традицию исследования жанра, бесспорно, является Б. Ланин. По его мнению, изучение антиутопии без утопии невозможно: «Не появившись жанра утопии, антиутопии могло и не быть. То есть не быть как жанра. Если же не эксплицировать жанровые признаки антиутопии, то и самого жанра нет. Потому и важно определить, что делает антиутопию – антиутопией, что определяет лицо жанра» [2, с. 154]. Исследователь настаивает на том, что важно определить, что делает антиутопию – антиутопией, что определяет лицо жанра. В статье «Анатомия литературной утопии» исследователь выделяет ряд признаков жанра антиутопии. Первый признак – это спор с утопией или утопической идеей. Так, например, в романе Е. Замятина «Мы» можно увидеть пародию на идею коллективизма, у О. Хаксли заметна пародия на фтордизм, учение Тейлора.

Следующее, о чем говорит Б. Ланин, – это псевдокарнавал, который считается структурным стержнем антиутопии. Но тут есть указание на разницу между классическим карнавалом, описанным М. Бахтиным, и псевдокарнавалом, который является порождением тоталитарной эпохи. А разница в том, что основа карнавала – амбивалентный смех, основа же псевдокарнавала – абсолютный страх. Также для антиутопии важно присутствие карнавальных элементов. Сам автор подчеркивает, что это розыгрыш, моделирование ситуации, «шутовское увенчание короля». Говорит автор и о герое антиутопии, который всегда эксцентричен, потому, что живет по законам аттракциона. «Эксцентричность многих героев антиутопии проявляется в их творческом порыве, в стремлении овладеть творческим даром, не подвластным тотальному контролю власти» [2, с. 156]. Власть также проявляет себя через прием аттракциона.

Следующий признак, который выделил исследователь, – это ритуализация жизни. «Общество, реализовавшее утопию, не может быть обществом ритуала. Там, где царит ритуал, невозможно хаотичное движение личности. Напротив, ее движение запрограммировано» [2, с. 157]. И когда личность отказывается участвовать в ритуале, пытается проявить свою индивидуальность, тогда и возникает сюжетный конфликт. Единственный способ, который остается человеку, чтобы проявить свое «я», – это интимная жизнь. Такой вид протеста выбирают и герои Замятина (Д-503, 0-90), и герои Дж. Оруэлла (Уинстон Смит и Джулия).

По мнению исследователя, антиутопия непременно связана с научной фантастикой. Антиутописты активно используют в своих произведениях фантастику в качестве приема. Например, авторы антиутопий часто изображают в произведениях путешествия героя во времени. В отличие от научнофантастического романа, в котором описание социального устройства вымышленного общества не обязательно, описание социально-политической и экономической стороны жизни общества является обязательной составляющей частью антиутопии, основным признаком жанра.

Одной из главных черт антиутопий является ограничение пространства. Это может быть комната, квартира, дом – то, что принято называть жилищем. Но даже в этом ограниченном пространстве герой теряет право на интимное, личное. Например, герои Е. Замятина живут в стеклянных комнатах, комната Уинстона Смита прослушивается и просматривается.

Таким образом, интимное пространство героев антиутопий становится иллюзорным.

Последней чертой, присущей антиутопии, является наличие страха. Страх становится внутренней атмосферой антиутопии. Он «выдавливает из личности производительную активность, которая проявляется в самых немыслимых видах: от творческого зуда до сексуальной распущенности и необузданной агрессивности» [2, с. 162].

Основные черты, присущие антиутопии, также выделяет исследователь В. Г. Браунинг. Он считает, что в антиутопическом произведении обязательно осуществляется проекция на вымышленное общество тех черт, которые свойственны современному обществу, в котором живет сам автор. К основным чертам исследователь также относит расположение антиутопического мира на расстоянии, в пространстве или времени, описание негативных качеств вымышленного общества таким образом, чтобы возникало чувство ужаса.

Ш. Майер в своей монографии «Антиутопическая традиция» называет следующие вариативные признаки антиутопического дискурса: изоляция, статичность, манипуляция историей, коллективизм на основе идеалов равенства, подавление идентичности и приватности, строгая этика труда, отказ от любых жизненных наслаждений, геометрическая планировка городов, унификация, абсолютный государственный контроль любовных и семейных отношений, враждебность к искусству, пропаганда, репрессивная языковая политика, псевдодемократическая легитимизация власти, хитроумный аппарат санкций, наблюдение тайной полиции, террор, пытки, манипуляция и ликвидация инакомыслящих.

Антиутопия, как и утопия, – это жанры, которые сопровождают историческое и общественное развитие, иллюстрируют в художественной форме технический и интеллектуальный прогресс и его непредсказуемые научно гипотетически возможные последствия. Основные функции утопии – утешать и поучать; антиутопии – предупреждать и предостерегать. В утопиях восприятие будущего оптимистическое; антиутопии же проникнуты пессимистичной тревогой, трагизмом, безысходностью, отчаянием. В современных литературных произведениях элементы утопического и антиутопического могут с легкостью соединяться и создавать новые жанровые вариации, сюжеты и мотивы, которые определяются реалиями общественно-технического развития общества.

Перечисленные особенности, присущие жанру утопии и антиутопии, являются основными признаками любого произведения, написанного в вышеупомянутых жанрах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баталов Э. Я. В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопич. сознании и утопич. экспериментах / Э. Я. Баталов. – М. : Политиздат, 1989. – 319 с.
2. Ланин Б. А. Анатомия литературной антиутопии / Б. А. Ланин. – М. : Общественные науки и современность, 1993. – №5. – С. 154 – 163.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. Д. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
4. Мор Т. Утопия / Т. Мор; пер. с лат. Ю. М. Каган; коммент.: Ю. М. Каган, И. Н. Осинковского. – М. : Наука, 1976. – 416 с.
5. Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX – XX века [Электронный ресурс] : колл. монография / отв. ред. Н. В. Ковтун. – 2-е изд., стер. – М. : Флинта, 2014. – 403 с.
6. Утопический роман XVI – XVII веков; Мор. Утопия; Кампанелла. Город солнца; Фрэнсис Бэкон. Новая Атлантида; Сирано де Бержерак. Государство Луны. Дени Верас. История Севарамбов. – М. : Худож. лит., 1971. – 494 с.
7. Шадурский М. И. Литературная утопия от Мора до Хаксли. Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова / М. И. Шадурский. Автореф. дисс. к. филол. н. – М., 2007.

АННОТАЦИЯ

Извекова И.Ю. Сравнительный анализ жанра утопии и антиутопии. Понятие «утопии» и «антиутопии» в мировой литературе

В статье предпринята попытка рассмотреть проявление основных черт жанра утопии и антиутопии, акцентируется внимание на способности автора антиутопического произведения к прогнозированию, благодаря чему фантастический, по своей природе, текст переходит в реалистический. В целом исследование свидетельствует об устойчивости основных жанровых признаков, присущих жанру утопии и антиутопии, независимо от страны, в которой было написано произведение.

Ключевые слова: жанр, утопия, антиутопия, черты жанра, специфика жанра, тематика и проблематика жанра.

SUMMARY

Izvyekova I.Yu. Comparative analysis of the genre of utopia and anti-utopia. The notion of «utopia» and «anti-utopia» in the world literature

The article attempts to consider the manifestation of the main features of the utopia and anti-utopia genre, focuses attention on the ability of the author of the anti-utopian work to predict, thanks to which the text, fantastic by its nature, turns into a realistic one. In general, the study shows the stability of the main genre features inherent in the genre of utopia and anti-utopia regardless of the country in which the literary work was written.

Key words: genre, utopia genre, anti-utopia genre, features of the genre, the genre speci city, subject and issues of the genre.

