

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
(МИНПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИИ)

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДОНЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. В. ШАТАЛОВА»

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

East Slavic Philology

*Сборник научных трудов
Серия «Литературоведение»
Выпуск 20(44)*



Горловка
2025

УДК 81+801+882+82

ББК Ш81.0+82.0

В76

Редакционная коллегия:

д-р филол. н., проф. Кочетова С. А. (гл. редактор),
д-р филол. н., доц. Любимцева-Наталуха Л. Н. (выпускающий редактор),
д-р филол. н., доц. Александрова И. В., д-р пед. н., проф. Алфимов В. Н.,
д-р пед. н., проф. Алфимов Д. В., д-р филол. н., проф. Борисова Л. М.,
д-р филол. н., д-р пед. н. Ворожбитова А. А., д-р филол. н., проф. Герасименко И. А.,
д-р филол. н., проф. Денисов В. Д., д-р филол. н., проф. Дербенёва Л. В.,
д-р филол. н., доц. Дмитриева Ю. Л., д-р филол. н., доц. Иванова Н. П.,
д-р филол. н., проф. Калинин В. М., д-р филол. н., доц. Калус И. В.,
д-р филол. н., доц. Карпий С. В., д-р филол. н., доц. Курьянов С. О.,
д-р филол. н., проф. Минералова И. Г., д-р филол. н., проф. Петров А. В.,
д-р филол. н., проф. Петрова Л. А., д-р филол. н., доц. Соснина Л. В.,
д-р филол. н., доц. Шаталова О. В., канд. филол. н., доц. Вострецова В. А.

*Рекомендовано к изданию на заседании Учёного совета
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет
им. В. Шаталова»
(протокол № 6 от 29.12.2025 г.)*

Учредитель: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» Министерства просвещения Российской Федерации.

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

С 05.02.2025 г. сборник включён в перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание учёной степени кандидата наук, на соискание учёной степени доктора наук (К.2).

Основан в 2002 году.

Периодичность: 4 раза в год.

Включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ): лицензионный договор № 231-04/2016 от 19.04.2016 г.; обновлённый договор № 106-06/2024 от 05.06.2024 г.

Восточнославянская филология: сб. науч. тр. / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» ; Редкол. : С. А. Кочетова и др. – Вып. 20(44). Серия «Литературоведение». – Горловка : Изд-во ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – 184 с.

ISSN 1992-9196

Сборник посвящён исследованию актуальных проблем отечественной и зарубежной филологии.

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

УДК 81+801+882+82

ББК Ш81.0+82.0

ISSN 1992-9196

УДК 82.09

ORCID [https:// orcid.org/0000-0003-0288-907X](https://orcid.org/0000-0003-0288-907X)

**ТРАНСФОРМАЦИЯ МОРАЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ КАК ПРИЗНАК
ДИСГАРМОНИЧНОГО МИРА XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ТРАГЕДИИ
Ю. О'НИЛА «ТРАУР – УЧАСТЬ ЭЛЕКТРЫ»)**

Дербенёва Лидия Викторовна

доктор филологических наук, профессор,

профессор. Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Донецкий государственный педагогический университет

им. В. Шаталова» (г. Горловка, Россия)

derbenyovalv@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена проблеме трансформации моральных ценностей в литературе трагического и дисгармоничного XX века. Исследование проводится на материале трилогии Юджина О'Неила «Траур – участь Электры». Американский драматург обращается к древнегреческой трагедии, античному мифу как к готовому языку искусства. Возрождённая на основе трагедии Эсхила «Орестея» трилогия американского драматурга представляет собой «версию» древнегреческой трагедии. Драматург поднимает вопросы о природе зла, искуплении и справедливости, характерные для эллинистической драмы. Ю. О'Нил актуализирует интерес к осмыслению трагических аспектов человеческой жизни в XX веке. Трансформация моральных ценностей, впервые представленных древнегреческой драмой, происходит через отражение исторического и культурного контекста трагедии Ю. О'Неила. Американский драматург не просто иллюстрирует традиционные этические нормы, но и фиксирует изменения, происходящие в современном ему обществе.

Ключевые слова: трагедия, моральные ценности, трансформация, преступление, справедливость.

**IDEOLOGICAL AND LITERARY CONSTANTS OF THE HISTORICAL
AND LITERARY CONCEPT OF P.D. BOBORYKIN**

Derbeneva Lidiia Victorovna

Doctor of Philological Sciences, Professor

Professor. Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk
State Pedagogical University named after V. Shatalov”

(Gorlovka, Russia)

derbenyovalv@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the problem of the transformation of moral values in the literature of the tragic and disharmonious twentieth century. The research is based on Eugene O'Neill's trilogy "Mourning – the Fate of Electra". The American playwright turns to ancient Greek tragedy and ancient myth as a ready-made language of art. Revived on the basis of Aeschylus' tragedy "Oresteia", the trilogy of the American playwright is a "version" of the ancient Greek tragedy. The playwright raises questions about the nature of evil, redemption, and justice, characteristic of Hellenistic drama. O'Neill actualizes the interest in understanding the tragic aspects of human life in the twentieth century. The transformation of moral values, first represented by ancient Greek drama, takes place through the reflection of the historical and cultural context of the O'Neill tragedy. The American playwright not only illustrates traditional ethical norms, but also captures the changes taking place in his modern society.

Keywords: art, naturalism, world literature, realism, novel, evolution.

Для цитирования: Дербенёва Л. В. Трансформация моральных ценностей как признак дисгармоничного мира XX века (на материале трагедии Ю. О. 'Нила «Траур – участь Электры») // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 20(44). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 3-11. DOI: 10.24412/1992-9196-2025-2044-3-11

Открытие морали, совести и сознания в мировой культуре происходит со времён античной трагедии. Опираясь на миф, древнегреческая трагедия впервые поставила вопрос о природе зла и справедливости, о нравственной дилемме, стоящей перед человеком, о том, как собственный выбор влияет на его судьбу, а личные амбиции могут нивелировать моральные ценности, которые делают человека человеком. Вопросы о преступлении и наказании, ответственности перед настоящим и прошлым заставляли человечество задуматься о последствиях своих поступков, о том, как они влияют на жизнь личности, общества, мира.

Одной из главных тем античной драмы была тема мести, которая, порой, принимала характер одержимости, поднимая вопросы о природе зла, преступления и наказания, искупления и справедливости. Трагедии Эсхила и Софокла стоят у истоков европейской литературы, продолжая будировать интерес к осмыслению трагических аспектов человеческой жизни.

Трансформация моральных ценностей, представленных античной драмой, происходит через отражение исторических и культурных контекстов, в которых произведение создано. Они не просто иллюстрируют традиционные этические нормы, но и демонстрируют изменения, происходящие в обществе. Каждая эпоха порождает свои «варианты» трагедий.

XX век в истории человечества является самым трагическим. События ушедшего века занимают особое место в многовековом процессе развития европейской культуры, нередко обращавшейся к проблематике, характерной для античной трагедии. Писательское внимание акцентируется на универсальных основах человеческого существования, «опорных ценностях» (В. Маркович), интересе к ситуациям выбора, к совершаемым поступкам, к «событиям бытия» (М. Бахтин), являющихся традиционными для европейской культуры. Между тем, многие исследователи подчёркивают, что проблема традиционного «ведёт» за собой кризисную ситуацию в культуре, трансформацию идеалов, что в свою очередь ведёт к изменениям жизненного уклада общества и утрате смысловых ценностей как результата этих изменений.

XX век ознаменовался переходом от абсолютизированной рациональности к парадигме, ориентированной на универсальные, нерациональные начала в жизни человека, к реальностям иного плана, нежели реальность воспроизводимого эмпирического порядка вещей. Поэтому «нереалистичные» элементы в современной литературе – явление закономерное, показательное, знаковое.

В этом аспекте доминирующим является понятие «мифологического», которое в системе литературных связей представляет собой механизм, главная функция которого – порождении новых культурных смыслов, нового понимания текста, его «конкретизация» (Р. Ингарден).

Миф, как трансгисторический феномен, как реальность культуры является способом массового и устойчивого мироощущения человека, онтологической данностью, реальностью художественной фантазии. Это культурно-историческая память человечества, в глубине которой сформировались основные свойства человеческого мышления.

О том, что миф является культурной реальностью, «прасхемой», содержащей в скрытом виде все мотивы, сюжетные коллизии, концепты, встречающиеся во всех культурах мира, в первую очередь – в фольклоре и литературе, отмечали исследователи разных научных школ мифоведения.

Метафорическая природа мифа стала основой художественного мышления. А этический внутренний императив мифа, который всегда ориентирован на «мировой закон», подчиняется гармонизирующей, справедливой роли, не допускающей никакого проявления хаотичности в мире. Миф всегда имеет отношение к фундаментальным началам космического и земного бытия, а прошлое, как универсальный источник мифа, является хранилищем прототипов и духовных сил, продолжающих поддерживать гармонию в природе, обществе, творчестве. Все эти признаки мифа проявляются в литературных произведениях, где традиция как непрерывный процесс развития форм словесного искусства демонстрирует сквозную связь художественного мышления с мифом. Миф как целостность, как вечно живое слово всегда духовно целостен за счёт вечно модифицированных форм и функций.

Развитие культуры является взаимосвязанными процессами постоянного изменения, обновления (новаторство) и сохранения, закрепления (традиция). Общие тексты культуры сохраняются и актуализируются в каждой новой эпохе. Эта актуализация осуществляется в пределах определенных смысловых инвариантов, позволяющих выявлять первичный «текст» в контексте эпохи. При всей вариативности толкований и изображений, глубинный «текст» идентичен самому себе. Поэтому культурная память и сохраняется благодаря наличию определенных константных текстов (мифов), инвариантных кодов (архетипов), морально-этических основ при различной вариативности и трансформациях.

Общекультурной парадигмой для европейской культуры был античный миф, занявший в литературном сознании XX века доминантные позиции. Он продолжает не только традиционное стремление к эллинистической гармонии и красоте, но стал философским и нравственным базисом литературы и искусства.

В художественном сознании Дж. Джойса, А. Камю, А. Жиды и других писателей античный миф превратился во вневременное, внеисторическое, универсальное средство художественного решения социальных, политических, философских, этических и психологических проблем реальной действительности XX века. В своем обращении к эпохе «духовной ясности», художники пытались при помощи мифа противостоять процессу дегуманизации

современной жизни. Реальность осмысливалась в произведениях с мифологической составляющей, порождаемой культурной памятью европейцев.

XX век – своеобразный ренессанс мифа как формы мировосприятия. Мифологизм ярко проявился не только в романе, он чрезвычайно разнообразно представлен и в драме (Ануй, Клодель, Кокто, Жироду и др.). Популярность мифологических тем объясняется, как утверждает Е.М. Мелетинский, распространенностью в литературоведении концепций, интерпретирующих миф как «нарративизацию ритуально-драматического действия», а также тем, что мифологические параллели подчеркивали несоответствие «буржуазной прозы» с высокими образцами мифа [1, с. 295]. Современные драмы обращаются не к мифологической поэтике, а являются модернистской переработкой и переосмыслением произведений античного театра [1, с. 360]. В новейших драмах мифологизм не только организует повествование, но и является средством метафорического описания ситуации. Миф становится своеобразным средством «контроля», он придает «форму и значение» современной действительности [1, с. 163].

Травестия или модернизация мифа служат, прежде всего, подчеркиванию символического общечеловеческого содержания жизненных коллизий, описываемых с помощью мифа, «выявлению определенных, неизменных, вечных начал, положительных или отрицательных, просвечиваемых сквозь поток эмпирического быта и исторических изменений» [1, с. 295].

Подобную цель ставил перед собой выдающийся американский драматург Ю. О'Нил, который, ориентируясь на творчество Еврипида, Софокла, Эсхила, возродил и обновил жанр высокой трагедии, которую рассматривал как адекватную форму воплощения художественных и философских идей.

Наиболее полно стремление к созданию современной трагедии, которая должна была воплотить проблемы современности драматург реализовал в мифологической трилогии «Траур – участь Электры» («Mourning Becomes Electra», 1931) – трагедии «утраченных иллюзий», погрязших идеалов.

Уменьшенной копией социума и его отражением у О'Нила (как и в великих трагедиях Шекспира) является семья. В «Электре» это семья Мэннонов, которая находится в состоянии конфликтов и страстей. Они происходят между супругами, родителями и детьми, характерами, «замешаны» на инстинктах, и, в духе популярных психологических теорий тридцатых годов, – сознательном и бессознательном.

Зарождение этих конфликтов произошло в прошлом, но их последствия закономерно отзываются в настоящем. Некогда совершённое неискупленное наказанием преступление оказывается роковым для семьи и рода Мэннонов. В ониловской трагедии отображена судьба трёх поколений Мэннонов. Мотив фатума, неотвратимой судьбы, непоколебимости мира и его законов – важнейшая особенность греческой трагедии, нашли отражение в драматургии американского драматурга. За проступки и преступления, совершённые в прошлом, приходится отвечать членам семьи в настоящем.

Современная трагедия как высокая форма искусства, согласно замыслу драматурга, должна была возникнуть в результате возрождения классической трагедийной концепции греков. О'Нил сознательно ориентировался на шедевры античного искусства, как на те драматургические нормы, которым он стремился придерживаться в собственном творчестве. Подобная ориентация, однако, не была прямым подражанием или стремлением к архаизации современности. Цель художника – дать трагическое выражение явлениям современной жизни, показать их как вечные, хотя и трансформированные моральные ценности, вызвать у зрителя ощущение их тождества с трагическими образами мирового театра. О'Нил обращается к античной трагедии на уровне конфликта, формы, художественных приёмов применяя их на актуальных проблемах современности и глубокого психологизма, пытается решать те же задачи, что решали более двух тысяч лет назад Эсхил, Софокл и Эврипид.

Тема древнегреческой трагедии волнует драматурга на протяжении всей жизни. Образы Федры, Медеи, Мидаса встречаются в пьесах «Любовь под вязами» («Desire Under the Elms», 1925), «Золото» («Gold», 1920), «Лазарь смеялся» («Lazarus Laughed», 1925-1925). Но полную завершенность и зрелость трагедийная концепция О'Нила воплотилась в трилогии «Траур – участь Электры». Интерес к мифу у американского драматурга был связан с его пониманием трагического, со стремлением связать современность с прошлым в едином потоке, показав их общую метафизическую природу.

Вслед за Юнгом О'Нил рассматривал миф как свойство творческого воображения людей, где их духовный опыт отразился в первоначальных формах – архетипах. Для создания современной трагедии американский драматург обращается к известному мифу как готовому языку культуры, с его символикой, эмблематикой, структурой. Этот «язык» драматург использует с тонким, глубоким пониманием античной драмы.

На связь американской «Орестеи» с ее античным прообразом указывает вся структура трагедии: основные сюжетные коллизии (убийство, прелюбодеяние, инцест, месть); персонажи пьесы параллельны героям древнегреческой трагедии (Агомемнон – Эзра Мэннон, Клитемнестра – Кристина, Орест – Орин, Электра – Лавиния, Эгист – Адам Брант); функции, традиционного для античной драмы хора, выполняют слуги Мэннонов и их соседи.

В древнегреческих трагедиях жизнь и поведение героев определяется судьбой, фатумом. В «Электре» О'Нила, помимо судьбы, мотивы поведения героев представлены в духе психологической теории З. Фрэйда (Эдипов комплекс, комплекс Электры) [4].

Как в древней трагедии, в пьесе О'Нила изображается возвращение полководца (Эзра Мэннон) с войны (Гражданская война Юга и Севера в США) в семью, где его ждёт смерть от руки неверной жены и ее любовника. Новая Клитемнестра – Кристина убивает мужа, применяя яд. Мстителями за смерть отца, в полном соответствии с античным сюжетом, становятся его дети. Лавиния, дочь Мэннонов, ставшая свидетелем преступления своей матери, как Электра,

призывает своего брата Орина выполнить сыновний долг – отомстить за смерть отца. Орин убивает любовника матери Бранта и таким образом повторяет орестеевский акт убийства матери: узнав о смерти Бранта, Кристина принимает яд.

Разумеется, определенные детали сюжета современны, но модернизация античного сюжета происходит не за счет незначительных фабульных отступлений, а через полное переосмысление центрального конфликта драмы. Конфликт этот можно сформулировать как столкновение таинственных, бессознательных импульсов героев (влияние аналитической психологии З. Фрейда и архетипической критики К.-Г. Юнга) с нормами пуританской морали. Однако, автор рассматривает конфликт шире: это проявление вечного антагонизма жизни и смерти. Все ситуации трагедии демонстрируют их космогоническое противоборство. Представителем смерти в пьесе становится мёртвая, отжившая пуританская мораль. Полная ее несовместимость с жизнью утверждается драматической символикой пьесы. Дом Мэннонов называют «гробом», а Эзра Мэннон, в прошлом судья, затем участник войны, по своим взглядам на жизнь и по характеру своего профессионального опыта является своеобразным жрецом культа смерти, который был установлен еще его предками. Еще до появления героя на свет этот культ был семейно-родовой традицией. Полковник признаётся, что размышления о смерти давно уже стали доминирующей формой мышления всех представителей рода, воспринимавших жизнь лишь как процесс умирания. Трагическая вина всех Мэннонов заключалась в том, что из поколения в поколение они были ортодоксальными пуританами, ненавидевшими все проявления жизни. Этот конфликт возник еще до начала драмы. Начинается она трагической историей служанки Мэннонов – Мэри Брайтон, которая была обесчещена и выброшена из пуританского дома. Все что потом происходит с Мэннонами можно рассматривать как наказание за это преступление. Неслучайно в роли Эгиста здесь выступает сын Мэри – Адам Брант. Но Брант только одно из средств мести Немизиды. Власть этой суровой богини еще более значима. Она распространяется на всех героев трагедии. Каждый из них – эсхилловский Орест, мучаемый фуриями. Герои одновременно сражаются с ними и с самими собой. Внешним выражением этой внутренней драматической коллизии в «Электре» является маска.