Л.А. Ракитова

(г. Горловка, ДНР)

УДК 82-92.000.141«1917/1921»

РОЛЬ АВТОРА И АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ В РУССКОЙ ПИСАТЕЛЬСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ 1917 – 1921 ГОДОВ

(НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА Л.Н. АНДРЕЕВА,

М.А. ВОЛОШИНА, А.И. КУПРИНА, А.Т.

АВЕРЧЕНКО)

Изучение писательской публицистической прозы периода двух революций 1917 года и последующей за ними Гражданской войны представляет несомненный научный интерес для исследователей в течение последних двадцати лет. «Романтическая эпоха литературоведения» (М.М. Голубков [1, с. 3]) конца 1980-х – начала 1990-х годов зафиксировала смещение ценностной парадигмы, базирующейся на идеологических установках периода СССР в сторону онтологизированной картины мира. Начальной точкой в либерализации литературоведческих интерпретаций стала работа Л.К. Долгополова «На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века» (1985) [2], зафиксировавшая стремление к рассмотрению литературного процесса XX века как целостного феномена.

Акцентируя параллельность развития трех потоков русской словесности (метрополия, потаенная литература, диаспора), современный российский исследователь М.М. Голубков считает наиболее продуктивным совмещение экстралитературных ракурсов постреволюционного периода и имманентных законов развития литературы и культуры, выделяя фактор «общей

исторической почвы» [1, с. 5]. Писательская публицистика как доминирующий литературоведческий феномен периода 1917 – 1921 годов развивалась в рамках всех трех обозначенных направлений. В качестве главного критерия дифференциации выступает идеологический фактор, определяющий ее контекстуальную направленность – большевистские и антибольшевистские публицистические тексты.

В литературоведческих исследованиях последнего десятилетия значительно активизировался интерес к изучению таких аспектов, как «тип индивидуального сознания», «тип творческого поведения», «литературное амплуа», «маска», «авторский характер», «концепция личности», что отражает поиск новых путей описания истории отечественной литературы, тенденцию к переосмыслению категорий и парадигм, укоренившихся в советском литературоведении.

Писательская публицистическая проза на сегодняшний день представляется подлинным документом эпохи, отразившим динамику литературного процесса с его жанровыми и поэтологическими трансформациями. Модель восприятия исторических событий выражается в писательских стратегиях, индивидуальных для каждого автора-современника. Авторские стратегии восприятия переломных исторических событий, формирующие смысловое целое произведений, позволяют обозначить ведущие аксиологические доминанты ушедшего века.

Целью данной работы является рассмотрение типологии авторских стратегий в антибольшевистской писательской публицистике переходного периода (1917 – 1921 годы). Выделение особенностей авторского идиостиля, принципов создания публицистичности производится на примере творчества четырех выдающихся русских писателей, – Л.Н. Андреева, М.А. Волошина, А.И. Куприна, А.Т. Аверченко.

Первая попытка определения авторских стратегий для литературного процесса рубежа XIX – XX веков принадлежит советскому литературоведу Л.К. Долгополову: «В одних случаях осознание своей полной причастности к историческим и социальным изменениям давало возможность личности (будь то писатель или герой) активно включиться в процесс пересоздания действительности и реальных человеческих отношений. В других, напротив, порождало мысль о фатальной подверженности человеческой судьбы вне ее лежащим воздействиям <...> В третьих случаях возвышало личность до осознания трагического величия своей судьбы <...> В четвертых – ставило писателя во враждебную по отношению к

происходящему во внешнем мире позицию» [2, с. 23 – 24]. Писательская публицистика периода 1917 – 1921 годов представляет собой уникальное явление в истории литературы: синтез художественности и публицистичности, характерный для данного рода словесности, определяет публицистику в разряд промежуточных жанров. Развиваясь в условиях столкновения двух субкультур – народа и интеллигенции, она выступила в качестве последнего выражения идей патриархальной России накануне формирования абсолютно иного типа художественного сознания – социалистического реализма, в основе которого выступала идеология правящей партии. Термин «писательская публицистика» представляет творчество художников слова: профессиональных писателей, поэтов, критиков. Индивидуальный творческий метод того или иного автора, характерный для художественного творчества, находит продолжение в жанровом оформлении произведений публицистического характера и служит выражением уникальных особенностей авторского идиостиля.

Реализация писательского замысла публицистического произведения, открыто или косвенно направленного на идеологическое воздействие, становится возможной лишь при наличии читателя, чьи взгляды и убеждения совпадают с авторскими. Такие свойства, как типизация в описании сущностных явлений действительности, эмоциональность изображения, высокая степень автобиографизма, придают публицистике свойства, присущие произведениям художественной литературы. Такое свойство, как публицистичность («прямое выражение мысли автором высказывания» [3]), обретает формальное выражение в виде авторских стратегий. Теоретической базой для выделения данного определения послужили работы современных теоретиков, рассматривающих стратегии текстов на примере нарративного (В.И. Тюпа [5]), эссеистического (В.В. Максимов [5]) дискурсов, а также их функционирование на уровне внутритекстовой парадигмы (Т.В. Кузнецова [4]). Исходя из методологии обозначенных концепций, представляется возможным выделение общих знаменателей для определения особенностей индивидуальной авторской стратегии. В качестве составляющих данного явления Т.В. Кузнецова называет «соотношение: действительность – автор – текст – читатель» [4, с. 121], что, в свою очередь, позволяет выделить субъектов (автора и читателя как носителей определенной авторской компетенции), а также объектов дискурсии (персонажи, характеры как носители бытийной компетенции в тексте

произведения). Таким образом, разновидности авторских стратегий могут варьироваться в зависимости от типа дискурса, коммуникативной целеустановки автора как инициатора и организатора речевого действия, объективных условий действительности, порождающих отклик на уровне индивидуального сознания, в то время как степень их реализации зависит от коммуникативной компетенции читателя. Как отмечает В.И. Тютя: «Всякое высказывание характеризуется конститутивно присущей ему адресованностью – отводимой воспринимающему сознанию той или иной позицией участника данного коммуникативного события, той или иной рецептивной компетенцией» [5, с. 106]. Определение закономерностей революции в индивидуальном восприятии – характерный пример репрезентации авторских стратегий в писательской публицистической прозе 1917 – 1921 годов. Категория личности, представленная в единстве автора и героя, может быть рассмотрена в виде четырех стратегий.

На примере писательской публицистики 1917 – 1921 годов нам представляется возможным выделить четыре модели писательского восприятия действительности: «сопричастность» (публицистика А.И. Куприна), «обреченность» (Л.Н. Андреев), «нонконформизм» (М.А. Волошин), «индивидуализм» (А.Т. Аверченко). На смену декадентскому герою литературы рубежа веков приходит новый герой, который является, прежде всего, представителем не только авторского «я», но и социально-общественной позиции целого класса. Принятие или отрицание произошедших в стране событий зависело от особенностей авторского мировоззрения, осознания собственной принадлежности к избранному сословию, которым являлась интеллигенция.

Своеобразие изображения русской национальной идеи варьируется в зависимости от субъектной модели, приверженцем которой выступает тот или иной автор. В центре писательской концепции Л.Н. Андреева и М.А. Волошина – тема России и восприятие революционных событий сквозь призму национальных особенностей. Так, М.А. Волошин проявляется, прежде всего, как серьезный и глубокий мыслитель, для которого общечеловеческие ценности являются приоритетнее многочисленных политических программ. Нонконформизм, антибуржуазность, объективное восприятие истории с позиций крайнего индивидуализма, составившие основу его индивидуальной авторской личности, усиливаются обилием мистической символики, которую М.А. Волошин использует с целью раскрытия подлинной сути происходящего.

Сравнивая историческую эволюцию с человеческой жизнью, публицист опровергает мысль об исключительности событий 1917 года, которую усматривали многие современники (статья-лекция «Россия распятая», статьи «Гражданская война», «Пророки и мстители», «Заметки 1917 года»). Истоки данного социального взрыва берут начало в самой истории России, что представляет понимание революции как закономерности. Интерес вызывает писательская интерпретация понятия «большевизм», вмещающая в себя два аспекта: политическую доктрину и «классовую психологию». По мнению М.А. Волошина, большевизм – это именно та классовая нетерпимость, глубинная ненависть к чужой правде, ставшая причиной войны между гражданами одного государства.

Восприятие революции как исторической закономерности, вытекающей из особенностей национального русского характера, представлено в концепции безысходности и обреченности личности перед ходом истории. Л.Н. Андреев (статьи публицистического цикла «Верните Россию!») – один из первых поднял вопрос об «этике революционера», об абсурдности уничтожения мира во имя светлого будущего. С помощью таких художественно-стилистических особенностей, как библейская и экзистенциальная образность, многозначительность символики, экспрессивность языка, соединение черт поэтики нескольких литературных направлений, писатель представляет человека рубежа веков в роли заложника исторических и политических обстоятельств, лишенного личной свободы.

Ощущение личной сопричастности с происходящим воплощается в способности пересоздания действительности и человеческих отношений. Показательной в данном смысле является публицистическая проза А.И. Куприна, что в особенности проявляется в портретных очерках «Кровавые лавры», «Генерал Врангель», «О преемственности». В каждом отдельном произведении (будь то портретный, проблемный, сатирический очерк) личность писателя, его авторское «я» выступает организующим звеном в структуре повествования. Писатель, совмещающий роли современника, очевидца, участника описываемых явлений, выступает одновременно хроникером и трибуном, в каждом печатном произведении влияет на окружающую действительность.

Стремление сохранить собственную индивидуальность во внутреннем мире является контекстуальным мотивом большинства фельетонов А.Т. Аверченко (цикл «Большевизм в образах»). Проблемно-тематической составляющей выступают

такие аспекты, как критика самодержавной политики Николая Романова, принципы гражданского самоопределения, выдвинутые новой властью, психология современников, требование решительных действий от Временного правительства, предупреждение об опасностях большевизма. Стилистическим приемом, используемым автором для описания указанных явлений, выступает доведение до крайних пределов комизма тех явлений, которые позиционируются автором в качестве объекта критики. Изображение предельной абсурдности достигается на примере алогических параллелей. Использование иронии свидетельствует об авторском превосходстве над объектом оценки и составляет ядро индивидуальной писательской стратегии А.Т. Аверченко. Формулу создания внутреннего конфликта составляет соотнесение смысловой наполненности фактов и их авторской интерпретации. С помощью иронии как доминантного средства критики писатель изображает общественно-политические события на примере индивидуально-личностного, незначительного явления действительности. Важное событие общегосударственного значения показывается сквозь призму частной жизни изображаемого персонажа, в роли которого выступает непосредственно сам автор.

Статьи Л.Н. Андреева, фельетоны А.Т. Аверченко, некоторые очерки А.И. Куприна, являющиеся объектом нашего исследования, создавались в условиях инокультурной среды, предусматривая узкий круг читателей. В качестве реципиента выступали, как правило, соотечественники-эмигранты, вынужденные покинуть Россию после событий Октябрьского большевистского переворота 1917 года, а также неравнодушная иностранная читательская аудитория. Средством распространения писательских идей, направленных на разоблачение большевизма, выступала антибольшевистская периодическая печать. Публицистические статьи М.А. Волошина, создававшиеся в России как непосредственный отклик писателя-очевидца на события современности, после установления советской диктатуры находились в рамках запрещенной словесности.

Объем понятия «писательская публицистика», включающий в себя такие составляющие, как: богатство стиливых подходов и жанровых форм, широкое использование художественных средств, позволяет рассматривать данное явление в качестве важной стороны творчества того или иного писателя, неотъемлемой от его художественного наследия. Писательская публицистика не может быть изучена с применением только

традиционного инструментария, но с учетом индивидуально-мировоззренческих особенностей в организации публицистического текста. Вследствие этого в данной статье акцент ставится на использовании такого компонента, как индивидуальная писательская стратегия, так как в публицистических произведениях данная категория выступает в качестве выражения публицистичности, индивидуальной для каждого писателя.

Перспективным в дальнейших исследованиях является изучение индивидуальных авторских стратегий как воплощение идиостиля автора, а также расширение спектра литературного материала с использованием произведений противоположной идеологической направленности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голубков М.М. Русская литература XX в.: После раскола: Учебное пособие для вузов / М.М. Голубков. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 267 с.
2. Долгополов Л.К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века / Л.К. Долгополов. – Л.: Сов. писатель, 1985. – 352 с.
3. Каминский П.П. Принципы исследования публицистики на современном этапе / П.П. Каминский // Вестник Томского Государственного университета. Филология. – 2007. – № 1. – С. 97 – 105.
4. Кузнецова Т.В. Внутритекстовая парадигма и коммуникативная стратегия текста / Т.В. Кузнецова // Дискурс. – 1998. – № 5 – 6. – С. 121 – 125.
5. Тюпа В.И. Три стратегии нарративного дискурса / В.И. Тюпа // Дискурс. – 1997. – № 3 – 4. – С. 106 – 109.

АННОТАЦИЯ

Ракитова Л.А. Роль автора и авторские стратегии в русской писательской публицистике 1917 – 1921 годов (на материале творчества Л.Н. Андреева, М.А. Волошина, А.И. Куприна, А.Т. Аверченко)

Целью данной работы является рассмотрение типологии авторских стратегий в антибольшевистской писательской публицистике переходного периода. Выделение особенностей авторского идиостиля, принципов создания публицистичности производится на примере творчества четырех выдающихся русских писателей. На материале писательской публицистики 1917 – 1921 годов нам представляется возможным выделить четыре модели писательского восприятия действительности:

«сопричастность» (А.И. Куприн), «обреченность» (Л.Н. Андреев), «нонконформизм» (М.А. Волошин), «индивидуализм» (А.Т. Аверченко).

Ключевые слова: писательская публицистика, авторская стратегия, публицистичность, идиостиль.

SUMMARY

Rakytova L.A. The role of the author and authors' strategies in Russian writer's journalism of 1917–1921 (on the material of L.N. Andreev's, M.A. Voloshin's, A.I. Kuprin's, A.T. Averchenko's creative works)

The aim of the given article is to investigate the types of authors' strategies in the anti-bolshevik writers' journalism of the transitional period. Highlighting features of the authors' idiosyncrasy, principles of creating publicist peculiarities is being performed on the material of creative works of four prominent Russian writers. On the material of the writers' journalism of 1917 – 1921 it seems to us possible to distinguish four models of writers' perception of the reality such as «complicity» (A. I. Kuprin), «fatality» (L. N. Andreev), «recusancy» (M. A. Voloshin), «individualism» (A. T. Averchenko).

Key words: writer's journalism, author's strategy, publicist peculiarities, idiosyncrasy.

A. Shorokhov
(Moscow, Russia)

УДК 82:1

THREE «R'S» OF RUSSIAN RELIGIOUS REALISM

Today I would like to speak of realism as world view (ideology). We all well know critical realism in Russian literature of the XIXth century, socialistic realism in Soviet literature – more or less and now we are also generalizing the notion. As well one may speak of Dostoevsky's rough realism, or in connection with him and Gogol – of origin of term «fantastic realism».