Маска (копия) всегда скрывает в себе нечто демоническое. С самого начала существования маска демонстрировала некий магический фетиш, подобный человеку, но это сходство было бездуховным, деформированным, мертвым [3]. Любая маска уродлива, она демоническая по своей сути, потому что она всегда – имитация оригинала, его материальная, неживая деформированная копия, оболочка. Она является проекцией alter ego человека на другую мёртвую среду, изменяет сущность человека. Маска – это вторжение в живой мир, напоминание о смерти.

Выступая символом искусства, выполняя ролевую функцию, маска одновременно является деформированным двойником персонажа. Это своего рода сфера имитационного (ролевого) и демонического содержаний.

О.М. Фрейденберг считала, что тип, характер любых героев – это «маска постоянных качеств» [5].

В отличие от античных актеров, которые «изображали» трагедию и могли снять свои маски после окончания действия, герои О'Нила играют определяющие жизнью неизменные роли. «Каждая метафорическая маска стабильна в своем семантическом значении ...» [6, с. 220-221]. Эти образы-характеры являются своеобразными «постоянными величинами». Их можно сравнить с персонажами известной пьесы Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», где исследуется роль маски в поведении индивидуума. «Персонажи» носят свою драму в себе. Они не могут изменить свою роль, которая стала их естественной сущностью. В этом заключается их главное онтологическое отличие от актёров, легко меняющих маски. Потому что смена ролей – это только их профессия.

Маски для героев драматической трилогии О'Нила не навязаны извне. Для них они естественны. Они будто приросли к людям и стали их сутью. Эквивалент маски – выражение лица персонажей трагедии, которое никогда не меняется. Не нарушая законов жизнеподобия, драматург создает представление о конфликте вечных начал бытия – жизни и смерти, которые также выступают под масками, масками язычества и пуританства.

В некотором смысле маски О'Нила играют роль, противоположную той, которую играли сценические личины греков. Если в античном театре их символика предназначалась для того, чтобы демонстрировать победу страстей, то в драме американского писателя они скорее иллюстрируют идею победы мертвого над живым в современном мире. Лицо Эздры – жреца смерти – напоминает лицо мертвеца. Такое же выражение появляется на прекрасном лице Кристины, когда Эзра говорит с ней о некрофильском родовом проклятии Мэннонов. Автор подчеркивает, что лицо Кристины напоминает маску. Изменённая внешность героини как бы подчеркивает, что она – жертва традиции, что эта традиция, как и у остальных членов семьи, стала частью ее внутреннего мира. Убивая мужа, она приносит своеобразную жертву семейному божеству.

Потребность мести у Электры-Лавинии так же, как и у Ореста-Орина, рождается из одного и того же источника: комплекса инстинктов. Именно они становятся тайным двигателем ее поступков. Стремление к справедливости, завладевшее женщиной, фактически является сублимацией чувств зависти и ревности. Лавиния убеждена в том, что Кристина украла у нее отца, брата и Бранта, в которого тайно влюблена девушка. Стремясь к мести, она сама находится под властью стихий хаоса, служит ему. Именно хаос, царящий в душе героев и в окружающем мире в интерпретации драматурга – признак дисгармоничного XX века.

Трагедия семьи Мэннонов происходит на фоне войны. Этот факт многое объясняет. Война всегда связана со смертью. Она раскрывает разрушительные страсти людей, даёт им санкцию на убийство себе подобных. Это война научила их служить смерти. Процесс уничтожения происходит прежде всего в душах людей. Искра мировых пожаров, вспыхнувшая в древние времена у очага династии правителя Микен – Атрея, в ходе истории разгорается все больше.

Накопление зла и преступлений происходит в возрастающей прогрессии. Если в эпоху Эсхила понятия долга, чести, религии, человеческих обязанностей, святости общественных законов еще имели реальный моральный смысл, то в современном обществе они полностью утратили его, стали мертвыми.

Лишенные моральной опоры люди XX века оказались во власти своих разрушающих страстей, избавиться от которых не могут и не хотят. Этим они и отличаются от предков. Лавиния, современная Электра, еще не понимает, что связь поколений, истории является неразрывной, что современное и будущее рождается прошлым, что прошлое живет не только в окружающем мире, но и в них самих. Прошлое смотрит на Лавинию глазами предков, портреты которых украшают семейный «склеп». Оно говорит устами Орина, который теперь напоминает Эзру Мэннона. Живой призрак прошлого, он не даёт Лавинии возможности забыть о том, что происходило когда-то. Чтобы окончательно привязать сестру к прошлому, Орин – настоящий потомок Мэннонов – кончает жизнь самоубийством.

Новая смерть убеждает Лавинию в силе и неотвратимости судьбы. Присутствие этого зловещего рока она ощущает и в себе, поскольку понимает, что желала смерти Орина. Девушка приходит к выводу: чтобы прекратить власть фатума над родом необходимо прекратить существование самого рода, необходимо отказаться от семьи, брака, от жизни в ее нормальных, естественных формах. Приняв это решение, Лавиния снова надевает траур. Этим будто символически подчеркивается неразрывность ее связи с прошлым. Обрекая себя на одиночество, она навсегда прячет себя в родовом «склепе» – доме Мэннонов. Акт отречения от жизни – это не только проявление смирения Лавинии перед судьбой, но и своеобразный вызов фатуму. Жрица долга впервые в жизни чувствует ответственность за свои действия. Ее самоотречение является моральной победой над собой и над миром окружавших ее страстей. Но и это искупление подчеркивает безысходность конфликта пьесы.

Запасы жизнотворческой энергии современных людей становятся орудием саморазрушения. В эгоистичном мире, где царит война в разнообразных видах и формах, не остается места для жизни, радости, любви. Такой вывод обобщает невеселые размышления целого поколения современников О'Нила.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное / Е.М. Мелетинский – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
2. О'Нил Ю. Траур – участь Электры / Ю. О'Нил. – М.: Худож. литература, 1975. – 232 с.
3. Осьмухина О.Ю. Авторская маска в русской прозе XIII – первой трети XIX века: генезис, становление традиции, специфика функционирования / Осьмухина О.Ю. – Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2008. – 188 с.
4. Фрейд З. Психология бессознательного. Сборник произведений. – М.: Просвещение, 1989. – 448 с.

5. Фрейденберг О. М. Введение в теорию античного фольклора. Лекции // О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. 2-ое изд., испр. и доп. – М.: Наука 1998. – С. 7-222.

6. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / [Подготовка текста и общ. ред. Н.В. Брагинской]. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

REFERENCES

1. Meletinskij E.M. (2000) Poetika mifa [Poetics of myth]. 2000. 407 p. (Issledovaniya po fol'kloru i mifologii Vostoka) (In Russian).

2. O'Nil Yu. (1975) Traur – uchast' Elektry [Mourning is the fate of Electra]. Moscow. 1975. 232 p. (In Russian).

3. Os'muhina O.Yu. (2008) Avtorskaya maska v russkoj proze XIII – pervoj treti XIX veka: genezis, stanovlenie tradicii, specifika funkcionirovaniya [Author's mask in Russian prose of the 13th the first third of the 19th century: genesis, formation of tradition, specifics of functioning]. Saransk. 2008. 188 p. (In Russian).

4. Frejd Z. (1989) Psihologiya bessoznatel'nogo [Psychology of the unconscious]. Moscow. 1989. 448 p. (In Russian).

5. Frejdenberg O. M. (1998) Vvedenie v teoriyu antichnogo fol'klora [Introduction to the theory of ancient folklore] in [Myth and literature of antiquity]. Moscow. 1998. Pp. 7–222 (In Russian).

6. Frejdenberg O.M. (1997) Poetika syuzheta i zhanra [Poetics of plot and genre]. Moscow. 1997. 448 p. (In Russian).

Исследование проведено в Донецком государственном педагогическом университете им. В. Шаталова в рамках выполнения государственного задания Министерства просвещения Российской Федерации № 1024122500030-2-5. «Методологические основы интеграции естественно-научного и гуманитарного знания в исследовании проблем образования».

УДК 821.161.1-1

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8440-7806>

КОНЦЕПТ *СОЛДАТ* В ВОЕННОЙ ПОЭЗИИ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО

Дьякова Татьяна Алексеевна

доктор филологических наук, доцент

доцент кафедры русской филологии и социально-гуманитарных дисциплин

ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств

имени Михаила Матусовского

(г. Луганск, Россия)

diako122@rambler.ru

Аннотация. Рассмотрена репрезентация концепта солдат в поэтических произведениях М. Матусовского военного и послевоенного времени, объединенных изображением воина Великой Отечественной войны. Содержание концепта солдат анализируется через образы представителей различных родов войск и воинских профессий и отражение характеристик солдата как умелого воина, способного переносить лишения, личностные качества защитников Родины. Особое внимание уделено автобиографическим произведениям поэта. Исследованы художественно-изобразительные средства реализации концепта солдат.

Ключевые слова: концепт, поэзия, солдат, лирический герой, анафора, эпистрофа, аллюзия.

THE CONCEPT OF SOLDIERS IN THE WAR POETRY OF MIKHAIEL MATUSOVSKY

Dyakova Tatyana Alekseevna

Doctor of Philology, Associate Professor,

Associate Professor of the Department of the Russian Philology and Social and Humanitarian Disciplines of FSBEI HE “Lugansk State Academy of Culture and Arts named after Mikhail Matusovsky”

(Lugansk, Russia)

diako122@rambler.ru

Abstract. The article examines the representation of the soldier concept in M. Matusovsky's wartime and post-war poetic works, united by the image of a soldier of the Great Patriotic War. The content of the soldier concept is analyzed through the images of representatives of various branches of the armed forces and military professions and the reflection of the soldier's characteristics as a skilled warrior capable of enduring hardships, personal qualities of defenders of the Motherland. Particular attention is paid to the poet's autobiographical works. The literary techniques of implementing the soldier concept are studied.

Keywords: concept, poetry, soldier, lyrical hero, anaphora, epistrophe, allusion.

Для цитирования: Дьякова Т. А. Концепт *солдат* в военной поэзии Михаила Матусовского // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 20(44). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 12-24. DOI 10.24412/1992-9196-2025-2044-12-24.

Изучение концептосферы русского языка остаётся актуальным направлением современных лингвистических исследований, как и предложенное ещё в 20-е гг. XX в. русским учёным С. Аскольдовым-Алексеевым определение концепта – «мысленного образования, которое замещает нам в процессе мысли неопределённое множество предметов одного и того же рода» [1, с. 269]. Концепт как понятийная категория, в отличие от понятия, может считаться прерогативой не столько философской науки, а скорее лингвофилософии. Он связан не только с предметной соотнесённостью и смыслом, а и с вербальным наименованием реалии, концепт содержит «внутреннюю форму слованомианта концепта, выраженную через этимологическое значение, чувствительный образ, понятия, а также через ассоциации и оценки» [17, с. 8]

Анализ лингвистической литературы свидетельствует о том, что термин «концепт» в современном языкознании трактуют в различных аспектах: философском, психолингвистическом, лингвогнитивном, лингвокультурологическом. Исследованию концептов посвящены работы Н. Алефиренко, А. Вежбицкой, С. Воркачева, Р. Джекендоффа, В. Карасика, В. Колесова, Е. Кубряковой, Д. Лихачева, Р. Павилениса, Н. Толстого, С. Толстой, особенно – Ю. Степанова, который видит в концепте «как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека» [20, с. 40]. Н. Красавский рассматривает концепт как «некое суммарное явление, по своей структуре состоящее из самого понятия и ценностного (нередко образного) представления о нем человека» [11, с. 37]. Концепт является основной единицей ментальности, чистым смыслом, первообразом, константой, архетипом; он воплощается в слове через его содержательные формы: образ, понятие символ [10, с. 56]. Концепт объединяет информацию обо всех признаках реалии, поэтому является более широким, чем понятие, которое содержит совокупность основных признаков. Понятие при концептуализации «обрастает» ценностными ассоциациями, образуя три уровня ценностей: этнопсихологический, лингвокультурный и социодискурсивный. Содержание концепта зависит от мировоззренческих позиций, его семантическая структура предполагает этнокультурный компонент, концепт является той структурой сознания, в которой фиксируются ценности социума.

Исследованию концептов в художественном произведении посвящена работа З. Асратян, которая отмечает, что в художественной литературе существуют «как когнитивные концепты различных понятий, так и глобальный концепт всего произведения, который в литературоведении рассматривается как его основная идея» [2, с. 36]. По мнению ученого, концепты в художественной литературе, с одной стороны, отражают и когнитивные, и общечеловеческие, и лингвокультурные представления, а с другой стороны, порождают свой концептуальный мир, как правило, эмоциональный, образный [2]. Классификацию концептов в художественном тексте проводит Е. Сергеева, отмечающая, что «основой классификации художественных концептов можно считать деление концептов на общепозитические, индивидуально-авторские и собственно-авторские» [18, с. 102]. По мнению И. Тарасовой, особенности

концептов разного типа отражаются в активности тех или иных тезаурусных функций, что особенно важно для выявления когнитивных признаков концепта [22, с. 72].

Важными элементами концептосферы русской культуры, которые находят свое отражение в художественных текстах, являются концепты *Родина*, *русский солдат*, *Великая Отечественная война*, *мужество*, *отвага*. Учёные исследуют функционирование, специфику различных концептов: *Родина* (З. Ахметжанова, А. Василова, Я. Гимаев, А. Перевозникова, Чжан Минь), *мужество* (Е. Карапетян, С. Ковалевская, А. Мордвинов, В. Николаи, Р. Осипов, Чжан Вэй), *смелость* (Л. Буренко, А. Головня, Т. Магомадова, Л. Никитинская, Ю. Привалова, И. Тищенко), *солдат / воин* (А. Бодриков, В. Волкова, С. Ерженинова, О. Кузьмина, О. Толоконникова), рассматриваются и многие другие концепты.

Несмотря на достаточно активное исследование концептосферы русского языка, творчество многих писателей остается вне поля зрения ученых. Среди них и Михаил Львович Матусовский – один из самых известных русских советских поэтов, снискавший славу и как поэт-песенник, и как тонкий лирик, и как автор множества поэтических произведений на тему войны. В его стихотворениях нашли отражение события и Первой мировой войны, и Гражданской, и, конечно, Великой Отечественной, участником которой был и он сам. Пройдя фронтовыми дорогами от первого до последнего дня войны, получив ранения, потеряв друзей, Михаил Матусовский необычайно убедителен и в воссоздании событий, и в характеристиках персонажей. Он принадлежит к тем писателям, которые как никто другой, имеют моральное право писать о войне от первого лица, не лукавя и не используя чьи-то рассказы и переживания.

Цель работы – проанализировать функционирование концепта *солдат* в военной поэзии Михаила Матусовского. Объектом изучения стал концепт *солдат*, предметом – лингвокультурные, историко-культурные и художественные особенности воплощения концепта в военном творчестве поэта. Материалом исследований послужили тексты поэтических произведений М. Матусовского разных периодов творчества.

Объясняя слово *солдат*, словари современного русского языка подают довольно лаконичное толкование:

- словарь Д. Ушакова: ‘рядовой военнослужащий, первонач. вольнонаемный (дореволюц., загр.), перен. ‘воин, защитник’ [23];
- словарь под ред. В. Чернышова: ‘рядовой военнослужащий сухопутных войск’, ‘о военнослужащем вообще’ [21, стб. 200];
- словарь под ред. А. Евгеньевой: ‘рядовой военнослужащий армии’, ‘вообще воин, военный человек’ [19, с. 188–189];
- словарь С. Кузнецова: ‘рядовой военнослужащий сухопутных войск’, ‘военный человек, воин’ [5, с. 1232]. Как видим, разница в толковании прослеживается только между словарем Д. Ушакова, с одной стороны, и словарями вт. п. XX ст. Достаточно исчерпывающее представление о слове *солдат* в сознании носителей языка приведено в словаре В. Даля:

– ‘рядовой воин, военный рядович’. *Солдаты, что малые ребята: и много поедят, и малым сыты. Солдат и на том свете в воинстве Христовом служит. Солдату солдат родной брат. Солдат в поле умирает, матрос в море (мужик в яме). Солдат домой пишет, поминать велит. У солдата на все ответ есть (готов). Солдат да малых ребят Бог бережет. У солдата шило бреет, а шубы нет, так палка греет. Солдат шилом бреется, дымом греется. Солдату на походе, что день, то новоселье (что день, то дом)! Русский солдат, куда (бы) ни пришел, все дома. Лихо дело полы шинели подоткнуть – а там – пошел! Солдат Богу свеча, государю слуга. С солдатом не спорить стать. Солдат близко – кланяйся ему низко. Солдат идет селом, так глядит кругом* [7]. Приведенный материал – лишь часть зафиксированного лексикографом материала.

Рассматривая концепт *солдат* в военной поэзии Михаила Матусовского, будем иметь в виду военного человека, воина вообще, рассматривая и те характеристики, которые дал великий лексикограф.