Recently even discussion about modern new realism emerged. What does this mean? We see that realism goes nowhere from our life. Such or other definitions («new» or «socialistic») which are intended to renew realism, are signs of times, sauces if you want, used to give it to Russian art taste. The point is not that some «dishes» are absent, in contrary, even it is time to close eyes not to see so many modernisms, dadaisms and other «isms», but all these

«culinary exquisites» of European cultural fast-food provokes sense of spiritual hanger at the best or nausea at the worst inside Russian men. At the same time it is not the existential «nausea» of European intellectuals but the true physiologic one. As it is said, one man's meat is another man's poison. It is not superfluous here to listen one very interesting conclusion made by an investigator of world literature (a foreigner, by the way) who said that if we ask a painter from France to paint a dewdrop, woman's beauty, flame of passion and tragedy of love will be reflected in the drop; if we ask a German, he will find complex worlds in the small drop but only when dew is represented by a Russian writer – as the investigator claims – its coolness, freshness and heaviness we will feel on our boots! As you understand it is not a metaphor and not exaggeration even, it is the truth. And it would be nice to discuss the question in detail.

* * *

Two antique busts perplexed me always. Two busts of men, who, as it may seem, are relatively near in sense of time and their positions in history – images of Alexander Makedonsky and Julius Caesar. The point is not peculiar, plastic beauty of these creatures and even its authors but that two completely different worlds, two civilizations, absolutely alien to each other, are embodied in marble. I am not sure even that the marble has embodied real portraits of commanders. Alexander's face is hewed by generous incisor – with sensitive leaps and nose, clear wide proportions of forehead, inquisitive light asunder of eyebrows, some inexpressible sensitivity and openness of type of man in which this ancient Greek was fixed by antique art thought at times of his top power. Caesar who personifies a Roman in his top development also, on the contrary, was hewed from marble by precise avaricious knocks – dry forehead, narrow cheekbones, slightly humpbacked nose, rough compressed leaps which are called to command. Two completely different characters of two great conquerors of the world become clear from these, generally speaking, objective pieces of evidence: the first one of them is attracted by the sense of the unknown, the second one – by calculation. War is a method of knowledge, a variant of historical creation for the first one while it is a necessity and a pedestal of his great and sole dream – to rule – for the second one. These are peculiarities thanks to which unusually impressive and sensibly gifted ancient Greeks became ancestors of contemporary culture practically in all its manifestations but pragmatic and will-powered Romans did not create some culture but made a basis for building of government, war art and juridical science. What realism, all the more Russian realism, is doing here? I reply: the question is about two

types of heritage, two cultural codes perceived by the Christian East and the Christian West accordingly. Russia had taken from Byzantium not only a beneficial orthodox belief but also a continual cultural tradition of ancient Greeks. At the same time the Catholic West heritage from Roman emperors, «Roman Law» and arts «to separate and rule». The Catholic West faced Greek culture for the first time (!) at the beginning of the XIIIth century only after the plunder of Constantinople, it is the culture that Russia voluntarily inherited three centuries before. As you understand, difference between things that are robbed and those that are accepted with love are decisive for cultural heritage. It is enough to remember that one of the great church fathers Saint John Chrysostom was near the source of great Russian icon painting, Theophanes the Greek – near sources of theological and book wisdom. Totality of saint fathers' tradition as well as several book-readers from Byzantium (Maximus the Greek, for example) who escaped from Tartar-Mongolian yoke included such peaks of spiritual poetry creations as Johan Damaskin's works and other continuers of antique tradition...

This long historical passage is made to explain words of great Russian thinker Ivan Ilyin: «Russian people got Christian religion not from sword, not because of calculation, fear or thought but by Sense, Goodness, Conscience and heart contemplation. When a Russian believes he believes by means of force of heart not will and mind...». The philosopher especially stresses the word «Sense» in this expression. Let's also remember what most of all astonished ambassadors of great duke Vladimir in orthodox divine service? Beauty sensibly conceived by artless Russian heart, beauty of divine songs, divine dresses and church paintings – that is what put Russians into holy tremor in Sophia. «We do not know even, prince – they told after return, – where we are, in the sky or on the earth». It is not so important whether this event occurred really or it is art thinking about acceptance of orthodox religion from Greeks. More important is another thing – how unique was coincidence of national types: Russians have the same natural sensitivity, gifted sensible perception and amazing response of soul to beauty spread in nature! Is it accidental? There is God but not accident in the World...

That is what we read further in the book by Ilyin. Our great philosopher writes: «... the first manifestation of Russian love and Russian belief is live contemplation. First of all we were taught by our plain space, our nature with its rivers, forests, storms and snowstorms. From this emerge our daydreams, our contemplated laziness (Pushkin) which hides power of creative imagination. Russian contemplation was gifted beauty that captivated heart and

this beauty was embodied everywhere – from fabrics and laces to housing buildings and fortresses <...>

Need to see loved object alive and real and then express what was seen in action, song, painting or word is peculiar to Russian. That is why all Russian culture is based on live evidence of heart and it always was sensible representation of situations that were comprehended without senses ... (detachment is mine – A. S.)

«That is why, – concludes Ilyin, – Russian idea is idea of heart».

If one applies this philosopher's thought to the topic which we are interested in it results in the conclusion that Russian realism is not some method or school even but a deep peculiarity of national art taste. Only what «was seen alive and real», only what was «sensibly expressed» becomes the object of heart comprehension and the indisputable fact of internal life for us. The Russian who is not damaged by alien demonism of art faculties at the sight of strange construction of directed towards sky interweaved armature will do only this: he will scratch his head and groan saying «God damn it!». Then he will continue to go after his affairs. However it is he who coming at high steep will stand transfixed with open space and beauty of his motherland being unable neither to say something nor to explain his sense. And if he meets something similar in painting or poetry he will preserve the impression in his grateful heart for a long time.

Moreover he may never separate from it.

* * *

One more conclusion follows from all this – Russian realism in the rightest sense is religious in his existence! Really, the word «religio» is translated from Latin as «connection», «reunion». That is reunion of man and God. Here confession of one of our leading poets Vladimir Kostrov is very important. Once he said: «Good speaks to Russians by means of creature and landscape». But just faith to creature and its real (internal and external) attributes, great and quivering attitude to it are decisive properties of Russian realism. The Russian feels his connection with the world and feels himself as an interlocutor of God just in act of art, aggravated sensitive perception of realistic creature, picture or song. The Russian feels not only his connection with the world but feels himself as interlocutor of Creator. That is because great webs of God's creation that are put in frame, pulled out of life stream stiffen in stone or eternally sounding in wave murmur or rushing in whirlwinds of snow are opened to him; Nature itself is conceived as the opened Bible: in eternal change of seasons and all that inexpressible charm of Russian agrarian calendar which we all living

in towns now, I hope, remember yet. That is sense of nature, its beauty and aggravated to physical pain – as confesses our greatest realist Ivan Bunin – survival of this beauty that are religious in their essence. Let's remember the words of our nation genius about the same beauty, put into the mouth of one of the most Russian and unrestrained personages of his.

«... beauty is not only dangerous but mysterious thing also. Here Devil □ ght with God, and □ eld of □ ght is souls of men». But not only Mitya Karamazov says this, every Russian as Dostoevsky says so about his thousand-years feeling! Is it not the mystery of Dostoevsky and doesn't he speak of our sense of beauty which will rescue the world?...

But realism, as we know, is not only faith in something external – really reproduced, snatched out of life stream, men, fates and characters, life represents itself in the artistic word also inseparable from the concept of Russian realism. Also these are religiously experienced since in each truly realistic drama one feels breath of eternity and some truth which comes not from the world. Already I'm not speaking of ethic grain of Christians without which Russian literature, even Russian liberalism on the whole, is impossible for literature heroes who lack the grain are out of the collective Russian type that we consider as the only true one, it means, corresponding to reality. But we realize this even when in such or another grade we move away from this. That is because this knowledge is knowledge of soul, genetic memory, archetype – name it as you want – but it is an indispensable condition for Russian realism.

Why a Cossack from the Don, partially Turkish, Grigory Melekhov becomes our national hero when during all «The Quiet Don» is more than tangible his separatism: «we are not Russians, we are Cossacks»? Because his Russian soul is looking for the truth not pro□ t or oblivion and cries it about killed by Grishka sailors, because his farmer hands grieved about plough in war and bosom – about intoxicating breath of fresh tillage ...

* * *

Russian realism is the □ rst and, most probably, the main word of our literature to people and the world. In its temporal development it got many names – it was spoken of already. However, and everyone feels it, the realism is integral – from Pushkin and Gogol to Rasputin and Belov inclusive. But it seems that we enter in autumn of Russian realism. According to shrill comparison of Valentin Kurbatov, our great realists as cranes □ y away from the earth to enrich the crane triangle which □ oats above □ elds and forests of our Motherland. Look, Astafyev and Nosov follow it. However tart as bunch of mountain ash autumn prose of our times will help us – God will help

– to survive frozen winter as it occurs in nature. I would like to tell some words about those masters who create today including young men touched by early maturity as by frost. In last ten years that seem to be fruitless suddenly ... in Russian realistic prose emerged truly significant writers and many of them began to write quite long ago and published their works many times, edited their books but suddenly something clicked in the word mechanism, some deep tragedy of our falling times made a natural mark in their creation. Only clamorous silence of modern Russian life allows us to comprehend the marvelous fact of their presence in literature. In the first place it concerns a prose writer from Orel Ivan Ryzhov. Limits of article don't allow to analyze creation of some writer in details so I shall tell of Ryzhov only one thing – there are only two legal heirs of Ivan Bunin: Jury Kazakov and Ivan Ryzhov. However the same sudden and generous crop ripen of realistic word appeared in masters of «middle age»: Alexander Tsyganov and Anatoly Ehalov from Vologda, Alexander Mozhaev from Rostov, voluntarily Siberian Mikhail Tarkovsky and Jury Onoprienko from Orel, Anatoly Kirilin from Altai, Anatoly Baiborodin from Baykal region. As we can see, there are no writers from Moscow on this list. The cause is sole: the artificial is rightly harmful for realistic prose, the same natural writer-realists whom God ordered to be born in Moscow may come about «escaping» from it only. Today it is impossible not to say something about young prose writers whose realistic breath can warm cooling down space of Russian prose at the beginning of winter: Dmitry Ermakov from Vologda, born in Voronezh region Lidia Sycheva, Vladimir Fiodorov from Siberia and the youngest of them Konstantin Kruglov from Ekaterinburg.

Most probably contemporary broken to pieces Russian cultural space hides many other names. That is a bitter paradox of our times – if they do not display themselves today then, I think, there are not any real hope that descendants will find their immortal works and value them later, at least because of this descendants probably will not read tomorrow at all. That is why today a Russian writer must be a realist today – this is his fate. This is his conscious choice on which it depends whether he will be able to burst his way to contemporaries or will remain unknown. Now this choice is in refusal of secured «reserved» fate of a successful official or, for instance, programmer and comprehension of oneself as a writer only. Only then one may hope that the reader will make a similar choice: when faced with the burning new and original Russian word at the same time the readers will recognize themselves as united people not a crowd of persons forced to survive. Simply speaking, if we do not change the cultural situation it will change us ingratiatingly and unnoticeably but so that

only in the beginning we will think that we are «only partially we» but then it will turn out that we are completely other people already.

... So I see today sense backgrounds of Russian religious realism, Russian comprehension of surrounding world and secret conversation with Creator. Regardless of the fact whether we will be able to change course of events soon or not I precisely know one thing – we, in difference from ancient Greeks, have nobody to interlay load of our culture and □ ame of our faith!

АННОТАЦИЯ

Шорохов А.А. Три «Р» русского религиозного реализма В статье рассматривается реализм как мировая идеология. Размышляя о характерных чертах русского реализма, автор приходит к выводу о его религиозной природе. Целостность русского реализма прослеживается от литературных произведений Пушкина, Достоевского и Гоголя к современной русской прозе таких авторов, как Иван Рыжов, Дмитрий Ермаков, Лидия Сычева, Владимир Федоров и Константин Круглов.

Ключевые слова: русский реализм, русское культурное пространство, реалистическая проза.

SUMMARY

Shorokhov A.A. Three «R's» of Russian religious realism

The article regards realism as world ideology. Speculating on the basic characteristics of Russian realism the author reaches the conclusion about its religious essence. The integrity of Russian realism is traced from the literary works by Pushkin, Dostoevsky and Gogol to the modern Russian prose by such authors as Ivan Ryzhov, Dmitry Ermakov, Lidia Sycheva, Vladimir Fiodorov and Konstantin Kruglov.

Key words: Russian realism, Russian cultural space, realistic prose.

РЕЦЕНЗИИ. ХРОНИКА

С.А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР)

**«ЗА ТО, ЧТО РОДИНА»:
рецензия на книгу «Выбор Донбасса. Литература
народных республик. Альманах Союза писателей ЛНР. –
Луганск, 2017. – 672 с.»**

Книга «Выбор Донбасса» стала второй частью литературного проекта, фиксирующего живые свидетельства страшной и преступной войны, развернувшейся в нашем регионе. Первая книга «Время Донбасса» вышла в 2016 году. Обе книги имеют подзаголовок «Литература Народных Республик» и представляют поэзию, прозу и драматические произведения авторов, переживших испытание гражданской войной в ДНР и ЛНР.

Сборник «Выбор Донбасса» посвящён героическому подвигу жителей Донбасса и героев-добровольцев, ставших на защиту нашего края от коричневой чумы фашизма. Идейный вдохновитель проекта, современный писатель, председатель Союза писателей ЛНР, один из создателей и руководителей интернет-ресурса военной прозы okorka.ru Глеб Бобров назвал книгу «Выбор Донбасса» «художественным свидетельством глубинной подвижки в сторону единства русского народа, устремлённого к миру, творческому созиданию и счастью людей». Книга создавалась и была выпущена при поддержке писателя, журналиста, ветерана-афганца, ведущего «Первого канала» Артема Шейнина, который, оценивая сборник, заметил: «Пушки не могут заставить думать, чувствовать, переживать. Души человеческие не молчат!».

«Выбор Донбасса» – это результат совместной работы неравнодушных и честных людей. Честных в жизни, в своём творчестве, обращённом к миру. Каждое слово в книге – свидетельство правды жизни, личный опыт и мужество. Каждая поэтическая или прозаическая строка отражает правоту Александра Невского, утверждавшего, что «не в силе Бог, а в правде».

Книга «Выбор Донбасса» – это настоящая литература, которая учит быть патриотом своего Отечества, ощущать духовное единство русского мира, гордиться принадлежностью

своей родной земле. А в условиях непрекращающейся социальноэкономической, гуманитарно-культурной и информационной блокады, организованной правительством Украины, воинственно настроенным по отношению к несогласным с его политикой, созданная книга свидетельств преступлений украинского правительства является художественным документом. Прозаические и поэтические строки и страницы – приговором для преступников.