В стихотворных текстах содержание концепта *солдат* ‘воин’ реализуется через создание образов ***представителей различных родов войск и воинских профессий***. Героями произведений стали:

– пехотинцы: *Сквозь недоступные болота / На вязких поймах и лугах / Шла наша матушка-пехота / В своих кирзовых сапогах* [15, с. 8]. *Матушка-пехота* во время Великой Отечественной войны была главной силой на поле боя, прорывая оборону, удерживая отвоеванные позиции. Будучи на острие наступления, именно пехота несла самые большие потери: *Он поднимается предо мною, / Грозный и стынувший на ветру, / Город, который любой ценою / Наша пехота возьмет к утру* [13, с. 11]. Пехотинцы, как и все воины, испытывали повседневные трудности, переносили тяготы войны: *Тот, кто спал в окопной яме, / Тот, кто шел лежневкой шаткой, / Тот, кто ночью под дождями / Укрывался плащ-палаткой; // Тот, кто, зубы сжав до боли, / Полз один по тропке этой; / Тот, кто мерз на снежном поле, / Обнаруженный ракетой; // Тот, кто видел хоть однажды / Эти скалы й бойницы, / – Никогда не позабудет / Нашей рощи «Единицы»* [15, с. 49] – поэт использует лексическую анафору, которая служит для усиления эмоциональности повествования, выполняет в определенной степени интонационную функцию.

А дружба, завязавшаяся на фронте, основана была на повседневных общих делах, уверенности в преданности Родине и фронтовым товарищам: *Здесь солдата ценят в схватке / Не по давешним заслугам, / И, проспав с ним ночь в палатке, / Называют лучшим другом* [15, с. 49]; *В сырых землянках, в сумраке траншей / Нигде я не встречал плохих людей. <...> Казалось, здесь Россия собрала / Все лучшее, что только лишь могла* [12, с. 429];

– кавалеристы-донцы: *Шумели по ветру знамена / Донцы во всю летели прыть, / Чтоб, по обычаю, из Дона / Воды шеломами испытать* [15, с. 8]. Донцы – разг. форма ‘донские казаки’ [4, с. 268], а донские казаки всегда были одними из лучших кавалеристов. Здесь поэт использует отсылку к «Слову о полку Игореве», где князь Игорь говорит: «Хочу положить свою голову или

испытать шеломом Дона», что означает погибнуть или победить, потому что испытать воды из реки на территории, которая была вражеской, – победить. Так и кавалеристы-донцы настроены из Дона Воды шеломами испытать как победители;

– летчики: *Окраина валдайского села, / А рядом все озера да болота. / Такие, понимаешь брат, дела, – / Завражнов не вернулся из полета. // <...> Пора б светать, но не редееет мгла, / Как будто дню являться неохота. / Такие, брат, в полку у нас дела: / Завражнов не вернулся из полета* [12, с. 86]. Поэт не называет принадлежность своего героя Завражнова к роду войск, а использует однокоренное с лексемой *летчик* слово *полет*. Эпистрофа, выраженная синтаксической конструкцией (сложное бессоюзное предложение), использована в первой и последней строфе, служит для усиления смыслового воздействия, подчеркивания значимого смысла, придания выразительности. Помимо повторения синтаксической конструкции, поэт дважды употребляет и обращение *брат / понимаешь брат*, что вносит оттенок доверительности, воспроизводит речевой колорит военного времени, приближает к широкому кругу читателей. Обращение *брат (браток)* было очень распространенным среди фронтовиков (ср. речевые характеристики героев военных произведений М. Шолохова, А. Твардовского, Б. Полевого), отличалось положительной коннотацией, являясь обращением дружеским, что отражено и в пословице *Солдату солдат родной брат* [7];

– связисты: *И на снегах родного края / В места разрывов становясь, / Связисты, даже умирая, / С полком поддерживали связь* [15, с. 8]. Суровая правда войны заключена в словах *в места разрывов становясь* – зачастую связисты своим телом соединяли порванные провода, проводя через себя сигнал, погибали, но обеспечивали связь;

– саперы: *Мокрым лесом трясины вымостив, / Десять суток не зная покоя, / В полной целости-невредимости / Возвратился сапер из боя* [15, с. 40] – в нескольких строках автор передал повседневные тяготы службы: *мокрый лес* – это срубленные деревья, которые стали переправами, а десять суток без покоя – это десять суток боев, что даже представить трудно читателю, далекому от армии. В «Сказании о новгородских колоколах» саперы выполняют не совсем свойственную им работу, они спасают историческую ценность – колокола: *Саперы все на свете прошли и испытали, / Они сидели молча, не тратя даром слов. / Саперы, отступая, до чертиков устали. / Ну что им, в самом деле, до тех колоколов. // Саперы даже водки не стали пить с устатку. / Они переглянулись: такие, брат, дела. / Потом по ломтю хлеба сжевали всухомятку / И стали по приказу спасать колокола* [12, с. 437]. Для усиления выразительности М. Матусовский трижды повторяет слово *саперы*, как бы дополнительно обращая внимание читателя на героев произведения. Уставшие до чертиков, они без слов понимают друг друга: *Они переглянулись: такие, брат, дела*, а дружеское обращение *брат* подчеркивает их взаимопонимание и слаженность;

– снайперы: *Наконец немецкий снайпер / На одной из тех тропинок / С нашим Янисом вступает / В беспощадный поединок. // Говорят, что пули немца / Заколдованы и метки, / Он с трехсот шагов срезает / Тонкий лист с*

кленовой ветки. / Он с закрытыми глазами / Бьет в грошовую монету / И спокойно обещает / Кончить с Янисом к рассвету. // Поутру находят немца / На глухой безлюдной тропке / С каской, сбитой на затылок, / С пулей в черепной коробке [13, с. 44]. Стихотворение «Янис» посвящено Герою Советского Союза Янису Вилхелмсу, который и является героем произведения. Здесь тоже не названа воинская профессия Яниса, об этом мы узнаем из описания его фронтовых будней: *Знойный день стоит над миром. / Сохнет пруд, недвижны ели. / Чуть трепещет паутинка / На оптическом прицеле* [13, с. 44].

Изображение конкретных участников войны присуще многим произведениям Михаила Матусовского: «Песня об Айдигды Тахирове и его друге Андрее Савушкине», посвящена Герою Советского Союза Айдигды Тахирову, «Володька» – юному герою Отечественной войны Владимиру Попову, «Дед» – колхознику Ивану Васильевичу Липатову, «Друзья» – снайперам Северо-Западного фронта Семену Номоконову и Тогону Санжееву. И это только произведения, которые вошли в изданный в 1944 г. сборник «Когда шумит Ильмень-озеро»;

– разведчики: *Была столбами прожекторов / Полночь ослеплена. / Гремела из всех калибров своих / Отечественная война. / Но мы находили к Родине путь – / Попробуй останови – / По компасу выверенных сердец, / По азимуту любви* [12, с. 69]. В «Балладе о возвращении» метафорические обороты строятся на образных цепочках. *Выверенный* (без погрешностей) *компас*, позволяющий не сбиться с правильного пути – *сердце* как средоточие верности в любви к Родине (ср.: *любить всем сердцем*) – *компас выверенных сердец* и *азимут* как угол, отсчитываемый между направлением на какой-либо объект и направлением на заданный предмет – *любовь* как чувство глубокой привязанности к Родине – *азимут любви* [8, с. 297];

– танкисты: *Весь в ряске, кувшинках и тине / От траков до башенных плит, / В Шелони-реке и поныне / «Т-тридцать четыре» стоит. // И, глаз не смыкая бессонных / И как бы свершая свой суд, / В брезентовых комбинезонах / Там службу танкисты несут. <...> Сидят они в шлемах как надо, / Готовы хоть нынче к броску, / Не зная, что вся их бригада / В бессрочном давно отпуску. // Почти неприступно болото, / И берег обрывист и крут* [12, с. 434]. Используя эвфемизм *бригада в бессрочном давно отпуску* ‘погибли’, поэт пишет о танкистах как о живых: *готовы хоть нынче к броску*. Выразительность создается и при помощи эпитетов: *глаза бессонные, болото неприступно, берег обрывист и крут*;

Помимо названия *солдат* по принадлежности к роду войск или воинской профессии, М. Матусовский использует и собственно номинацию *солдат*, характеризуя его как *умелого воина*: *Он не носил большого чина / И не имел больших наград. / Он мог поджечь бутылкой танки, / В консервной банке чай согреть / И так умел мотать портянки, / Чтоб ног в пути не натереть. / Еще он мог, как говорится, / Без дыма разложить костер, / Дождем умыться, шилом бриться – / Солдат на выдумку хитер... / Есть в нашей армии немало – / Повсюду снимки их видны – / Орденоносцев, генералов, / Героев нынешней войны. /*

Известны широко в народе / Их ум, их дерзость, их талант. / Но есть у нас в четвертом взводе / Товарищ Савушкин, сержант [13, с. 61]. Качества, которыми Матусовский наделил своего героя, перекликаются с далевскими пословицами: *Дождем умыться, шилом бриться – Солдат шилом бреется, дымом греется; Мог в консервной банке чай согреть – Солдаты, что малые ребята: и много поедят, и малым сыты.*

Полагаем, что образ сержанта Савушкина близок образу Василия Теркина из одноименной поэмы А. Твардовского. Появились произведения почти в одно время, каждый из образов – собирательный, олицетворяющий русского солдата – и это не национальная принадлежность солдата, а то, что сегодня называют «русскость» (стоит вспомнить, что многонациональный советский народ оккупанты тоже называли русскими, не делая различий по национальной принадлежности): *В солдатской форме не впервые, / Оставив мирные дела, / Вся необъятная Россия / На поле ратное пришла. / Сегодня происходит встреча / Под сенью воинских знамен / Имен, языков и наречий, / Законов, нравов и племен. / На голос родины великой Пришел всяк суций в ней язык: / Казахский воин медноликий, / Тунгуз и друг степей – калмык* [13, с. 59]. Поэт прибегает к аллюзии на пушкинский «Памятник»: *Слух обо мне пройдет по всей Руси великой, / И назовет меня всяк суций в ней язык, / И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой / Тунгус, и друг степей калмык.* Это способствует, прежде всего, активизации сознания читателей, поскольку «процесс понимания художественного текста включает диалог автора и читателя и диалог каждого из них со всей предшествующей и современной культурой» [24, с. 174], а также служит, на наш взгляд, консолидации многонационального народа.

Перекликается с Василием Теркиным и герой «Песенки о гармонисте»: *И тогда поднялся парень и прижал гармонь к груди, / Он не клавиши затронул – он сердца перебирал, / Он играл не на гармонии – на душе своей играл. / Он играл больной рукою, дважды раненной в бою, / Он играл перед друзьями песню лучшую свою. / Вспомнил тройку вороную, с колокольчиком дугу. / Вспомнил девушку Катюшу на высоком берегу. / Вспомнил он былую славу, заповедные огни, / Штурмовые ночи Спасска, волочаевские дни. / И услышав тихий голос, люди поднялись стеной, / Люди шли за русской песней, за гармоникой родной. / Отбивая в поле чистом каждый куст, за пядью пядь, Шли бойцы за гармонистом, чтоб от песни не отстать* [15, с. 34–35]. Кроме того, что гармонист отличается личным мужеством и ведет за собой в бой товарищей, его музыка, исполняемая на одном из самых любимых народных инструментов, служит и для поднятия боевого духа, и объединяет солдат. М. Матусовский в «Песенке...» использует аллюзию на несколько произведений: народную песню «Под дугой колокольчик поёт» (*Под дугой колокольчик поёт, / Под дугою, да под вязовою; Разогнал вороных своих коней / Он для зазнобы-милушки*); «Марш дальневосточных партизан» П. Парфёнова и С. Алымова, больше известный под названием «По долинам и по взгорьям шла дивизия вперед», популярный и в годы Гражданской войны, и после нее (*Этих дней не смолкнет слава, / Не померкнет никогда! / Партизанские отряды / Занимали города. // И останутся,*

как в сказке, / Как манящие огни, / Штурмовые ночи Спасска, / Волочаевские дни). Еще одна отсылка – это песня «Катюша» на стихи М. Исаковского, написанная в 1938 г. (*Выходила на берег Катюша, / На высокий берег на крутой*). Такое сконцентрированное в небольшом фрагменте произведения обращение к песенному творчеству предшествующих лет, на наш взгляд, особо подчеркивает народность произведения Матусовского, способствует активизации сознания читателей, придает экспрессивность повествованию.

О солдатах, способных достойно переносить лишения, в 1941 г. поэт написал в стихотворении «Идет над миром полночь фронтовая...», где кратко и емко описал их состояние: *Идет над миром полночь фронтовая. / Мы это время чувствуем сильней, / Когда мы спим, сапог не разувая, / Не ослабляя плечевых ремней* [12, с. 58], тогда же появились «Госпитальные странички» с суровой, даже жестокой правдой воссоздавшие потери: *Во всех углах ничком солдаты спят, / Под бок приткнув кровавые шинели. / Здесь за ночь много кончилось ребят, / И их к утру оформить не успели* [12, с. 63], а продолжение – в «Лесном городке»: *Мы жили вместе, умирали вместе / И допьян делили пополам* [12, с. 97]. Героизм, мужество проявляли и рядовые, и генералы, об этом читаем в стихах «Березовское городище»: *От плеса и причала / Видна издалика / Могила генерала / Ивана Шевчука. <...> И, глядя вдаль куда-то, / В обман речных излуч: / «Вот здесь бы жить, ребята», – / Еще сказал Шевчук. // Но по пути на Запад / На высоте иной / Упал Шевчук внезапно / От пули разрывной* [12, с. 505] и «Деревня Цемена»: *Кто был в больших чинах, / Кто просто в рядовых. / Но смерть одна в боях / Уравнивает их* [12, с. 445]. Автобиографическими стали строки об испытаниях, выпавших на долю солдат Северо-Западного фронта, где с 1941 по 1943 год Матусовский служил корреспондентом газеты «За Родину» и делил с бойцами все трудности войны: *Где ж эти парни безусые, / С кем в сорок первом году / Где-то под Старою Руссою / Мы замерзали на льду. // С кем по жаре и по холоду / Шли мы упрямо вперед. / Наша военная молодость – / Северо-Западный фронт* [12, с. 559]; *Мы жили в промозглых сырых погребах, / В сырые шинели одеты. / Курили сырой филичовый табак / И ели сырые галеты. // Ни вешки какой, ни столба со звездой / Нельзя водрузить на могиле. / В траншеях, заполненных ржавой водой, / Мы мертвых своих хоронили. // Три дня самолета с продуктами нет. / Покрепче ремень засупоньте. / Мы знаем теперь, где кончается свет – На Северо-Западном фронте* [12, с. 406], «в народном сознании русский солдат – человек храбрый, выносливый, бесстрашный, крепко верящий в победу и любящий свою родину» [9, с. 2405].

В «Балладе о солдате» поэт создает обобщенный образ советского солдата, подчеркивая его особую роль в истории: *Шел солдат – слуга отчизны, / Шел солдат во имя жизни. / Землю спасая, / Смерть презирая, / Шел вперед солдат* [12, с. 547].

Особенно проникновенно пишет М. Матусовский о неизвестных солдатах, воистину отдавших свои жизни «не ради славы, а ради жизни на земле». Одно из первых таких стихотворений – «То ее снег уберет покрывалом...»: *Кто здесь лежит: офицер ли бывалый / Иль неизвестный солдат рядовой? // Где он*

покоится, без вести канув, / Так до сих пор и не ведает мать. / Мало ль в России холмов да курганов – / Где уж могилу средь них отыскать. // <...> В каждом селе есть такая могила: / Каменный столбик с железной звездой [12, с. 172].

Используя в стихотворении «Памяти неизвестного санитара» кольцевую эпистрофу (последняя строка первой и последней строфы), поэт подчеркивает наиболее значимый компонент содержания и заостряет внимание читателя на смысловом наполнении текста, повтор строки придает эмоциональную выразительность: *Не знаю, то ли я и вправду стар, / А может быть, пошаливают нервы, – / Все чаще стал мне сниться санитар, / Убитый в Духовщине, в сорок первом. // <...> Солдатской дружбы неостывший жар / В своей душе я берегу поныне, / Как завещал мне это санитар, / Убитый в сорок первом в Духовщине [12, с. 182–183].* Стихотворение носит автобиографический характер: именно под городом Духовщина Смоленской области в 1941 г. Михаил Матусовский был ранен, а санитар, который полз под обстрелом, чтобы помочь раненому, погиб сам, буквально на глазах у фронтового корреспондента Матусовского, поэтому так убедительно звучат строки: *Вот он уже почти на полпути. / В налипшей глине сапоги как гири. / Осталось метров семь ему ползти, / Нет – шесть, нет – пять, нет – только лишь четыре... // Но страшный взрыв всю землю вдруг потряс. / Недолгий век был парнем этим прожит. / И тот рубеж, что разделяет нас, / Он никогда переползти не сможет [12, с. 182].*

Все, о чем пишет в стихотворениях о войне М. Матусовский, правдиво до трепета, лирический герой, чьими устами озвучена эта правда, – это сам Матусовский. Лирический герой – один из способов раскрытия авторского сознания, он является художественным «двойником» автора-поэта, авторскому образу сопутствует особая искренность и «документальность» лирического излияния [16, с. 185].