Книга составлена из трёх частей. В первой части собраны поэтические произведения поэтов, географически представляющих Республики и большую историческую Родину – Российскую Федерацию. Старобешеве, Луганск, Донецк, Краснодар, Горловка, Молодогвардейск, Макеевка, Краматорск, Оренбург, Москва, Санкт-Петербург, Челябинск, Оренбург, Казань и, даже, Белград и Израиль. Вторую часть составляет проницательная проза тонко чувствующих мир писателей, которые своими произведениями помогают читателям ответить на, пожалуй, самый главный вопрос наших дней здесь, в Донбассе: «Если не я, то кто?» Потому что у этого вопроса всегда на нашей многострадальной донбасской земле будет один ответ: мой земляк «...за родовую память спуску никому не даст» (Н. Иванов «Свете тихий», с. 197). В третьей части книги составители поместили пьесы, знаковые для понимания состояния жителя Донбасса, находящегося внутри войны, научившегося после обстрелов города высаживать в своём палисаднике цветы, «чтобы жили», потому что за три года войны «каждый <...> стал немного другим. Не чище, не лучше и не справедливее. Просто другим» (Г. Бобров «Миронова проба», с. 663). Книга «Выбор Донбасса» о том, что каждый из нас за время войны стал Свидетелем, «опасным. Убедённым» (Ю. Юрченко «Свидетель», с. 525).

Каждый текст в представленной книге говорит о боли и страшном опыте страданий и переживаний. Каждый текст призывает помнить о тех, кто вознёсся «туда, где молнии. Туда, где ангелы» (Е. Заславская «Excelsior. Моторола», с. 46). Каждый текст по-своему напоминает о минутах, уже врезавшихся в нашу общую память, когда «война разделила бывший народ / на *нелюдь* и *воинов*... <...> *Нелюдь* заточена убивать, желательно – исподтишка. *Воин* оружие в руки взял / не по приказу властей, / не за капитал, не за идеал – чтоб защищать детей» (В. Куллэ «Малая Родина», с. 69-70).

Поэзия, как свидетельство и доказательство правды, звучит для нас, живущих, и во имя тех, кто уже никогда не войдёт в школьный класс, не услышит новые песни, кто не вдохнёт

степного раскалённого на солнце воздуха. Это поэзия о нашей земле и о нас, позвоночником прикипевших к этой земле, «...Потому что я – этот тощий пацан с Донбасса, с черенком от лопаты вышедший на автоматы... .. Потому что я – ребёнок, живущий в подвале, чтобы прятаться от обстрелов, и ещё я другой ребёнок,

тот, что спрашивал, куда, мол, руки девали
после того, как взрывом их оторвали, и
улыбки не было, и голосок тонок. Потому
что я – старушка, идущая в церковь среди
блокады, где по-братски делится с
огорода.

Потому что всё это я – это жизнь после ада.

Потому что назад – ни секунды, ни метра, ни года.

Потому что я – израненная земля»

(А. Долгарёва «Потому что я...», с. 30-31).

Прикипели к донбасской земле не только родившиеся здесь и любящие запах полыни и чабреца. Тысячи сопричастных и теперь уже навечно «своих» вдыхают наш степной воздух. Это о них звучат поэтические строки:

«Вот оглянулся – и перекрестился, И
целый мир под сердцем уместился,
Его обычно Родиной зовут.
Ты пролетал во снах, по Божьей воле –
Над степью, взоранной войной, над Диким Полем,
(хранитель-ангел справа за плечом),
Над городами в горе разрухе,
Где горько плачут дети да старухи –
Родные, хоть рождён ты омичём...»

(Н. Лясковская «Омич», с. 87).

Вера и уверенность, правда и честь, мужество и гордость, преданность и воля – именно эти качества характеризуют людей Донбасса, тех, кто родился на его просторах, и тех, кто пришёл издалека, но прирос к нему пуповиной, тех, кому «пепел Донбасса стучится <...> в сердце!» (И. Нечипорук «Время стучится в суровую нить...», с. 114).

Книга «Выбор Донбасса» создана людьми, которые знают, что «собравшись с силами к третьей Пасхе, / с сердцем геройским, с верою, без опаски –/ мир ваш, распятый, познавший столько горя и слёз, / воскрес, как воскрес на кресте однажды распятый Христос» (Д. Мрджя «Марш», с. 109). И не важно, откуда звучит голос. Этот голос отдан за нас – живущих,

выживших и не переживших ужас гражданской войны. Да, таков наш выбор, выбор Донбасса:

«Не страшно понимать. Страшней не
верить, Что в Горловке закончат воевать.
Дотла сгорают свечи-обелиски,
У всех икон (чтоб не попал снаряд).
Не страшно за себя. Страшней за близких,
Которых боль сильнее во сто крат»

(Е. Ромашук «Не страшно», с. 129).

ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО 1

Уважаемые коллеги!

Кафедра мировой литературы и сравнительного литературоведения приглашает Вас принять участие в Республиканском научно-практическом семинаре «**Творчество В. Распутина: духовность и художественные поиски**», посвященном 80-летию со дня рождения писателя.

Семинар состоится 15 декабря 2017 года в ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков».

Направления работы семинара

1. Творчество В. Распутина как отражение духовнонравственных исканий эпохи.
2. Художественный мир произведений В. Распутина.
3. Особенности художественного языка в творчестве В. Распутина.
4. Перевод произведений В. Распутина.
5. Анализ одного произведения: рассказ В. Распутина «Изба».

Для участия в семинаре до 1 декабря 2017 года необходимо на электронный адрес nataliya_3012@mail.ru прислать: 1) заявку (образец прилагается); 2) текст статьи объемом 6-12 страниц, оформленную по требованиям; 3) рецензию научного руководителя для участников, не имеющих учёную степень.

Языки семинара – русский, украинский, английский, французский, немецкий.

По окончании семинара всем участникам будут выданы сертификаты.

Статьи будут опубликованы в **сборнике научных статей** «Восточнославянская филология. Литературоведение» (главный редактор – проф. Кочетова С.А.). С **требованиями** к оформлению статей можно ознакомиться на сайте института: <http://gi1949.ru/otdel-nauchnoj-raboty/nauchnye-izdaniya/sborniki>.

Финансовые условия: Публикация статей в электронных сборниках бесплатная. Ориентировочная стоимость печатного сборника статей – 100 р. Рассылка печатного варианта сборника авторам не планируется.

Материалы, оформленные без учёта требований, не принимаются.

Контактная информация:

+380509103166, +380713083130 – к. филол. н., доц. Белоконь

Наталия Анатольевна.

Адрес оргкомитета семинара: кафедра мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков», ул. Рудакова, 25, ауд. № 213, г. Горловка, ДНР.

Заявка

для участия в Республиканском научно-практическом семинаре «Творчество В. Распутина: духовность и художественные поиски», который состоится 15 декабря 2017 года в ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»

Данные	на русском языке	на английском языке
Фамилия, имя, отчество участника		
Учёная степень, звание		
Место работы (должность, кафедра, полное название учебного заведения, город, страна)		
Тема доклада		
Аннотация (до 500 знаков)		
Ключевые слова (до 7 слов)		
Форма участия в семинаре (очная/заочная)		
Форма получения сборника	Печатный вариант Электронный Да / Нет	– Да / Нет
Телефон(ы) (с кодом страны и/или города)		
Электронный адрес(а)		

Дополнительная информация	
---------------------------	--

ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО 2

Уважаемые коллеги!

Приглашаем Вас принять участие в III Международном научно-практическом очно-заочном семинаре **«Проблемы изучения и преподавания литературы в школе и вузе: литература»**, который состоится **24 марта 2018 года** в ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков».

На семинаре планируется обмен мнениями по методике преподавания литературы Донбасса в общеобразовательной школе и в вузе, о складывающихся тенденциях в изучении современных поэтов и прозаиков Донетчины и Луганщины. Для участия в работе семинара приглашаются преподаватели средних и высших учебных заведений, аспиранты, школьные учителя, представители городских департаментов образования, сотрудники научных институтов и института последипломного образования.

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

По окончании семинара всем участникам будут выданы сертификаты.