В стихотворении «Слово моего фронтового друга», написанном от первого лица, поэт использует как лексическую анафору глагол *говорю*, это усиливает эмоциональность речи лирического героя, а субстантивированные причастия *стрелявших, лежавших, уснувших, хлебнувших* «помогают автору художественного текста в передаче чувств героев, особенно в том случае, когда необходимо описать сильные, интенсивные чувства, например, ощущение невосполнимой, глобальной, полностью меняющей жизнь утраты» [6, с. 168], что усиливают глаголы *заклинаю* и *присягаю*: *Говорю от имени стрелявших / С огневых позиций по врагу. / Говорю от имени лежавших / Сутки под обстрелом на снегу. / Говорю от имени уснувших / У дорог проселочных навек. / Говорю от имени хлебнувших / Воду из форсированных рек. / Заклинаю памятью погибших, / Присягаю именем живых, / Все со мной деливших, / Верных побратимов фронтовых [14, с. 21]* – строки звучат как слова присяги, образ солдата «не является ведущим в этом стихотворении, но выражает одну из основных идей – солдат хранит свою землю, оберегает ее, защищает» [3].

Поэт, который *рифмовал четыре с лишним года / Бетон с железом и свинец с огнем [15, с. 66]*, готов как солдат пожертвовать жизнью: *И если вдруг в хлебах несжатых / Меня настигнет гром гранаты / И если все же мне*

придется / Упасть от пули разрывной, – / Живу надеждою одной: / Что хоть одна строка найдется / В потерятой книжке записной [12, с. 77], а как поэт и корреспондент хочет, чтобы остались его произведения.

Таким образом, рассматривая реализацию концепта *солдат* в поэтических произведениях М. Матусовского, посвященных воинам Великой Отечественной войны, можно констатировать, что поэт, создавая образы защитников Родины, описывает представителей различных родов войск и военных специальностей (*пехота, летчики, разведчики, снайперы, кавалеристы* и др.), отражает лучшие качества солдат, характеризует их личные качества. Для придания выразительности и создания образности в произведениях использованы различные средства, среди которых аллюзия, анафора, эпистофа и др.

Результаты исследования концепта *солдат* в творчестве М. Матусовского могут быть использованы при изучении теоретических курсов филологического направления, а также применены для проведения семинарских и практических занятий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аскольдов-Алексеев, С. А. Концепт и слово [Текст] / С. А. Аскольдов-Алексеев // Русская словесность. От теории словесности к структуре. – М. : Наука, 1997. – С. 267–279.
2. Асратян, З. Д. Концепт в художественном произведении / З. Д. Асратян // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7. – № 3А. – С. 35–42.
3. Боковели, О. С. Образ солдата в лирике А. Тарковского, С. Липкина, Д. Самойлова [Электронный ресурс] / О. С. Боковели // Актуальные исследования. – 2023. – №14 (144). – Ч. I. – Режим доступа: <https://apni.ru/article/5936-obraz-soldata-v-lirike-a-tarkovskogo-s-lipkin>
4. Большой академический словарь русского языка : в 30 т. [Текст] / под ред. К. С. Горбачевича, А. С. Гердта и др. – Т. 5. Деньга-Жюри. – Рос. акад. наук, Ин-т лингвист. исслед. – М.; СПб : Наука, 2006. – 693, [1] с. – ISBN 978-5-02-034073-1.
5. Большой толковый словарь русского языка [Текст] / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб. : Норинт, 2000. – 1536 с.
6. Ван, Я. Субстантивация как способ языковой компрессии: функциональный аспект : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 [Текст] / Ван Ян. – М., 2017. – 216 с.
7. Даль, В. И. Толковый словарь живаго великорускаго языка : в 4 т. [Электронный ресурс] / В. И. Даль. – Режим доступа: <http://slovardalja.net/letter.php?charkod=192>
8. Дьякова, Т. А. Идиостиль Михаила Матусовского: своеобразие лексико-семантического уровня в лексикографическом осмыслении : дис. ... д-ра филол. наук : 5.9.5 [Текст] / Дьякова Татьяна Алексеевна. – Луганск, 2023. – 483 с.
9. Ерженинова, С. В. Концепт СОЛДАТ в русской и китайской языковых картинах мира [Электронный ресурс] / С. В. Ерженинова, О. А. Толоконникова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. –

2024. – Т. 17. – Вып. 7. – С. 2402–2408. – Режим доступа: <https://philology-journal.ru/en/article/phil20240342/fulltext>

10. Колесов, В. В. О логике логоса в сфере ментальности [Текст] / В. В. Колесов // Мир русского слова. – 2000. – № 2. – С. 52–59.

11. Красавский, Н. А. Эмоциональные концепты в немецких и русских лингвокультурах [Текст] / Н. А. Красавский: монография; науч. ред. : д-р филол. наук, проф. В. И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2001. – 495 с.

12. Матусовский М. Избранные произведения в двух томах. – Т. 1. Стихотворения, поэмы, песни [Текст] / М. Матусовский. – М. : Худ. лит., 1982. – 639 с.

13. Матусовский, М. Когда шумит Ильмень-озеро [Текст] / М. Матусовский. – М. Советский писатель, 1944. – 73 с.

14. Матусовский, М. Л. Всё, что мне дорого. Стихи и песни [Текст] / М. Л. Матусовский. – М. : Сов. писат., 1957. – 119 с.

15. Матусовский, М. Л. Слушая Москву / М. Л. Матусовский. – М. : Московский рабочий, 1948. – 179 с.

16. Роднянская, И. Б. Лирический герой [Текст] / И. Б. Роднянская // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – С. 185.

17. Салашник, Т. В. Национально-культурная специфика концептов времён года (на материале русского и английского языков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / [Текст] Салашник Татьяна Викторовна. – Саратов, 2007. – 20 с.

18. Сергеева, Е. В. К вопросу о классификации концептов в художественном тексте [Электронный ресурс] / Е. В. Сергеева // Вестник ТГПУ. – 2006. – № 5. – С. 98–103. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-klassifikatsii-kontseptov-v-hudozhestvennom-tekste>

19. Словарь русского языка : в 4-х т. [Текст] / АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А. П. Евгеньевой. – 3-е изд., стереотип. – М. : Русский язык, 1988. – Т. 4. С–Я. – 800 с.

20. Степанов, Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования [Текст] / Ю. С. Степанов. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с. ISBN 6-88766-067-0

21. Словарь современного русского литературного языка в 17 т. [Текст] / ред. В. И. Чернышов. – М.–Л. : Изд-во АН СССР, 1963. – Т. 14. Со–Сям. – 1390 стб.

22. Тарасова, И. А. Художественные концепты в формате поэтического словаря [Текст] / И. А. Тарасова // Вопросы лексикографии. – 2019. – № 16. – С. 59–76. DOI: 10.17223/22274200/16/4

23. Толковый словарь русского языка: в 4 т. [Электронный ресурс] / Под ред. Д. Н. Ушакова. – М. : Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935–1940. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/default.asp>

24. Фадеева, Г. М. Общекультурная и текстовая значимость литературных аллюзий в художественном тексте [Электронный ресурс] /

Г. М. Фадеева // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2020. – № 12 (841). – С. 171–185. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/obschekulturnaya-i-tekstovaya-znachimost-literaturnyh-allyuziy-v-hudozhestvennom-tekste>

REFERENCES

1. Askol'dov-Alekseev S. A. (1997) *Koncept i slovo* [Concept and word] in *Russkaya slovesnost'. Ot teorii slovesnosti k strukture* [Russian literature. From the theory of literature to structure]. Moscow: Nauka, Pp. 267–279. (In Russian).
2. Asratyan Z. D. (2017) *Koncept v xudozhestvennom proizvedenii* [Concept in a work of art] in *Kul'tura i civilizaciya* [Culture and Civilization]. Vol. 7. No. 3A. Pp. 35–42. (In Russian).
3. Bokoveli O. S. (2023) *Obraz soldata v lirike A. Tarkovskogo, S. Lipkina, D. Samojlova* [The image of a soldier in the lyrics of A. Tarkovsky, S. Lipkin, D. Samoilov] in *Aktual'ny'e issledovaniya*. No. 14 (144). P. I. URL: <https://apni.ru/article/5936-obraz-soldata-v-lirike-a-tarkovskogo-s-lipkin> (In Russian).
4. *Bol'shoj akademicheskij slovar' russkogo yazy'ka* (2006) [The Great Academic Dictionary of the Russian Language]: in 30 vol. Vol. 5. Moscow–Leningrad: Nauka. 693 p. (In Russian).
5. *Bol'shoj tolkovy'j slovar' russkogo yazy'ka* (2000) [The Large Explanatory Dictionary of the Russian Language]. Moscow–Sankt-Peterburg: Norint. 1536 p. (In Russian).
6. Van Ya. (2017) *Substantivaciya kak sposob yazy'kovoj kompressii: funkcional'ny'j aspekt* [Substantivization as a method of linguistic compression: functional aspect]: dis. ... kand. filol. nauk: 10.02.01. Moscow. (In Russian).
7. Dal' V. I. *Tolkovy'j slovar' zhivago velikorusskogo yazy'ka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]: in 4 vol. URL: <https://apni.ru/article/5936-obraz-soldata-v-lirike-a-tarkovskogo-s-lipkin> (In Russian).
8. D'yakova T. A. (2023) *Idiostil' Mixaila Matusovskogo: svoeobrazie leksiko-semanticheskogo urovnya v leksikograficheskom osmy'slenii* [Idiostyle of Mikhail Matusovsky: the originality of the lexical-semantic level in lexicographic understanding]: dis. ... d-ra filol. nauk: 5.9.5. Lugansk. 483 p. (In Russian).
9. Erzheninova S. V., Tolokonnikova O. A. (2024) *Koncept SOLDAT v russkoj i kitajskoj yazy'kovy'x kartinax mira* [The concept of SOLDIER in the Russian and Chinese linguistic pictures of the world] in *Filologicheskie nauki. Voprosy' teorii i praktiki* [Philological sciences. Theoretical and practical issues]. Vol. 14. No. 7. Pp. 2402–2408. URL: <https://philology-journal.ru/en/article/phil20240342/fulltext> (In Russian).
10. Kolesov V. V. (2000) *O logike logosa v sfere mental'nosti* [On the logic of logos in the sphere of mentality] in *Mir russkogo slova*. No. 2. Pp. 52–59. (In Russian).
11. Krasavskij N. A. (2001) *E'mocional'ny'e koncepty' v nemeczkix i russkix lingvokul'turax* [Emotional concepts in German and Russian linguistic cultures]. Volgograd: Peremena, 495p. (In Russian).

12. Matusovskij M. (1982). Izbranny'e proizvedeniya : v 2 t. T. 1: Stixotvoreniya, poe'my, pesni. [Selected works: in 2 v. V. 1: Poems, poems, songs]. Moscow: Xudozhestvennaya literatura, 639 p. (In Russian).
13. Matusovskij M. (1944) Kogda shumit Il'men'-ozero [When Lake Ilmen Makes Noise]. Moscow: Sovetskij pisatel'. 73 p. (In Russian).
14. Matusovskij M. (1957) Vsyo, chto mne dorogo [Everything That Is Dear To Me. Poems and Songs]. Moscow: Sovetskij pisatel'. 119 p. (In Russian).
15. Matusovskij M. (1948) Slushaya Moskvu [Listening to Moscow]. Moscow: Moskovskij rabochij. 179 p. (In Russian).
16. Rodnyanskaya I. B. (1987) Liricheskij geroj [Lyrical hero] in Literaturnyj e'nciklopedicheskij slovar' [Literary encyclopedic dictionary]. Moscow: Sovetskaya e'nciklopediya, P. 185. (In Russian).
17. Salashnik T. V. (2007) Nacional'no-kul'turnaya specifika konceptov vremyon goda (na materiale russkogo i anglijskogo yazy'kov) [National and cultural specificity of the concepts of seasons (based on the Russian and English languages)]: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.02.19. Saratov. (In Russian).
18. Sergeeva E. V. (2006) K voprosu o klassifikacii konceptov vxudozhestvennom tekste [On the classification of concepts in fiction] in Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of Tomsk State Pedagogical Universit]. No. 5. Pp. 98–103. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-klassifikatsii-kontseptov-v-hudozhestvennom-tekste> (In Russian).
19. Slovar' russkogo yazy'ka. (1988) [Dictionary of the Russian language]: in 4 vol. Vol. 4. Moscow: Russkij yazy'k. 800 p. (In Russian).
20. Stepanov Yu. S. (1997) Konstanty'. Slovar' russkoj kul'tury'. Opy't issledovaniya [Constants. Dictionary of Russian Culture. Research Experience]. Moscow: Shkola «Yazy'ki russkoj kul'tury». 824 p. (In Russian).
21. Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo yazy'ka (1963) [Dictionary of modern Russian literary language]: in 17 vol. Vol. 14. Moscow. Moscow–Leningrad: Izd-vo AN SSSR. 1390 col. (In Russian).
22. Tarasova I. A. (2019) Xudozhestvenny'e koncepty` v formate poe'ticheskogo slovary`a [Artistic concepts in the format of a poetic dictionary] in Voprosy` leksikografii [Questions of lexicography]. No. 16. Pp. 59–76. (In Russian).
23. Tolkovy`j slovar' russkogo yazy'ka (1935–1940) [Explanatory Dictionary of the Russian Language]: in 4 vol. Moscow: Gos. in-t «Sov. e'ncikl.»; OGIZ; Gos. izd-vo inostr. i nacz. slov. URL: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/default.asp> (In Russian).
24. Fadeeva G. M. (2020) Obshekul'turnaya i tekstovaya znachimost' literaturny`x allyuzij v xudozhestvennom tekste [General cultural and textual significance of literary allusions in a fiction text] in Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarny'e nauki [Bulletin of the Moscow State Linguistic University. Humanities]. No. 12. Pp. 171–185. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obshekulturnaya-i-tekstovaya-znachimost-literaturnyh-allyuziy-v-hudozhestvennom-tekste> (In Russian).

УДК 82.0

ORCID 0000-0003-3416-8955

**ИМЯНАРЕЧЕНИЕ В ПРОЗЕ М. ТАРКОВСКОГО: ОТ БЕЗЫМЯННЫХ
ПЕРСОНАЖЕЙ ДО ГЕРОЕВ С ПРОЗВИЩАМИ**

Кочетова Светлана Александровна

доктор филологических наук, профессор

профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова»

(г. Горловка, Россия)

sakochetova@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена изучению имянаращения персонажей в малой прозе современного русского писателя Михаила Тарковского. Исследование проводится на материале рассказов «Ветер», «Дед», повестей «Полёт совы», «Стройка бани», «Фарт», «Фундамент», «Замороженное время». Автор рассматривает случаи, когда герой произведения не имеет имени, и тогда художественный образ приобретает обобщённый характер. В таких случаях автор предлагает вариант некой универсальности даже не героя, а идеи, которую он собой представляет: женский идеал, образ типичного шута и балагура, таящего в глубине души боль одиночества.

Вторая группа персонажей, анализируемых в статье, наряду с именем имеет прозвища. Прозвища персонажей создаются автором с учётом специфических черт личности героя, его привычек, стиля речи, его личной истории, корнящейся в его детстве. Персонаж при помощи прозвища «получает» новое имя и роль, которую ему прописывает автор. Прозвище героя, как правило, «привязано» к его бытию или к его жизненным обстоятельствам и выполняет функцию воплощения идейного замысла, с которым автор обращается к своему читателю.

Ключевые слова: художественный образ, герой, собственное имя, идейный смысл, безымянный персонаж, прозвище.

**CHARACTER NAMING IN M. TARKOVSKY'S PROSE: FROM NAMELESS
CHARACTERS TO HEROES WITH NICKNAMES**

Kochetova Svetlana Aleksandrovna

Doctor of Philology, Professor

Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of
FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University after V. Shatalov»

(Gorlovka, Russia)

sakochetova@mail.ru

Abstract. The article deals with the study of character naming in the short prose of the modern Russian writer Mikhail Tarkovsky. The research is based on the short stories “The Wind”, “The Grandfather”, the novels “The Flight of the Owl”, “The Building of the Bathhouse”, “Luck”, “The Foundation”, “Frozen Time”. The author considers cases when the character does not have a proper name, which leads to a generalized artistic image. In such cases, the author suggests that there is a certain universality, not even of the hero, but of the idea that he represents: the ideal woman, the typical jester and joker who hides the depths of his soul the pain of loneliness.

The second group of characters analyzed in the article has nicknames along with their names. These nicknames are created by the author taking into account the specific traits of the protagonist's personality, his habits, speech style, and his personal history rooted in his childhood. Through the nickname, the character acquires a new identity and role assigned by the author. The nickname of the character, as a rule, reflects some aspect of the character's life circumstances and serves to embody the ideological concept addressed by the author to the reader.

Keywords: artistic image, character, proper name, ideological meaning, nameless character, nickname.

Для цитирования: Кочетова С. А. Имянаречение в прозе М. Тарковского: от безымянных персонажей до героев с прозвищами // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 20(44). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 25-38. DOI 10.24412/1992-9196-2025-2044-25-38.

Литературному творчеству русского писателя Михаила Тарковского посвящены уже многие исследовательские работы, касающиеся проблематики, идейно-смыслового содержания рассказов и повестей, жанровой природы прозы писателя, изучения системы образов произведений и их мотивной структуры (В. Авченко [1], Е. Балашова [2], И. Балаян [3], [4], Н. Беляева [5], [6], [7], Н. Вальянов [8], [9], [10], И. Каргашин [11], [12], С. Кочетова [14], [16], [17], [18], А. Митрофанова [19], О. Павлов [20], Р. Сенчин [21], В. Степанова [22], В. Яранцев [27] и др.). В то же время, его проза заслуживает всестороннего рассмотрения. Перспективными, на наш взгляд, можно считать такие направления для изучения как сюжетно-композиционное своеобразие произведений писателя, функции и роль художественных деталей в повествовании, а также значение собственных имён, которыми насыщена проза М. Тарковского.

Как отмечали Г.Г. Амелин и В.Я. Модерер, «в литературе имя превращается в сложно организованную и непрозрачную символическую структуру. Оно кристаллизует в себе единство понимания того, что оно называет. Слово не пропускает света, оно ещё должно свершиться, стать, произойти как событие в мире. Оно заново рождается и устанавливается этим безымянным вздохом. Имя рождается, а не присваивается. Произведение имени и произведение именем самого творца – вот негласное правило литературы» [Цит. по кн.: 13, с. 34]. Считаем, что такой непрозрачной символической структурой является имянаречение персонажей современным русским писателем М. Тарковским, когда имя (или его отсутствие) формирует поэтику художественного текста на разных уровнях его организации, и, в первую очередь, на уровне идейного смысла, адекватного авторскому замыслу. Подобные случаи мы можем наблюдать и в творчестве других писателей, когда «именно роль имени в художественном произведении обеспечивает полифонизм и многослойность идейно-смыслового содержания литературного текста» [15, с. 37], а отсутствие имени персонажа позволяет автору выстраивать «смысловые акценты, связанные с именованьем персонажа и, одновременно, отсутствием имени у персонажа» [15, с. 37].

Любой писатель, как правило, внимателен к именам своих персонажей. Смысл, который вкладывается автором в имена героев, возникающие в читательском восприятии параллели из литературных произведений других писателей, «укоренённость» имён персонажей в истории или культуре народа

всегда порождают межтекстовые связи, дополнительные ассоциации, содержательно насыщенный интертекст. Однако, в случае с М. Тарковским, скорее можно говорить не столько о межтекстовых связях, сколько о глубоких смыслах, которые транслирует автор своему читателю. Тематическое и мотивное родство прозы писателя с русской литературой XIX-XX веков неоспоримо. В то же время, что заслуживает, безусловно, внимания, автор нацеливает своего читателя на вдумчивое чтение, соработничество в процессе раскрытия идеи произведения.

Иллюстрацией для авторских рассуждений о смысле жизни человека, о выборе пути, формировании образа мышления и кодекса поведения современника, о близости человека природе является такое своеобразие поэтики произведений писателя как рассказ о человеке, не имеющем имени. И в таком случае безымянный персонаж становится символом, знаком, формулой для выражения мысли или идеи. Обратимся к рассказу «Ветер». Герой рассуждает о женщине, которую любит, которая как свежий ветер, как лёгкий шорох, как взмах крыльев, *«кружащих в вышине больших северных чаек»* [26, с. 25], существует в его жизни. И он, недоверчивый по отношению к женщинам на протяжении многих лет, не поддающийся ни на какие провокации и не реагирующий на откровенные или не очень намёки (*«Мысль о том, что я окажусь навеки связан с одной женщиной, всегда вызвала протест во мне, и все попытки устроить свою жизнь обычно кончались тем, что я уходил, уезжал, ускользал, предпочитая свободу»* [26, с. 23]), вдруг понимает, что жизнь без этой женщины не имеет никакого смысла (*«За это время многое во мне отстоялось, и я, может быть, впервые в жизни чётко знал, чего хотел. <...> Но именно с этой женщиной мне было настолько хорошо, она так мне нравилась вся, на уровне запахов, голоса, что все другие просто перестали для меня существовать»* [26, с. 22-23]). И живёт он, конечно, по сравнению с ней, жительницей города, совсем в других ритмах, в других измерениях времени и пространства (*«На следующий день я написал ей в письме <...> В обед я уехал в тайгу <...> Когда я выехал на Новый год в деревню <...> После Нового года я ещё на полтора месяца уехал в тайгу <...> потом ещё два месяца занимался хозяйством <...> Ближе к отъезду я перестал писать <...> Она не писала, видимо, по тем же причинам»* [26, с. 22]). И такое несовпадение ритмов и образа жизни неизбежно приведёт к несовпадению героев во времени и пространстве. Герой не ощущает скоротечности времени. Он не понимает и не чувствует, что проходят годы. Героиня произносит приговор его мечте: *«...У меня началась другая жизнь. Я ждала тебя три года, <...> Помнишь, ты говорил мне, что у тебя не хватает мужества, не знаю, мудрости, любить на расстоянии, жить не вместе с тем, кого любишь? <...> Я такая же...»* [26, с. 24]. Герой переживает потрясение от почти состоявшейся, но сразу разрушившейся мечты. Героиня потому и не имеет имени, что она – даже не символ, а эмблема потери смысла, который герой ранее видел и к которому так стремился. Символичным является название рассказа. Ветер – единственная очищающая сила, способная вернуть героя из пропасти душевных переживаний. Ветер стал одновременно

отрезвляющим и возвращающим к привычному образу жизни: «... И стал и во мне подыматься ветер, порывистый, отчаянный, подхватывающий душу, которая вот-вот уже сама, как чайка, закружит, распластав крылья и расширяя круги, высоко над всем происходящим, над всем родным и навсегда любимым, и увижу я в снежной мгле широкую реку с лодкой и моей фигурой, и скажу: любимая, ты правильно поступила – нельзя вечно ждать таких, как я... Спасибо тебе за этот ветер» [26, с. 25]. Ощущение ветра, таким образом, сродни с ощущением счастья. Пусть даже не вечного, но пережитого. Именно поэтому героиня не имеет имени – она становится живым воплощением самого важного в жизни, того, что герой называет «главными островами в твоей жизни» [26, с. 24]. Перед читателем – обобщённый образ идеальной женщины, олицетворяющий главные ценности в жизни: любовь, преданность, веру, продолжение рода. И все главные жизненные константы герой осознаёт и проживает одновременно, когда в душе его поднимается ветер – природная стихия, не подвластная человеку – «порывистый, отчаянный, подхватывающий душу» [26, с. 25]. Думается, что автору имя женщины совсем и не нужно, т.к. она существует – и это главное.

В рассказе «Дед» мы также можем наблюдать отсутствие имени у героя. Окружающие люди привыкли обращаться к нему, не называя. Забавный персонаж, существующий в обстоятельствах суровой природы и жёстких условий жизни. Его доброта, незлобливость, некая наивность и умение при вранье сохранять кристально честный взгляд («Даже когда Дед плёл самые небылицы, глаза его оставались удивительно голубыми и честными» [26, с. 26], «...так честно глянул голубыми глазами, что те уехали» [26, с. 28] вызывают одновременно симпатию и раздражение («Дед постоянно плёл всякую ерунду, иногда это забавляло, а иногда жутко раздражало» [26, с. 26]). Дед – достояние местного населения и колоритная достопримечательность. Ему прощаются выдуманные истории, завиральные побасенки, которые он корректирует по ходу разговора, максимально приближая рассказ к реальности и оправдываясь за фантазии («Поняв, что сморозил глупость <...>, а он быстро нашёлся, пояснив, что не на такую вышку, а геодезическую. <...> Тут на него опять набросились: "Дед, имей совесть, до Бора сотни три вёрст", на что Дед ответил, что, конечно, сам посёлок не видать, но в ясную погоду "испарения поднимаются – сам в бинокль видел"») [26, с. 27]. Он – органичная часть посёлкового общества, человек с земли. И мечты его – чрезвычайно приземлённые. При шутовском разговоре о возможных просьбах к гипотетически существующему большому начальнику в правительстве Дед перечислял очень простые просьбы. И вещей ему не надо, а только новый снегоход да лодка, бензин, магнит, «блёсен ещё зимних, кругов обрезных, ремней вариаторных, топориков за два пятьдесят, сетей, рубироида, верёвок капроновых, сахара, дрожжей...» [26, с. 29] и т.п. Такие простые желания. Правда, и вертолёт хотелось бы, и пароход, и участок около деревни... Но все желания – обозримы, легко представляемы любым жителем таёжного посёлка. И вот такой говорун, весельчак и, даже, немного шут, к которому все привыкли, и он для всех «свой», оказывается несчастным

одиноким человеком: *«А че полено оставил? Примета есть – один будешь всю жизнь. Навроде меня»* [26, с. 29]. Потому и имени у Деда нет, что он – пример не конкретного человека, а образ общечеловеческой печали быть одиноким.

Другой особенностью идиостиля М. Тарковского является наделение персонажей прозвищами. Некоторые прозвища героев «пришли» из детства и «сопровождают» людей в течение всей их жизни. Вспомним, что в повести «Фарт» старый друг Баскакова Серёжа Шебалин имеет практически вечное прозвище Ёж, который много лет в общении с Игорем провоцировал Баскакова на вполне адекватную реакцию, выставляя его в смешном и глупом свете перед приятелями. Герой на провокации не поддавался, терпел насмешки и розыгрыши, смиренно прощал Ежу даже издевательские надписи, выложенные ветками или расписанные пивом на асфальте. *«И я смотрю в эти глаза и погибаю, каменею, молчу, и всё больше и больше в этом молчании лжи и предательства. А в глазах его чёрным по белому: „Пристрели меня! Или без войны тащи...”»* [24, с. 39]. И все возмущения от недовольства поведением Ежа растаяли. Баскаков «каменеет и молчит», чувствует себя виноватым от того, что не уберёт друга от пропасти. Итог истории Ежа подводит сам Баскаков и кается. Не случайным, на наш взгляд, является тот факт, что композиционно часть повести «Вид из космоса» автор располагает перед исповедью героя. Таким образом, покаяние (хотя и без упоминания Шебалина) во время исповеди накануне Рождества «готовит» героя к перерождению, к чуду.

В целом, отметим, что интерес в прозе писателя представляют собой имена детей. Обычные имена, как правило, дополняются прозвищами. Типичным примером может случить прозвище мальчика – среднего сына Николая Алёши с прозвищем Дед в повести «Стройка бани»: *«Звали его так за сходство со своим дедом, Колькиным тестем дядей Митей Черт Побери – старым очень кряжистым остяком с такими короткими ногами, что, казалось он по колено ушел в землю. Лешка несмотря на свои пятнадцать лет имел черные усики, тоже был очень кряжистый, ходил в бодрую перевалочку и все делал на редкость ухватисто, заправски, даже с некоей юношеской избыточностью движений, но с невероятным жаром, прилаживал ли отпадающий стартер к "дружбе" или отчерпывал лодку берестяным черпаком»* [25, с. 56]. Мальчик, будучи рассудительным и уже достаточно опытным работником по домашнему хозяйству, выглядит взрослым и именно поэтому, кроме сходства с дедушкой, заслуживает уважительного прозвища.

В разных жизненных ситуациях к героям обращаются, используя разные варианты одного имени или разные его формы. Так, например, в повести «Полёт совы» мы можем наблюдать «переключение социальных ролей героя (приезжий – учитель – сосед – товарищ – напарник) маркируется сменой вариантов его имени» [16]. К учителю и, поначалу, чужаку, приехавшему на постоянное место жительства в сибирский посёлок, обращаются по имени и отчеству. Однако постепенно к нему привыкают; «по мере сближения с соседями он вырастает в местную жизнь, за ним наблюдают, изучают его реакцию, характер, прислушиваются к его репликам и оценкам. Общество постепенно принимает

его в свои ряды, начинает считать его своим, ему доверяют, с ним делятся житейскими советами и имуществом. <...> И он «теряет» своё отчество. При этом, обращение к нему по имени Серёжа совершенно не означает нивелирования иерархических отношений, предполагаемых в общении с учителем» [16]. И сам герой вживается в новое состояние – своё раздвоение: *«...Это моё раздвоение, одновременное и неожиданное сосуществование Серёжи и Сергей Ивановича. Существование довольно странное, поскольку люди они очень разные и по характеру, и по складу мысли, и даже по манере разговора. Серёжа – такой задира, он всегда говорит первый, причём негромко, но уверенно, видно, что ему легче, как начинающей стороне. Он большой любитель выводить на чистую воду, причём делает это всегда в разной манере. Сегодня тон у него рассудительно-отстранённый, с распорядительским холодком, предполагающим эдакую необсуждаемую прибавку правды к его позиции»* [25, с. 174]. И сам герой называет своё состояние географическим открытием, поскольку именно в новой точке мира у него появилась возможность увидеть себя неожиданно и отстранённо.

Один из персонажей повести «Фундамент» наделён автором прозвищем Страдиварий. Подобно великому скрипичному мастеру Колька Лямич виртуозно делал нарты: *«Что-то было, видимо, музыкальное в пружинистом гире полозьев, в скрипичной натяжке всей этой хлипкой на вид конструкции, когда копылья плотно утапливались в пазы и накрепко притягивались проволокой к полозам, попарно до каменной прочности перевязывались черемухой, стволы бортвов пригибались к концам полозьев, все напряженные упирающиеся части последним усилием смыкались воедино и натянутая до звона нарта обретала струнную жесткость»* [25, с. 89]. Детская традиция присваивать друзьям и приятелям прозвища перекочёвывает во взрослую жизнь, и прозвища становятся, как правило, ещё одной, дополнительной характеристикой человека.

Взрослые персонажи «награждаются» меткими, остроумными и юморными прозвищами. Так, дядя Митя из «Стройки бани» имел прозвище «Чёрт Побери», а живший через дом от Чёртика Николай Афанасьев имел другое, контрастирующее прозвище: «Бог», что вызвано речевыми привычками персонажей. Как видим, автор таким образом подчёркивает естественность жизненно-оксюморонных совпадений. Отметим, М. Тарковский прослеживает народные традиции людей наделять друг друга прозвищами, характеризующими их речь, привычки, поведение, особенности характера и т.п. (см.: [16]).

Как было отмечено выше, прозвища могут характеризовать стиль речи персонажа. Так, один из персонажей повести «Полёт совы» именуется дедом «Три-Титьки-Мать» или «Концевым Дедом»: *«Я поинтересовался, кто такой Три-Титьки-Мать? – Это Концевой Дед – дед один тут, бывший будто бортмешок, но вроде как его выгнали сразу почти. Это всё при царе-горохе было. Он у Первой речки в балке живёт»* [25, с. 223]. И прозвища деда вполне объяснимы: с одной стороны, он живёт в конце мира («Чем дальше я шёл к балку, тем сильнее терял ощущение реальности и тем больше отдавало наваждением и напоминало уже виденное. Не то наяву, не то во сне, не то читанное в

европейской литературе времён моды на многозначительную призрачность» [25, с. 224]), с другой стороны, – привычка использовать слова-паразиты породила для окружающих не вполне приличное прозвище («Щ! три-титьки-мать, вот и гость пожаловал! Проходите в избу» [25, с. 224], «Да видишь ли, три-титьки-мать, Серёжа, понимаешь, какое дело <...> он стоял, оказывается, на участке одного козла, а тот строиться надумал, и я ему мешаю. <...> а эти, три-титьки-мать... с боярами...» [25, с. 225], «Мудро, три-титьки-мать!» [25, с. 226] и т.д.). При этом меткость и «объемность» раздаваемых дедом «имен» характеризует его как тонкого психолога и «диагноста»: через его прозвища характеризуются не только отдельные персонажи, но состояние общества.

Ещё одним способом имянаречения персонажей, который мы наблюдаем в повести «Полёт совы», можно считать обыгрывание имён при помощи намеренного изменения одной буквы («– Здорррово, Серрёга! Кого-кого, а уж тебя я не ожидал тут встретить! От ты мужик – чрез реку вж-ж-жик! Ты смотри, тихой-тихой, а вон какую пароходину отхватил, ха-ха-ха! А я думал, это Щекоткин, хе-хе! – Он сам как от щекотки хохотнул над тем, как переиначил Щепоткина: хмель высвободил в нём словесную жилку, и он то переиначивал слова, то рифмовал» [25, с. 186]) или, например, имени и омофона к нему («Меня рассердил Тонин, извините за каламбур, тон, с которым она, как мне казалось, рисовалась перед Валентиной Игнатьевной» [25, с. 250], «Да, конечно, – сказала Тоня в тоне той же чёткости и в одно слово "даконешно"...» [25, с. 251]). Обыгрывание имён в повести подчёркивает, на наш взгляд, тонкое языковое чутьё простого человека. Более того, прозаик, пришедший в литературу как поэт, заставляет звучать прозу, что сообщает его стилю иллюзию того, что события разворачиваются на глазах читателя.

У М. Тарковского мы встречаем и «говорящие» имена. Знаковой можно назвать фамилию героя повести «Замороженное время». Герой, Гошка Потеряев, словно боится потерять всё своё родное: приглянувшуюся певунью Валю, уехавшую в город, собак, «буран», кота, свою жизнь, в конце концов. Но обстоятельность его отношения к жизни, основательность, надёжность, природная сила и уверенность в своей правоте, можно сказать, побеждают и передаются другим («...Валентине вдруг на секунду захотелось, что бы всё и по правде замерло навсегда, чтоб Фома возился с газом, Гошка ждал рывка саней, а она ждала их через полчаса обратно – с водкой и шаньгами на столе, со счастьем и покоем в глазах» [25, с. 305]). И, поскольку, события разворачиваются в новогодние праздники, всем детям и взрослым детям тоже полагаются подарки, волшебство сбывается, время замораживается, останавливается на пике уюта и душевно-телесного равновесия, герой не теряет, а находит своё желанное успокоенное счастье: «Ночью лежали накормленные собаки в будках, лодка темнела кверху дном у ограды, оббитый об кедрины "буранишко" с измочалинными в наледях гусеницами стоял, как брат, укрытый брезентом. Котя, угнездившись в ногах, тарахтел смешным кошачьим дизельком, и ровно дышала, положив голову на Гошину грудь, Валя, и сам Гоша

спал спокойно и счастливо, потому что всё, без чего нельзя жить, было наконец подтянуто к дому» [25, с. 305].