Основные направления работы семинара:

1. Творчество писателей Донбасса в современных программах по русской литературе.
2. Вопросы методики изучения литературы Донбасса.
3. Изучение творческой биографии советских и современных писателей донецкого края на уроках литературы.
4. Теория литературы в процессе изучения прозы, поэзии и драматургии Донбасса.
5. Варианты изучения одного и того же произведения автора.
6. Переводы произведений писателей Донетчины и Луганщины.
7. Язык произведений писателей Донбасса.

Для участия в семинаре необходимо до **10 марта 2018 г.** прислать заявку по форме (Приложение 1) и тезисы (не более 2-х страниц) в формате RTF (Приложение 2).

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

Дополнительную информацию о семинаре можно получить, связавшись с нами по электронному адресу ka@itsl14@mail.ru

или по телефонам: +380506100717; +380713086981 – Жарикова Ольга Владимировна.

Адрес проведения семинара: 84626, ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков», ул. Рудакова, 25, г. Горловка, ДНР.

Начало работы семинара – в 10 часов (центральный корпус, зал заседаний).

Надеемся на плодотворное сотрудничество!

Оргкомитет семинара

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Заявка для участия

в III Международном научно-практическом очно-заочном семинаре

«Проблемы изучения и преподавания литературы в школе и вузе: Литература Донбасса» (ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков») 24 марта 2018 г.

Фамилия:

Имя:

Отчество:

Учёная степень:

Научное звание:

Должность:

Место работы:

Форма участия:

Название доклада:

Страна, адрес:

Телефон:

E-mail:

В обсуждении какой из указанных проблем Вы бы хотели принять участие:

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Технические требования к оформлению тезисов:

- Формат страницы: А4.
- Объем: тезисы до 2 страниц.

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

ОБРАЗЕЦ ОФОРМЛЕНИЯ ТЕЗИСОВ:

*Инна Витальевна
Круговая, учитель русского языка и
литературы специализированной
школы №1
с углубленным изучением иностранных языков
(г. Горловка)*

НАУЧНЫЙ ПРОЕКТ ИЛИ БИЛЕТ НА ВЫПУСКНОМ ЭКЗАМЕНЕ ПО ЛИТЕРАТУРЕ

Текст тезисов [1, с. 245].

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бельфер М. Несколько слов об исследовательских работах школьников / М. Бельфер // Литература. – 2006. – № 17. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200601705>
2. Волков С. Чтобы не было скучно [Текст] / С. Волков // Литература. – 2006. – № 13. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200601310>

**ОО ВПО «ГОРЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ
ЯЗЫКОВ»**

**ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ В СБОРНИК
НАУЧНЫХ ТРУДОВ
«ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ» – 2017**

Уважаемые коллеги,

приглашаем вас принять участие в создании очередных выпусков сборника научных трудов **«Восточнославянская филология»** – **«East Slavic Philology»** (серии «Литературоведение» и «Языкознание»).

Проблематика сборника включает историко-литературные и теоретические аспекты развития восточнославянских и европейских литератур в контексте функционирования мирового литературного процесса, а также синхронические и диахронические параметры существования восточнославянских и европейских языков. Сборник посвящён исследованию актуальных проблем филологии и предназначен для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов, студентов-филологов, преподавателей литературы и языков в школе.

Научные направления издания:

10 Филологические науки

10.01 Литературоведение

10.02 Языкознание

13.00.02 Теория и методика обучения и воспитания

Рабочие языки сборника – русский, украинский, белорусский, польский, английский, французский, немецкий, испанский.

Главный редактор сборника – д. филол. н., проф. Кочетова Светлана Александровна.

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

Издание основано в 2002 году.

Периодичность издания – 4 раза в год: два раза в год выпуск каждой серии (выпуски формируются до 1 мая и до 1 ноября).

Международный стандартный номер сериального издания: ISSN 1992-9196.

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

Включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ):

лицензионный договор № 231-04/2016 от 19.04.2016 г.

Адрес страницы в сети Интернет, где размещена бесплатная полнотекстовая версия научного издания: <http://gi.1949.ru/otdelnauchnoj-raboty/nauchnye-izdaniya/sborniki>

Электронная почта редакции научного издания: GIFL1949ESPh@yandex.ru

Юридический адрес ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»: ДНР, г. Горловка, ул. Рудакова, д. 25.

Редакция будет благодарна тем, кто придерживается следующих правил оформления статей:

§ объём – 6-12 страниц через 1,5 интервал (формат А4);

§ шрифт Times New Roman, кегль 14;

§ абзац – 1,25 см; все поля – 2 см (страницы не нумеруются);

§ сноски оформляются: [4, с. 124], где первая цифра – номер источника из списка используемой литературы, составленного по алфавиту, а вторая – номер страницы; автоматические сноски не допускаются. После текста статьи подаются аннотации на русском и английском языках (до 500 знаков) с названием статьи и ключевыми словами;

§ примеры подаются курсивом; §
текст печатается без переносов.

Материалы, оформленные без учёта требований, не принимаются.

В редколлегию подаются: 1) по электронной почте высылается текст статьи с аннотациями, данными об авторе на русском и английском языках (ФИО, место работы, должность, учёные степень, звание, контактная информация: e-mail), сохранёнными в RTF; 2) для тех, кто не имеет учёной степени, необходима отсканированная рецензия научного руководителя или консультанта.

Редакционная коллегия сборника осуществляет рецензирование научных работ. На основании выводов рецензентов редакция вправе принять к опубликованию, направить на доработку или отклонить присланные авторами материалы.

ОБРАЗЕЦ ОФОРМЛЕНИЯ ТЕКСТА:

*А.Р. Сидорова
(Донецк)*

УДК 811.161.1

РЕЧЕВОЙ ЖАНР КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ

Текст статьи [1, с. 418].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Шмелева Т.В. Модель речевого жанра / Т.В. Шмелёва // Жанры речи. – Саратов: Колледж, 1997. – С. 91-92.

АННОТАЦИЯ

Автор. Название статьи (на русском языке)

Текст аннотации на русском языке (до 500 печатных знаков)

Ключевые слова:

SUMMARY

Автор. Название статьи (на английском языке)

Текст аннотации на английском языке (до 500 печатных знаков) **Key words:**

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Белоконь-Пожарицкая Наталья Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения, декан факультета славистики ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Буракова Анастасия Игоревна – студентка Санкт-Петербургского университета технологий управления и экономики (СПбУТУиЭ) (г. Санкт-Петербург, РФ);

Воеводина Ангелина Васильевна – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой языковой подготовки ГОУ ВПО «Донбасская юридическая академия»;

Волосевич Людмила Васильевна – старший преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

- Жарикова Ольга Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Загоруйкина Виктория Анатольевна** – старший преподаватель кафедры второго иностранного языка ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Зайцева Елена Владимировна** – старший преподаватель кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР);
- Извекова Инна Юрьевна** – аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Кораблёва Наталия Васильевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Кочетова Светлана Александровна** – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения, ректор ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Пряхин Николай Геннадьевич** – кандидат философских наук, доцент кафедры «Управление персоналом» СанктПетербургского университета технологий управления и экономики (СПбУТУиЭ) (г. Санкт-Петербург, РФ);
- Ракитова Лилия Александровна** – преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Сафронова Наталья Викторовна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Сорокин Александр Анатольевич** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры истории русской

литературы и теории словесности ГОУ ВПО
«Донецкий национальный университет»;

Федоров Владимир Викторович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы и теории словесности ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»;

Филатова Виктория Алексеевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры зарубежной филологии, теории и практики перевода ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Чучук Евгения Викторовна – магистрант 2 курса ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Шишкина Илона Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Шорохов Алексей Алексеевич – литератор, публицист, литературовед, секретарь Правления Союза писателей России (г. Москва, РФ);

Юркина Ольга Валериевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры маркетинга и социальных коммуникаций Санкт-Петербургского университета технологий управления и экономики (СПбУТУиЭ) (г. Санкт-Петербург, РФ).