Эксперименты с именами персонажей у М. Тарковского не ограничиваются только функцией имянаречения. Сконструированные имена используются для представления социально-философских рассуждений героев, не принимающего идею индивидуальной успешности, разобщающей людей. Саркастически представленная картина «жизнеустройства» либерально ориентированного общества содержит условно-метафорические варианты фамилий персонажей-схем. Герой повести «Полёт совы» использует придуманные имена, которые выполняют функцию обобщения, некой универсальности человеческих взаимоотношений: *«У микрофона успешный журналист Передачкин (здесь и далее выделено нами. – С.К.). Новости поселка Усть-Пешного! От слова «пешня», кто не в курсе. Чем лёд колют. Итак... Успешный бортмеханик Ключевой-Гайко успешно обеспечил посадку мивосьмого на площадку и передал почту успешному почтальону Посылкину... Успешный кочегар Лопатюк успешно обеспечил штатную температуру в школьных помещениях... Успешная техничка Швабрина успешно провела мокрую уборку актового зала. Успешный рядовой Майоров совместно с успешным пожарником Хоботом и успешным монахом Окладовым провели встречу со школьниками, посвящённую успешности в вопросах гражданской обороны, пожарной безопасности и духовно-нравственного воспитания. Успешный учитель Дневников-Двойкин успешно провёл занятия по повести успешного писателя Гоголя «Портрет», успешно развенчивающую понятие «успешность» в самом корне, как категорию поверхностную и сиюминутную. И катастрофически несостоятельную по сравнению с понятием «служение». <...> Так же можно и до абсурда докатиться! Ведь есть же вещи главные и элементарные! Основы любой цивилизации! Ведь только в американских фильмах побеждает одиночка — враньё полное, и все прекрасно знают, что побеждает дружная слаженная семья! Поэтому: фундаментальные основы»* [25, с. 166-167]. Схематично обозначенные фигуры намеренно подчёркивают их безжизненность: Передачкин, Усть-Пешного, Ключевой-Гайко, Посылкин, Лопатюк, Швабрина, Майоров, Хоботом, Окладов, Дневников-Двойкин. При помощи имён герой описывает ситуацию, максимально приближая её к абсурду и формируя ироничное и, даже, саркастичное отношение повествователя к персонажам. Благодаря красноречивым именам и фамилиям автор создает и градационно усиливает шаржево-карикатурный контекст произведения.

Итак, из представленных наблюдений над имянаречением в прозе М. Тарковского становится очевидным, что порой герои произведений писателя могут не иметь имени. В таких случаях мы можем говорить о некой универсальности даже не героя, а идеи, которую он собой представляет: женский идеал, образ типичного балагура, таящего в глубине души боль одиночества. Иногда имена, точнее, прозвища персонажей создаются автором намеренно или во взаимосвязи со специфическими чертами характера или особенностями личности героя, его привычками, стилем речи, его личной историей, берущей

свое начало, как и полагается, в его детстве. Но в любом случае, персонаж «получает» через имя (прозвище) и роль, которую ему прописывает автор. В случае, когда имя человеку заменяет прозвище, роль такого нового имени возрастает, поскольку прозвище «привязано» к бытию героя, к его жизненному пути или обстоятельствам, в которых он оказывается. Имя персонажа в художественном мире произведения выполняет свою функцию воплощения идейного замысла, с которым автор обращается к своему читателю.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авченко В. Большая страна Михаила Тарковского / В. Авченко // Тойота-Креста: роман. – М.: Издательство «Э», 2016. С. 5-12. – Режим доступа: [https://kartaslov.ru/книги/ Михаил_Тарковский_Тойота-Креста/1](https://kartaslov.ru/книги/Михаил_Тарковский_Тойота-Креста/1) (дата обращения: 03.07.2025).
2. Балашова, Е. А. В. Шукшин и М. Тарковский: пространство идиллического героя / Е. А. Балашова // Шукшинский текст: опыт прочтения. – Барнаул, 2009. – С. 50-57.
3. Балаян, И. Л. Проблема личности в рассказах М.А. Тарковского / И.Л. Балаян // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение. – 2014. – Вып. 1(134). – С. 135-139.
4. Балаян, И.Л. Настоящая проза Михаила Тарковского // Наследие Ю.И. Селезнева и актуальные проблемы журналистики, критики, литературоведения, истории: материалы 3-й Международной научно-практической конференции, Краснодар, 23-24 сентября 2016 г. / М-во образования и науки Российской Федерации, Кубанский гос. ун-т, Фак. журналистики ; [редкол. : Н. П. Кравченко и др.]. Краснодар : Новация, 2016. С. 208-213.
5. Беляева, Н.В. Русская литературная традиция в прозе современного писателя Михаила Тарковского // Русская словесность: научно- теоретический и методический журнал. 2008. № 5. С. 41-44.
6. Беляева, Н.В. Лирическое начало в прозе М.А. Тарковского :10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Беляева Наталья Владимировна. – Улан-Удэ, 2009. 25 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/liricheskoe-nachalo-v-proze-ma-tarkovskogo/read> (дата обращения: 02.07.2025).
7. Беляева, Н. В. Образ учителя-словесника в новейшей русской литературе / Н.В. Беляева // Филологические открытия: сборник научных статей. Отв. ред. и сост. Н.В. Беляева. Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2017. С. 124-137.
8. Вальянов, Н. А. Творчество М. А. Тарковского в свете современной литературно-научной критики / Н. А. Вальянов // Проблемы современной науки и образования. 2015. № 2(32). С. 76-80. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-m-a-tarkovskogo-v-svete-sovremennoy-literaturno-nauchnoy-kritiki> (дата обращения: 30.06.2025).

9. Вальянов, Н. А. Художественный мир М.А. Тарковского: пространство, время, герой : 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Вальянов Никита Александрович. Воронеж, 2018. 25 с. – URL: <https://www.disscat.com/content/khudozhestvennyi-mir-ma-tarkovskogo-prostranstvo-vremya-geroi/read> (дата обращения: 02.07.2025).

10. Вальянов, Н.А. Поэтика М. А. Тарковского: проблема хронотопа и образ героя. Серия «Универсалии культуры». Вып. IX. / Н.А. Вальянов. М.: Флинта, 2020. 227 с.

11. Каргашин, И. А. «Великий лад с окружающим» художественный мир Михаила Тарковского // Aktuelle Aspekte der Erforschung und Vermittlung der russischen Sprache und Literatur: Materialien der Internationalen wissenschaftlichen Konferenz in Halle (Saale) am 11. und 12. Oktober 2012. Seminar für Slavistik Philosophische Fakultät II MartinLuther-Universität Halle-Wittenberg. Das Neue in Erforschung und Vermittlung des Russischen, Bd. 1. Schöneiche bei Berlin, 2013. – S. 205-216.

12. Каргашин, И.А. «Под скальпелем природы и искусства...» Поэтика прозы Михаила Тарковского / И.А. Каргашин. Русская речь. 2017. № 2. С. 33-40. URL: <https://ruskayarech.ru/ru/archive/2017-2/33-40> (дата обращения: 05.07.2025).

13. Ковалёв Г.Ф. Писатель. Имя. Текст. Воронеж, ВГУ, 2004. 340 с.

14. Кочетова, С.А. Традиции рождественской прозы в современной русской литературе (на материале повести М. Тарковского «Фарт») / С.А. Кочетова // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 5(29). / ОО ВПО «Горловский ин.-т иностранных языков». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ОО ВПО «ГИИЯ», 2017. – С. 18-27.

15. Кочетова С.А. Отсутствие имени героини как смыслообразующий элемент в структуре рассказа Дины Рубиной «Цыганка» / С.А. Кочетова // «Алые паруса» лингвистики: коллективная монография к 75-летию доктора филологических наук, профессора Валерия Михайловича Калинкина / отв. ред. А.В. Петров. Симферополь : «ПОЛИПРИНТ», 2021. С. 37-41.

16. Кочетова С.А. Семантика имени героя как способ существования человека в стиле повести М. Тарковского «Полет совы» // Литература в школе. 2024. № 5. С. 77–86. DOI: 10.31862/0130-3414-2024-5-77-86 Kochetova S.A. The semantics of the character's name as a way of human existence in the style of M. Tarkovsky's "Flight of the Owl". Literature at School. 2024. No. 5. Pp. 77–86. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2024-5-77-86.

17. Кочетова С.А. Дух человека. О смысле названия повести Михаила Тарковского «Полёт совы» / С.А. Кочетова // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 19(43). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 41-54. DOI: 10.24412/1992-9196-2025-1943-43-55/

18. Кочетова С.А. «...В самой сердцевине бытия»: мир детства в малой прозе Михаила Тарковского / С.А. Кочетова // Мировая словесность для детей и о детях. – Москва, 2025. – С. 5-13.
19. Митрофанова, А.А. Идиллия Михаила Тарковского / А.А. Митрофанова // Современность в зеркале рефлексии: язык – культура – образование: Междунар. науч. конф., посвящ. 90-летию Иркут. гос. ун-та и фак-та филологии и журналистики (Иркутск, 6-9 октября 2008). Иркутск, Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2009. С. 432-438.
20. Павлов, О. Пути и тропы. Проза судьбы М. Тарковского / О. Павлов // Литературная газета. 2001. 14-20 марта. С. 9.
21. Сенчин, Р. Книга жизни Михаила Тарковского [Электронный ресурс] / Р. Сенчин // RaraAvis. Открытая критика. 2016. – Режим доступа: http://rara-rara.ru/menu-texts/kniga_zhizni_mihaila_tarkovskogo (дата обращения: 30.06.2025).
22. Степанова В. А. Хронотоп прозы М. Тарковского: переосмысление традиционализма / В.А. Степанова // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. – 2017. – № 1 (39). – С. 216-222.
23. Тарковский М. А. Жизнь и книга / Публицистика и очерки // Октябрь, 2002. № 9. [Электронный источник]: Журнальный зал. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2002/9/tark.html> (дата обращения: 01.07.2025).
24. Тарковский М. Фарт. Рождественская повесть / М. Тарковский // День литературы. Журнал русских писателей. 2017. № 2. С. 22-83.
25. Тарковский М.А. Енисей, отпусти!: рассказы, повести, очерки / Михаил Тарковский. – М.: Вече, 2022. – 432 с. – (Сибириада).
26. Тарковский М.А. Промысловые были : повести, рассказы / Михаил Тарковский. – М.: Вече, 2022. – 384 с. – (Сибириада).
27. Яранцев В. Замороженный Енисеем: о новом трехтомнике М.А. Тарковского [Электронный ресурс] / В. Яранцев // Сибирские огни. 2009. № 10. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/10/ia31.html> (дата обращения: 29.06.2025).

REFERENCES

1. Avchenko V. Bol'shaya strana Mihaila Tarkovskogo / V. Avchenko // Tojota-Kresta: roman. – М.: Izdatel'stvo «Е», 2016. S. 5-12. – Rezhim dostupa: https://kartaslov.ru/knigi/Mihail_Tarkovskij_Tojota-Kresta/1 (data obrashcheniya: 03.07.2025).
2. Balashova, E. A. V. Shukshin i M. Tarkovskij: prostranstvo idillicheskogo geroya / E.A. Balashova // Shukshinskij tekst: opyt prochteniya. – Barnaul, 2009. – S. 50-57.
3. Balayan, I. L. Problema lichnosti v rasskazah M.A. Tarkovskogo / I.L. Balayan // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2. Filologiya i iskusstvovedenie. – 2014. – Vyp. 1 (134). – S. 135-139.

4. Balayan, I.L. Nastoyashchaya proza Mihaila Tarkovskogo // Nasledie Yu.I. Selezneva i aktual'nye problemy zhurnalistiki, kritiki, literaturovedeniya, istorii: materialy 3-j Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, Krasnodar, 23-24 sentyabrya 2016 g. / M-vo obrazovaniya i nauki Rossijskoj Federacii, Kubanskij gos. un-t, Fak. zhurnalistiki ; [redkol. : N.P. Kravchenko i dr.]. Krasnodar : Novaciya, 2016. S. 208-213.
5. Belyaeva, N.V. Russkaya literaturnaya tradiciya v proze sovremennogo pisatelya Mihaila Tarkovskogo // Russkaya slovesnost': nauchno- teoreticheskij i metodicheskij zhurnal. 2008. № 5. S. 41-44.
6. Belyaeva, N.V. Liricheskoe nachalo v proze M.A. Tarkovskogo :10.01.01 «Russkaya literatura» : avtoref. dis. ... kand. filol. nauk / Belyaeva Natal'ya Vladimirovna. – Ulan-Ude, 2009. 25 s. – URL: <https://www.dissercat.com/content/liricheskoe-nachalo-v-proze-ma-tarkovskogo/read> (data obrashcheniya: 02.07.2025).
7. Belyaeva, N. V. Obraz uchitelya-slovesnika v novejshej russkoj literature / N.V. Belyaeva // Filologicheskie otkrytiya: sbornik nauchnyh statej. Otv. red. i sost. N. V. Belyaeva. Vladivostok: Dal'nevostochnyj federal'nyj universitet, 2017. S. 124-137.
8. Val'yanov, N. A. Tvorchestvo M. A. Tarkovskogo v svete sovremennoj literaturno-nauchnoj kritiki / N. A. Val'yanov // Problemy sovremennoj nauki i obrazovaniya. 2015. № 2(32). S. 76-80. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-m-a-tarkovskogo-v-svete-sovremennoj-literaturno-nauchnoj-kritiki> (data obrashcheniya: 30.06.2025).
9. Val'yanov, N. A. Hudozhestvennyj mir M.A. Tarkovskogo: prostranstvo, vremya, geroj : 10.01.01 «Russkaya literatura» : avtoref. dis. ... kand. filol. nauk / Val'yanov Nikita Aleksandrovich. Voronezh, 2018. 25 s. – URL: <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyi-mir-ma-tarkovskogo-prostranstvo-vremya-geroi/read> (data obrashcheniya: 02.07.2025).
10. Val'yanov, N.A. Poetika M. A. Tarkovskogo: problema hronotopa i obraz geroya. Seriya «Universalii kul'tury». Vyp. IX. / N.A. Val'yanov. M.: Flinta, 2020. 227 s.
11. Kargashin, I. A. «Velikij lad s okruzhayushchim» hudozhestvennyj mir Mihaila Tarkovskogo // Aktuelle Aspekte der Erforschung und Vermittlung der russischen Sprache und Literatur: Materialien der Internationalen wissenschaftlichen Konferenz in Halle (Saale) am 11. und 12. Oktober 2012. Seminar für Slavistik Philosophische Fakultät II MartinLuther-Universität Halle-Wittenberg. Das Neue in Erforschung und Vermittlung des Russischen, Bd. 1. Schöneiche bei Berlin, 2013. - S. 205-216.
12. Kargashin, I.A. «Pod skal'pelem prirody i iskusstva...» Poetika prozy Mihaila Tarkovskogo / I.A. Kargashin. Russkaya rech'. 2017. № 2. S. 33-40. URL: <https://russkayarech.ru/ru/archive/2017-2/33-40> (data obrashcheniya: 05.07.2025).
13. Kovalyov G.F. Pisatel'. Imya. Tekst. Voronezh, VGU, 2004. 340 s.
14. Kochetova, S.A. Tradicii rozhdestvenskoj prozy v sovremennoj russkoj literature (na materiale povesti M. Tarkovskogo «Fart») / S.A. Kochetova //

Vostochnoslavjanskaya filologiya. – Literaturovedenie. Vyp. 5(29). / OO VPO «Gorlovskij in-t inostrannyh yazykov». Redkol.: S.A. Kochetova i dr. – Gorlovka: Izdatel'stvo OO VPO «GIIYa», 2017. – S. 18-27.

15. Kochetova S.A. Otsutstvie imeni geroini kak smysloobrazuyushchij element v strukture rasskaza Diny Rubinoj «Cyganka» / S.A. Kochetova // «Alye parusa» lingvistiki: kollektivnaya monografiya k 75-letiyu doktora filologicheskikh nauk, professora Valeriya Mihajlovicha Kalinkina / otv. red. A.V. Petrov. Simferopol' : «POLIPRINT», 2021. S. 37-41.

16. Kochetova S.A. Semantika imeni geroya kak sposob sushchestvovaniya cheloveka v stile povesti M. Tarkovskogo «Polet sovy» // Literatura v shkole. 2024. № 5. S. 77–86. DOI: 10.31862/0130-3414-2024-5-77-86 Kochetova S.A. The semantics of the character's name as a way of human existence in the style of M. Tarkovsky's "Flight of the Owl". Literature at School. 2024. No. 5. Pp. 77–86. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2024-5-77-86

17. Kochetova S.A. Duh cheloveka. O smysle nazvaniya povesti Mihaila Tarkovskogo «Polyot sovy» / S.A. Kochetova // Vostochnoslavjanskaya filologiya. – Literaturovedenie. Vyp. 19(43). / FGBOU VO «Doneckij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet im. V. Shatalova». Redkol.: S.A. Kochetova i dr. – Gorlovka: Izdatel'stvo FGBOU VO «DGPU im. V. Shatalova», 2025. – S. 41-54. DOI: 10.24412/1992-9196-2025-1943-43-55/

18. Kochetova S.A. «...V samoj serdcevine bytiya»: mir detstva v maloj proze Mihaila Tarkovskogo / S.A. Kochetova // Mirovaya slovesnost' dlya detej i o detyah. – Moskva, 2025. – S. 5-13.