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Belokon-Pozharitskaya Natalia Anatolievna – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, Dean of the Faculty of Slavic Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

Burakova Anastasia Igorevna – student of Saint-Petersburg University of Management Technologies and Economics (SPbUMTE) (St. Petersburg, Russia);

Voyevodina Angelina Vasilievna – Candidate of Philology, associate professor, Head of the Department of Language Training of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donbass Law Academy»;

Volosevich Lyudmila Vasilievna – senior lecturer of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

Zagorulkina Victoria Anatolievna – senior lecturer of the

Department of the Second Foreign Language of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

Zaitseva Elena Vladimirovna – senior lecturer of the Department of Russian and world literature of LPR State Educational Institution of Higher Professional Education «Lugansk Taras Shevchenko National University» (Lugansk, Lugansk People's Republic);

Zharikova Olga Vladimirovna – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

Izveкова Inna Yurievna – postgraduate student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

Korableva Nataliya Vasilievna – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

Kochetova Svetlana Aleksandrovna – Doctor of Philology, professor, professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, Rector of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

Lyubimtseva-Nataluha Larisa Nikolayevna – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

Pryakhin Nicholas G. – PhD, Associate Professor of «Personnel management» of Saint-Petersburg University of Management Technologies and Economics (SPbUMTE) (St. Petersburg, Russia);

- Rakitova Lilia Aleksandrovna** – instructor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Safronova Natalia Viktorovna** – Candidate of Philology, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Sorokin Aleksandr Anatolievich** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of History of Russian Literature and Theory of Literature of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University»;
- Fedorov Vladimir Viktorovich** – Doctor of Philology, professor, Head of the Department of History of Russian Literature and Theory of Literature of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University»;
- Filatova Viktoria Alekseyevna** – Candidate of Philology, senior lecturer of the Department of Foreign Philology, Theory and Practice of Translation of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Chuchuk Evgenia Viktorovna** – Master's student of the 2nd year of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Shishkina Iлона Evgenievna** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Shorokhov Aleksey Alekseyevich** – writer, publicist, literary critic, secretary of the Executive Board of Union of Writers of Russia (Moscow, Russia);
- Yurkina Olga Valerievna** – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Marketing and Social Communications of Saint-Petersburg University of Management Technologies and Economics (SPbUMTE) (St. Petersburg, Russia).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>В.В. Федоров</i> КТО ТАКОЙ ФИЛОЛОГ?	3
<i>С.А. Кочетова</i> ПОЭТИКА КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТИ В РАССКАЗЕ А. ИЛИЧЕВСКОГО «МЕДЛЕННЫЙ МАЛЬЧИК»	11
<i>С.А. Кочетова, Е.В. Чучук</i> МИФОЛОГИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА	21
<i>Н.А. Белоконь</i> АВТОРСКОЕ ПОНИМАНИЕ ТЕМЫ СМЕРТИ В ПОВЕСТЯХ И РАССКАЗАХ В. РАСПУТИНА	31
<i>А.В. Воеводина</i> АРХИТЕКТУРНЫЙ ЭКФРАЗИС В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ Н.В. ГОГОЛЯ	37
<i>О.В. Жарикова</i> ДУХОВНОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОГО ТЕАТРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА	44
<i>Н.В. Кораблева</i> МОТИВЫ ЛЮБВИ И СМЕРТИ В ПОВЕСТИ А. БИТОВА «ЛЕС»	50
<i>Л.Н. Любимцева-Наталуха</i> ДЕКОНСТРУКЦИЯ И ДЕСТРУКЦИЯ ТОЛСТОВСКОГО ТЕКСТА В РУССКИХ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ РЕМЕЙКАХ РОМАНА «АННА КАРЕНИНА»	57
<i>Н.Г. Пряхин, А.И. Буракова</i> ИСТОРИЯ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДЕЛА В КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ РОССИИ	63
<i>Н.В. Сафронова</i> А.С. ПУШКИН В ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ А.И. ГЕРЦЕНА	72

<i>А.А. Сорокин</i> СПЕЦИФИКА УТОПИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ ОБЩЕСТВА В ПОВЕСТИ «КАТАСТРОЙКА» А.А. ЗИНОВЬЕВА	78
<i>В.А. Филатова</i> «ПУШКИНСКИЙ» ПЕРИОД В ЖИЗНИ Н. ДУРОВОЙ	84
<i>И.Е. Шишкина</i> «ЧЕРНАЯ КУРИЦА, ИЛИ ПОДЗЕМНЫЕ ЖИТЕЛИ» АНТОНИЯ ПОГОРЕЛЬСКОГО КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ СВЯТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	91
<i>О.В. Юркина</i> ИДЕЯ ЕДИНСТВА И ДУХОВНОЙ ЭВОЛЮЦИИ МИРА В ОЧЕРКАХ ПУТЕШЕСТВИЯ И.А. ГОНЧАРОВА «ФРЕГАТ “ПАЛЛАДА”»	99
<i>Л.В. Волосевич</i> К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ПЕЙЗАЖНОЙ ТЕМЫ В ЖИВОПИСИ И В ЛИТЕРАТУРЕ: ТЕМА ЗИМЫ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ И ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XVIII – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКОВ	109
<i>В.А. Загорюлькина</i> МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ИММОРАЛИЗМ ФРАНЦУЗСКОГО ТЕАТРА XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА НЕКОТОРЫХ ПЬЕС ЖАНА ЖИРОДУ)	118
<i>Е.В. Зайцева</i> Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «ОТЧАЯНИЕ»	127
<i>И.Ю. Извекова</i> СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЖАНРА УТОПИИ И АНТИУТОПИИ. ПОНЯТИЕ «УТОПИИ» И «АНТИУТОПИИ» В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	135
<i>Л.А. Ракитова</i> РОЛЬ АВТОРА И АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ В РУССКОЙ ПИСАТЕЛЬСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ 1917 – 1921 ГОДОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА Л.Н. АНДРЕЕВА, М.А. ВОЛОШИНА, А.И. КУПРИНА, А.Т. АВЕРЧЕНКО)	144
<i>A. Shorokhov</i> THREE «R'S» OF RUSSIAN RELIGIOUS REALISM.....	151
РЕЦЕНЗИИ. ХРОНИКА.....	158

С.А. Кочетова

«ЗА ТО, ЧТО РОДИНА»: РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ «ВЫБОР
ДОНБАССА. ЛИТЕРАТУРА НАРОДНЫХ РЕСПУБЛИК.
АЛЬМАНАХ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ ЛНР. –
ЛУГАНСК, 2017. – 672 С.»158

ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО 1163

ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО 2165

ОО ВПО «ГОРЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ
ЯЗЫКОВ»ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ
В СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ
«ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ» – 2017169

ОБРАЗЕЦ	ОФОРМЛЕНИЯ	ТЕКСТА
.....	171	
СВЕДЕНИЯ	ОБ	АВТОРАХ
.....	172	INFORMATION ABOUT
THE	AUTHORS	
		174

Научное издание

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Сборник научных трудов

Выпуск четвёртый (двадцать восьмой)
Литературоведение

Ответственный редактор *С. А. Кочетова*
Технический редактор *А. М. Калашиников*
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 25.10.2017.
Формат 60х84/16. Бумага 80 г/м².
Усл. печ. л. – 14,99. Уч.-изд. л. – 16,75.
Усл.-изд. л. – 15,57.
Тираж 300 экз. Зак. № 25/2.

Издательство ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»

Свидетельство о государственной регистрации субъекта издательского дела

ДК № 1342 от 29.04.2003
284626, ДНР, г. Горловка, ул. Рудакова, 25