19. Mitrofanova, A.A. Idilliya Mihaila Tarkovskogo / A.A. Mitrofanova // Sovremennost' v zerkale refleksii: yazyk – kul'tura – obrazovanie: Mezhdunar. nauch. konf., posvyashch. 90-letiyu Irkut. gos. un-ta i fak-ta filologii i zhurnalistiki (Irkutsk, 6-9 oktyabrya 2008). Irkutsk, Izd-vo Irkut. gos. un-ta, 2009. S. 432-438.

20. Pavlov, O. Puti i tropy. Proza sud'by M. Tarkovskogo / O. Pavlov // Literaturnaya gazeta. 2001. 14-20 marta. S. 9.

21. Senchin, R. Kniga zhizni Mihaila Tarkovskogo [Elektronnyj resurs] / R. Senchin // RaraAvis. Otkrytaya kritika. 2016. – Rezhim dostupa: http://rara-rara.ru/menu-texts/kniga_zhizni_mihaila_tarkovskogo (data obrashcheniya: 30.06.2025).

22. Stepanova V. A. Hronotop prozy M. Tarkovskogo: pereosmyslenie tradicionalizma / V.A. Stepanova // Vestnik Krasnoyarskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. V.P. Astaf'eva. – 2017. – № 1 (39). – S. 216-222.

23. Tarkovskij M. A. Zhizn' i kniga / Publicistika i ocherki // Oktyabr', 2002. № 9. [Elektronnyj istochnik]: Zhurnal'nyj zal. Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/october/2002/9/tark.html> (data obrashcheniya: 01.07.2025).

24. Tarkovskij M. Fart. Rozhdestvenskaya povest' / M. Tarkovskij // Den' literatury. Zhurnal russkih pisatelej. 2017. № 2. S. 22-83.

25. Tarkovskij M.A. Enisej, otpusti!: rasskazy, povesti, ocherki / Mihail Tarkovskij. – M.: Veche, 2022. – 432 s. – (Sibiriada).

26. Tarkovskij M.A. Promyslovye byli : povesti, rasskazy / Mihail Tarkovskij. – М.: Veche, 2022. – 384 s. – (Sibiriada).

27. Yarancev V. Zamorozhennyj Eniseem: o novom trekhtomnike M.A. Tarkovskogo [Elektronnyj resurs] / V. Yarancev // Sibirskie ogni. 2009. № 10. – Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/10/ia31.html> (data obrashcheniya: 29.06.2025).

УДК 821.161.1

ORCID 0000-0002-7299-9568

ORCID 0009-0006-3903-8171

**МОТИВ СМЕРТИ КАК ОСНОВА ТЕКСТОВОГО ЕДИНСТВА
(СВЕРХТЕКСТА) В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ А. С. ГРИНА
«ШТУРМАН “ЧЕТЫРЁХ ВЕТРОВ”»**

Курьянов Сергей Олегович

доктор филологических наук, доцент,

заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы

ФГБОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского»

(г. Симферополь, Россия)

so_k@inbox.ru

Мартышина Екатерина Юрьевна

студент факультета русского языка и литературы

ФГБОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского»

(г. Симферополь, Россия)

mekatyu@yandex.ru

e-mail: mekatyu@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается мотив смерти в сборнике рассказов А. С. Грина «Штурман “Четырех ветров”» как художественно-философская категория, выполняющая структурообразующую, смысловую и сверхтекстообразующую функции. Анализируются различные формы проявления мотива. Исследование мотива как литературоведческого понятия опирается на теорию и методологию, сформированную благодаря трудам А. Н. Веселовского, М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, И. В. Силантьева, Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпы. В статье показано, что мотив смерти в сборнике А. С. Грина выступает связующим звеном между рассказами, придавая ему композиционное и идейное единство, формирующее сверхтекст.

Ключевые слова: мотив, смерть, интерпретация, сверхтекст, индивидуально-авторское текстовое единство, А. С. Грин.

**THE MOTIF OF DEATH AS THE BASIS OF TEXT UNITY (SUPERTEXT) IN THE
COLLECTION OF STORIES BY A. S. GREEN "NAVIGATOR OF THE FOUR WINDS"**

Kuryanov Sergey Olegovich

Doctor of Philology, Associate Professor,

Head of the Department of the Russian and Foreign Literature of FSBEI HE

“V.I. Vernadsky Crimean Federal University”

(Simferopol, Russia)

so_k@inbox.ru

Martyshina Yekaterina Yuryevna

Student of the Faculty of the Russian Language and Literature of FSBEI HE
“V.I. Vernadsky Crimean Federal University”
(Simferopol, Russia)
mekatyu@yandex.ru

Abstract. The article examines the motif of death in the collection of stories by A. S. Green “The Navigator of the Four Winds” as an artistic and philosophical category that performs structure-forming, semantic and super-text-forming functions. Various forms of manifestation of the motif are analyzed. The study of the motif as a literary concept is based on the theory and methodology formed thanks to the works of A. N. Veselovsky, M. M. Bakhtin, Yu. M. Lotman, I. V. Silantyev, N. D. Tamarchenko, V. I. Tyupa. The article shows that the motif of death in the collection by A. S. Green acts as a link between the stories, giving it a compositional and ideological unity that forms a super-text.

Keywords: motif, death, interpretation, super-text, individual-authorial textual unity, A. S. Green.

Для цитирования: Курьянов С. О., Мартышина Е. Ю. Мотив смерти как основа текстового единства (сверхтекста) в сборнике рассказов А. С. Грина «Штурман “Четырёх ветров”» // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 20(44). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 38-46. DOI 10.24412/1992-9196-2025-2044-38-46.

Одним из двух разновидностей сверхтекста является текстовое единство [см.: 9, с. 19–36]. В отличие от ассоциативно-смыслового сверхтекста, являющегося феноменом воспринимающего сознания [см.: 9, с. 8–19] (сущностное содержание этого явления, собственно, и заключено в самом термине – ассоциация и смысл), текстовое единство строится иначе. В его основе – авторский замысел, трансформирующийся в конечном итоге в авторскую идею. В отличие от ассоциативно-смыслового сверхтекста, строящегося на ассоциациях и поэтому всегда открытого (новые произведения могут легко «встроиться» в контекст данного сверхтекста), текстовое единство – закрытый сверхтекст, причём в случае индивидуально-авторского сверхтекста его дополнение возможно лишь самим автором, что, естественно, происходит исключительно редко. Мы знаем лишь несколько таких случаев, осуществленных по замыслу самого автора – «Человеческая комедия» О. де Бальзака, «Записки охотника» И. С. Тургенева, «Севастопольские рассказы» Л. Н. Толстого, «Ругон-Маккары» Э. Золя, «В поисках утраченного времени» М. Пруста, «Дозоры» С. В. Лукьяненко и под. Причём следует особо в каждом отдельном случае рассматривать причины дополнения циклов, поскольку они всегда различны. Остаётся только добавить, что в случае отхода автора от литературной деятельности (в силу нежелания продолжать или в силу смерти) цикл рассказов (повестей, романов), поэтический или драматический цикл, авторский сборник произведений приобретают завершённый вид и не могут быть дополнены.

Мы убеждены, что индивидуально-авторское текстовое единство «в меньшей мере зависит от воспринимающего сознания», которое несомненно тоже влияет на его формирование и восприятие (поскольку любое литературное произведение (ряд произведений) является дискурсом), «а формируется прежде всего в сознании создающем и воспроизводящем, то есть в сознании автора..., а затем и в сознании читателя» [9, с. 25], в отличие от ассоциативно-смыслового свертхтекста, который возникает прежде всего в воспринимающем сознании и от воли и замысла автора не зависит. Объединительными элементами в цикле, а тем более в авторском сборнике, в котором, конечно, части более разобщены, чем в задуманном и осуществленном своде однотипных произведений, могут выступать различные элементы текста – от текстуальных повторов и образной системы до сюжетных и композиционных элементов.

Важным художественным элементом, объединяющим на первый взгляд непохожие произведения в цикл или авторский сборник, является система мотивов – едва ли не главных элементов по отношению к речевым (лингвистическим) знакам вторичной «сверхречевой, металингвистической» знаковой системы – художественного текста [см.: 11, с. 20]. Поскольку «семантическая единица художественного языка – мотив – может быть манифестирована в тексте всего лишь одним словом или словосочетанием, однако при этом заключать в себе широкий и глубокий смысловой контекст» [11, с. 23].

Начиная с «Исторической поэтики» А. Н. Веселовского [3], мотив наряду с образом рассматривается учеными в качестве основы литературно-художественного текста. В качестве системообразующего элемента (знака) рассматривали мотив Ю. М. Лотман (см., например, о мотивах в статье «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя», где речь идет о пространственных мотивах, среди которых мотив полёта, мотив отражения, мотив дороги и тройки [7, с. 413–447], или в статье «О семиосфере», где говорится о мотиве зеркальности в литературе и живописи [7, с. 11–24] и др.) и Б. М. Гаспаров (см., например, его работу «Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова “Мастер и Маргарита”» [4, с. 28–82]). В. И. Тюпа считает мотивы литературного произведения «единицами художественной семантики, глубоко укорененные в национальной и общечеловеческой культуре и быте» [12, с. 59]. «При этом, – пишет Б. М. Гаспаров, – в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте...» [4, с. 30–31].

Системный анализ современного состояния научного материала, касающегося понимания такого явления, как мотив, позволил И. В. Силантьеву сформулировать дефиницию термина *мотив*, обозначив его как «а) эстетически значимую повествовательную единицу, б) интертекстуальную в своём функционировании, в) инвариантную в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантную в своих событийных реализациях,

г) соотносящую в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками» [10, с. 96].

Одним из распространённых мотивов мировой литературы является мотив смерти, что подчеркивается работами М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» [1], Ю. М. Лотмана «Смерть как проблема сюжета» [8], Р. Л. Красильникова «Танатологические мотивы в художественной литературе. Введение в литературоведческую танатологию» [6] и др.

Цель данной статьи – показать роль мотива смерти как средства формирования сверхтекста – текстового единства в сборнике А. С. Грина «Штурман “Четырёх ветров”».

В системе мотивов сборника мотив смерти является одним из центральных. Семантическое поле слова *смерть* представлено: именами существительными (*смерть, гибель, казнь, убийство, самоубийство; тело, труп, мертвец, покойник, убийца*, глаголами *умереть, погибнуть, сдохнуть, подохнуть; убивать/убить (другого/себя), перебить, уморить; уходить/уйти, пожертвовать собой, перестать существовать, провалиться*) и соответствующими им именами прилагательными и причастиями (*мёртвый, мертвенный, омертвевший, умерший, покойный, погибший, подошедший, убитый, убиваемый, разбитый, смертный, бессмертный*); на периферии – способы лишения жизни (*застрелить, застрелиться, охотиться, разmozжить голову, угостить зарядом картечи, казнить, повесить, повеситься, расстрелять, поставить к стенке, удушить, сгореть, поджарить*), ритуальные атрибуты (*кости, кровь, склеп, гроб, надгробная речь, похоронный марш, завещание, предсмертные записки, наследство*), орудия смерти (*яд, виселица, нож и т. д.*), абстрактная (*неизбежное, конец, финал, уничтожение, разрушение*) и натуралистическая номинация (*разложение, гниение*). Лексические единицы описывают событие, показывают отношение героев к смерти и создают соответствующую атмосферу.

Мотив смерти у Грина проявляется как событие, реализующееся в физической или моральной формах. Варианты, которые относятся к физической смерти, можно разделить на две группы:

- 1) смерть вследствие болезни (естественная смерть) и
- 2) смерть в результате убийства или самоубийства (насильственная смерть).

В первую группу входят смерти жены бухгалтера из рассказа «Рай» и супруги Штурмана из рассказа «Штурман “Четырёх ветров”». *Естественное умирание* упоминается только ретроспективно, как воспоминания героев. Эти события происходят в пространстве *дома*, где герои, переживающие утрату, могут открыто выражать эмоции.

Вторая группа более неоднородна. В случае варианта «смерть в результате убийства» («История одного убийства», «Телеграфист из Медянского бора», «Окно в лесу», «Остров Рено», «Третий этаж», «Колония Ланфиер») обязательные роли актантов – *тот (те), кто лишается жизни* и *тот*

(те), кто лишает жизни. В рассказах («История одного убийства», «Окно в лесу») эти роли закреплены. В других же рассказах происходит дуэль (между Горном и Дриббом в рассказе «Колония Ланфиер») или перестрелка (между жителями колонии и Горном в рассказе «Колония Ланфиер»; также в рассказах «Третий этаж», «Остров Рено», «Телеграфист из Медянского бора»), в ходе которых оба актанта (или обе группы актантов) стремятся убить друг друга, преуспевают обе стороны или одна из сторон. Убийства происходят в «чужом» пространстве. Встречается и пространство «отчуждённое» – дом в рассказе «Третий этаж», где прячутся герои, оставили жильцы: пространство, наполненное деталями быта, контрастирует с надвигающейся гибелью. Комната, которая «служила жизни», становится декорацией умирания.

Подгруппа *«убийство/попытка убийства в качестве наказания»* отличается хронотопом порога. По М. М. Бахтину, «это хронотоп кризиса и жизненного перелома» [2, с. 397]. Желание Цапли («История одного убийства») подшутить над товарищем, чтобы «убить время», за пределами «своего» пространства приводит к летальному исходу. Банников мог бы ответить на удар, который Цапля нанёс ему в караулке, но выбирает отомстить за все обиды, убив отделенного «по правилу», согласно уставу, который нарушил шутник, и при этом находится возле караульного помещения. Переступив её порог, рядовой перестаёт быть тем добрым и услужливым парнем, больше не может терпеть издевательства – в его личности происходит перелом.

Аналогичное решение в результате морального перелома мгновенно приходит в голову герою рассказа «Окно в лесу», который становится свидетелем садистской игры, издевательства над болотным куликом. Выстрел охотника – это попытка остановить бессмысленное насилие. Разбивая окно, служащее границей между лесом, дикой природой, и жилищем, представляющим цивилизованное общество, герой разрушает иллюзию уюта, за которой скрывается жестокость.

Проём пробитой пулями двери разделяет Горна, находящегося в доме, и колонистов, пришедших его казнить. Эта стычка является результатом поведения героя, ответом неспособных принять его мировоззрение простых людей, которые требуют, чтобы он добровольно вышел и расплатился за злодеяния: «Мы только повесим вас, это совсем не страшно, гораздо лучше, чем сгореть! Подумайте насчет этого!» [5, с. 336]. В ходе убеждения применяется огнестрельное оружие. Отвечая на выстрелы, там же, буквально на пороге, Горн решает расстаться с золотом ради спасения жизни: отвлечь палачей, бросив его в толпу, и бежать.

В описанных эпизодах время «является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени» [2, с. 397].

Вариант *«смерть в результате самоубийства»* встречается в рассказах «Рай» и «Происшествие в улице Пса». Обязательные роли актантов: *тот (те), кто лишает себя жизни* и *тот (те), кто это воспринимает*. В рассказе «Рай» самоубийства происходят в доме, который является не «своим», «родным», а

«отчуждённым» пространством – им уже не дорожит хозяин (банкир), гости не находят его уютным, не чувствуют себя в нём защищёнными и присутствуют в этом месте только с целью ухода из жизни. Александр Гольц («Происшествие в улице Пса») устраивает на улице представление, которое заканчивается его самоубийством на площади (в «чужом» пространстве) перед толпой обывателей. Время перед самоубийствами героев замедляется, в момент этого варианта смерти течёт быстрее, а после снова возвращается к обычному темпу.

Другая форма гибели – *моральная* или *духовная*. В своей предсмертной записке журналист призывает к массовому уходу из жизни ради освобождения природы от бремени: «Подумайте, как будет хорошо, когда вы умрёте. Останутся небо, горы, степи, леса, океаны, птицы, животные и насекомые. Вы избавите даже их от кошмара своего существования» [5, с. 173]. В его манифесте проблемы общества возведены в абсолюте. У героя есть идеал человека, который достоин жизни и являет собой надежду на лучшее будущее: «Покажите мне чистое сердцем человеческое животное, большого ребенка с твердой волей и одной, прямой, как стрела, мыслью, без уверток и драпировок, без спрятанной про запас правды и механической лжи» [5, с. 172]. Но «честный человек» не находится, и журналист окончательно теряет веру в человечество.

Агония самоубийц из этого же рассказа начинается задолго до отказа органов из-за яда: пресыщенный благами банкир давно ощущает отвращение к себе, женщина чувствует моральное опустошение, журналист гниёт изнутри, снедаемый ненавистью, капитана день за днём губит рутина, бухгалтер и вовсе считает своей задачей спокойно дожить до конца своих дней. Александр Гольц также переживает внутреннюю гибель – утрату любви, смысла, надежды: «Он пристально смотрел в затылок ушедшей девушки, но она ни разу не обернулась» [5, с. 247]. *Эмоциональное умирание* предвосхищает финал.

Люди вокруг героя рассказа «Воздушный корабль» не живут, а имитируют жизнь, теряя способность к настоящему общению и меняя искренность на умение хорошо врать о себе: «мечта о силе и красоте оказывается бесплодной, существование без “общей идеи” бессмысленным, “лелеемая ложь” декадентствующего беллетриста неприемлемой» [13, с. 34]. Это – *социальная смерть*. Степанов вспоминает «о том, что скоро он, как и все, уйдет отсюда, неудовлетворенный и вялый, с жгучей потребностью возбуждения, шума, продолжения какого-то неначавшегося, вечного праздника» [5, с. 176]. Можно предположить, что речь идёт и о конкретном вечере, и об уходе в мир иной.

Варвара («Маленький комитет») – единственный оставшийся на свободе участник подпольной революционной организации. Она продолжает работу одна, из последних сил, пока не достигает психологического предела: «Я страшно устала <...> и больше не могу. <...> Ночью вскакиваю, кричу отчаянным голосом» [5, с. 284–285]. Девушка испытывает *напряжении на грани душевной гибели*, приезд Геника ненадолго оживляет её, но после беседы она возвращается в прежнее состояние, из которого всё-таки возможно выйти с помощью нового товарища, который настроен весьма позитивно.

Ещё один вариант – «*социальное самоубийство*». Матрос Тарт принимает решение остаться жить на острове, где чувствует себя живым, а не влачащим существование. Ради этого он стремится покинуть социум, утверждая, что люди перестали для него существовать. В диалоге с Блемером Тарт относит себя к «зверям» – он хочет быть свободным от обязанностей и жить, руководствуясь только инстинктами. Ими же он объясняет самозащиту, приносящую другим смерть. Но мечта о новой жизни оборачивается преследованием и гибелью матроса. Это делает смерть Тарта символом краха утопии.

На первый взгляд может показаться, что в рассказе «Колония Ланфиер» описана похожая ситуация. Горн выдумывает себе личность, – друга, который заканчивает жизнь самоубийством из-за несчастной любви, – убивая тем самым цивилизованную, социальную часть себя. Оказываясь на полуострове, он пытается слиться с природой, избегая общения с колонистами и достигая состояния отчуждения. «Но вот в чем разница: бегство Горна в экзотику было самообманом, о чем он знал с самого начала» [13, с. 42]. Он был готов вернуться в общество с момента нахождения золота, которое воспринимается им как возможность или завоевать отвергнувшую его женщину, или отомстить ей, разорив её мужа. Причины бороться за жизнь тоже разные: Тарт защищает «маленький рай дикого острова» [5, с. 260], а Горн слишком высокомерен, чтобы умереть от рук людей, которых он презирает, и ослеплён перспективной находкой.

Таким образом, противоречие ожидаемого и действительного, человеческих желаний и возможностей носит у Грина трагический характер.

В сюжете смерть часто становится кульминацией или развязкой, итогом ожидания, может служить оценкой поведения – как расплата, следствие выбора, а также влияет на мировоззрение героев, мотивирует на поступки (например, притвориться телеграфистом, чтобы не умереть от голода и жажды), иногда не является центральным событием, но создаёт атмосферу тревоги, напряжения, усиливает чувство тоски и одиночества.

Мотив смерти у Грина – художественный инструмент, позволяющий автору раскрыть истинную суть героя, исследовать пределы человеческой выносливости, критиковать социальную реальность и утверждать ценность жизни, свободы и подлинного чувства. Художественная реализация мотива смерти включает разнообразные приёмы: символизм, натуралистические детали, гиперболу, гротеск, аллюзию, контраст романтического и реалистического начал. Эти средства позволяют автору не только изобразить смерть, но и выстроить ценностную оппозицию между живым и мёртвым, подлинным и мнимым, личностью и массой, индивидуальным и общественным.

Повторяемость мотива во всех рассказах сборника А. С. Грина «Штурман “Четырёх ветров”», его вариативность и семантическая насыщенность позволяют говорить об объединении рассказов сборника в единое художественное пространство, единый свертхтекст, то есть о формировании индивидуально-авторского текстового единства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Собрание сочинений в семи томах / М. М. Бахтин. – М.: Языки славянских культур, 1997–2012. – Т. 4 (2): «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965). «Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)» (1940, 1970). Комментарии и приложение. 2010. – 752 с.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
3. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский; вступ. ст. И. К. Горского; сост., коммент. В. В. Мочаловой. – М.: Высшая школа, 1989. – 406 с. – (Классика литературной науки).
4. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 304 с.
5. Грин А. С. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1 / А. С. Грин. – М.: Правда, 1980. – 494 с.
6. Красильников Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе (введение в литературоведческую танатологию): [монография] / Р. Л. Красильников. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – 488 с. – (Язык. Семиотика. Культура).
7. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллин: Александра, 1992–1993. – Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. 1992. – 480 с.
8. Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / сост. А. Д. Кошелев; оформ. серии В. П. Коршунов. – М.: Гнозис, 1994. – С. 417–430.
9. Сверхтекст: генезис, структура, семантика: монография / науч. ред. С. О. Курьянов; коллектив авторов. – М.: Директ-Медиа, 2023. – 224 с.
10. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев; отв. ред. Е. К. Ромодановская. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
11. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / под ред. Н. Д. Тamarченко. – Т. 1: Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
12. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. – 3-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – 336 с.
13. Харчев В. В. Поэзия и проза Александра Грина / В. В. Харчев. – Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1975. – 256 с.

REFERENCES

1. Bakhtin M. M. Sobraniye sochineniy v semi tomakh [Collected Works in Seven Volumes] / M. M. Bakhtin. – M.: Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 1997–

2012. – V. 4 (2): «Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Rennessansa» (1965). «Rable i Gogol' (Iskusstvo slova i narodnaya smekhovaya kul'tura)» (1940, 1970). Kommentarii i prilozheniye. 2010. – 752 p.

2. Bakhtin M. M. Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike [Forms of Time and Chronotope in the Novel. Essays on Historical Poetics] // Bakhtin M. M. Voprosy literatury i estetiki [Questions of Literature and Esthetics]. – M.: Khudozh. lit. Publ., 1975. – Pp. 234–407.

3. Veselovskiy A. N. Istoricheskaya poetika [Historical Poetics] / A. N. Veselovskiy; vstup. st. I. K. Gorskogo; sost., komment. V. V. Mochalovoy. – M.: Vysshaya shkola Publ., 1989. – 406 p. – (Klassika literaturnoy nauki).

4. Gasparov B. M. Literaturnyye leytmotivy. Ocherki po russkoy literature XX veka [Literary leitmotifs. Essays on Russian literature of the twentieth century] / B. M. Gasparov. – M.: Nauka Publ., Izdatel'skaya firma «Vostochnaya literatura», 1993. – 304 p.

5. Grin A. S. Sobraniye sochineniy [Collected Works]: in 6 v. V. 1 / A. S. Grin. – M.: Pravda Publ., 1980. – 494 p.

6. Krasil'nikov R. L. Tanatologicheskiye motivy v khudozhestvennoy literature (vvedeniye v literaturovedcheskuyu tanatologiyu) [Thanatological motifs in fiction (introduction to literary thanatology)]: [monografiya] / R. L. Krasil'nikov. – M.: YAzyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2015. – 488 p. – (YAzyk. Semiotika. Kul'tura).

7. Lotman YU. M. Izbrannyye stat'i [Selected Articles]: in 3 v. / YU. M. Lotman. – Tallin: Aleksandra Publ., 1992–1993. – V. 1: Stat'i po semiotike i topologii kul'tury. 1992. – 480 p.

8. Lotman YU. M. Smert' kak problema syuzheta [Death as a Problem of Plot] / YU. M. Lotman // YU. M. Lotman i tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola [Yu. M. Lotman and the Tartu-Moscow Semiotic School] / sost. A. D. Koshelev; oform. serii V. P. Korshunov. – M.: Gnozis Publ., 1994. – Pp. 417–430.

9. Sverkhtekst: genezis, struktura, semantika: monografiya [Supertext: Genesis, Structure, Semantics: Monograph] / nauch. red. S. O. Kur'yanov; kollektiv avtorov. – M.: Direkt-Media Publ., 2023. – 224 p.

10. Silant'yev I. V. Poetika motiva [Poetics of Motif] / I. V. Silant'yev; otv. red. Ye. K. Romodanovskaya. – M.: YAzyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2004. – 296 p.

11. Teoriya literatury: Ucheb. posobiye dlya stud. filol. fak. vyssh. ucheb. Zavedeniya [Theory of Literature: Textbook. manual for students of the philological department of higher educational institutions]: in 2 v. / pod red. N. D. Tamarchenko. – V. 1: N. D. Tamarchenko, V. I. Tyupa, S. N. Broymtan. Teoriya khudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaya poetika. – M.: Izdatel'skiy tsentr «Akademiya» Publ., 2004. – 512 p.

12. Tyupa V. I. Analiz khudozhestvennogo teksta: ucheb. posobiye dlya stud. filol. fak. vyssh. ucheb. Zavedeniya [Analysis of the literary text: a textbook for students of the philological faculty of higher educational institutions] / V. I. Tyupa. – 3-ye izd., ster. – M.: Izdatel'skiy tsentr «Akademiya» Publ., 2009. – 336 p.

13. Kharchev V. V. Poeziya i proza Aleksandra Grina [Poetry and prose of Alexander Green] / V. V. Kharchev. – Gor'kiy: Volgo-Vyat. kn. izd-vo Publ., 1975. – 256 p.

УДК 821.161.1

ORCID 0000-0001-7570-1926

ТОЛСТОВСКИЙ ТЕКСТ В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Курьянова Валерия Викторовна
доктор филологических наук, доцент,
доцент кафедры русской и зарубежной литературы
ФГБОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского»
(г. Симферополь, Россия)
kuryanova_v@mail.ru

Аннотация. На материале творчества Михаила Булгакова рассматриваются элементы толстовского текста как именного свертхтекста литературы. Утверждается, что основой этого текста является миф о Л. Н. Толстом, который активно развивается на протяжении полутора столетий, но особенную актуальность получает в начале XX в. в период популяризации духовного наследия писателя и осмысления его трагического ухода из собственного дома. Анализируется структура толстовского мифа, выявляются свойственные ему мифологемы (опрощение, великий русский писатель, внешность Толстого), воспроизведенные М. А. Булгаковым в соответствии с собственным художественным мировидением. Биографический миф Л. Н. Толстого осмыслен в творчестве автора в контексте сатиры на советскую действительность 20-30х гг. XX в.

Ключевые слова: свертхтекст, именной текст, толстовский текст, биографический миф, миф о Л. Н. Толстом, М. Булгаков, «Мастер и Маргарита».

TOLSTOYAN TEXT IN THE WORK OF ANDREI BELY

Kuryanova Valeria Viktorovna
Doctor of Philology, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of the Russian and Foreign Literature
of FSBEI HE "V.I. Vernadsky Crimean Federal University"
(Simferopol, Russia)
kuryanova_v@mail.ru

Abstract. The paper explores the creative heritage of Mikhail Bulgakov, with a focus on the elements of the text created by Leo Tolstoy as a personal literary supertext. This text is argued to be founded on a myth about Leo Tolstoy that has evolved for a century and a half, gaining significance in the early 20th century as Tolstoy's spiritual influence becomes more recognized and his tragic exile is comprehended. The analysis examines the structure of the myth, identifying typical mythologemes (forgiveness, great Russian writer, Tolstoy's appearance) reproduced by Bulgakov and reflecting his poetic worldview and personal attitude to the works and personality of Leo Tolstoy. The biographical myth of L. N. Tolstoy is understood in the author's work in the context of satire on the Soviet reality of the 20-30s of the XXth century.

Keywords: supertext, Tolstoyan text, nominal text, biographical myth, myth about Leo Tolstoy, M. Bulgakov, «The Master and Margarita».

Для цитирования: Курьянова В. В. Толстовский текст в творчестве Михаила Булгакова // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 20(44). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С. А. Кочетова и др. –

Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 47-57.
DOI 10.24412/1992-9196-2025-2044-47-57.

Генезис поэтики М. Булгакова традиционно возводят к творчеству Н. Гоголя [3; 16; 4], что во многом определяет и интерес писателя к самой личности автора «Вечеров...» и «Выбранных мест из переписки с друзьями». Не столь очевидным признано его увлечение Л. Н. Толстым, хотя свидетельства о необходимости «мерять» себя по Толстому существуют [15, с. 85]. Даже попытка написать свой вариант Евангелия в романе «Мастер и Маргарита» восходит в том числе и к «Соединению и переводу четырех Евангелий» Л. Толстого.

Говоря об обращении одного писателя к фигуре и творчеству другого писателя, можно исследование вести через призму как интертекстуальности, так и биографического мифа в зависимости от поставленных задач. В данной статье целью изучения стал толстовский текст в творчестве М. Булгакова, то есть именно мифологизированный образ самого Толстого, ставший ядром этого текста.

Толстовский текст – это семантически связанная с личностью писателя система семиотически значимых константных представлений (мифологем) о нём и его произведениях, являющихся знаковой манифестацией личности и творчества писателя и закрепленных в мировой культуре [8, с. 181–182]. Толстовский текст – это именной свертхтекст, в основу которого положен биографический миф о писателе, согласно современной теории свертхтекстовых структур [14, с. 15].

Впервые упоминание о «великом старце русской литературы» встречается у М. Булгакова в фельетоне «Киев-город» (1923), в котором писатель передал послереволюционную атмосферу «матери городов русских»: «Когда небесный гром (ведь и небесному терпению есть предел) убьет всех до единого современных писателей и явится лет через 50 новый, настоящий Лев Толстой, будет создана изумительная книга о великих боях в Киеве» [1, т. 1, с. 299]. Здесь представлена мифологема о великом русском писателе структуры биографического толстовского мифа. Булгаков не терпим к современным ему писателям (что впоследствии станет одной из главных тем его творчества, в том числе романа «Мастер и Маргарита»), он не просто их высмеивал, надеясь на рождение нового Толстого не раньше чем полвека спустя, сатирик приговаривал их к смерти. Книгу о «великих боях в Киеве» сам Булгаков написал позже и в форме романа, и в форме пьесы («Белая гвардия», «Дни Турбиных».

Биографический миф о Толстом имеет как сакрализирующую (охранительную) направленность, так и профанирующий вектор. В фельетоне «Киев-град» М. Булгаков представлен первый вариант мифологемы о великом русском писателе. В повести «Записки на манжетах» (1923) он использовал профанный вектор. Все время голодающему рассказчику в главке «О том, как нужно есть» снится сон, как будто он «Лев Толстой в Ясной Поляне. И женат на Софье Андреевне. Я сижу наверху в кабинете. Нужно писать. А что писать, я не знаю. И все время приходят люди и говорят:

– Пожалуйста обедать.

А я боюсь сойти. И так дурачки: чувствую, что тут крупное недоразумение. Ведь не я писал “Войну и мир”» [1, т. 1, с. 164]. В конце концов к мнимому Толстому приходит жена и зовет его на вегетарианской обед, тут уж природа героя бунтует и требует себе мяса и водки, чем доводит Софью Андреевну до слез, а затем и выгоняет из «своего дома» пытающегося усостыть его духобора.

Страшный сон стал предвестником ликвидации Лито и новых лишений рассказчика. Герой противопоставляет свою биографию мифологизированным константным представлениям о жизни Толстого. Вполне благополучный «великий Лев русской литературы» живет в своем имении Ясная Поляна и ест по своему желанию вегетарианские обеды, а рассказчик «Записок на манжетах» – вечно нуждающийся, перебивающийся случайными заработками молодой журналист и писатель ранней советской России, вынужден даже соглашаться отобедать у чужих людей. Оказавшись во сне на месте Толстого, Михаил хотел бы воспользоваться всеми внешними благами, предоставленными великому писателю, теми благами, отсутствие которых не позволяет ему жить и творить достойно. Но булгаковская ирония заключается не в профанировании образа Толстого, несмотря на использование традиционных для профанного вектора биографического мифа о Льве Толстом маркеров плачущей жены, духоборов и вегетарианства. Михаил, попав в Ясную Поляну к заботливой Софье Андреевне, «что писать не знает» в отличие от настоящего Толстого, внешние обстоятельства уже победили его, оказался он «плавающим, путешествующим и страждущим писателем русским» [1, т. 1, с. 125], согласно посвящению к повести. Использование толстовского мифа работает на общую концепцию произведения: «дискретный и нервный стиль “Записок на манжетах” передает историческое настроение растерянного и страдающего интеллигента-одиночки в предлагаемых жизнью трагических обстоятельствах, от навязанной ему логики навыворотной (“гоголевской”) действительности» [18, с. 93].

В рассказе «Вьюга» («Записки юного врача»), опубликованном в 1926 году, также автобиографическом, рассказчик-врач, приглашенный к умирающей и ничем не способный ей помочь, едет назад в больницу, а возница сбивается с пути в снегу и в темноте. Случившееся тут же напомнило герою сюжет рассказа «Хозяин и работник», и он снова сравнивает себя со Львом Толстым: «Я вдруг вспомнил кой-какие рассказы и почему-то почувствовал злобу на Льва Толстого. “Ему хорошо было в Ясной Поляне, – думал я, – его небось не возили к умирающим...”» [1, т. 3, с. 329]. Так же, как в «Записках на манжетах», образ великого писателя представлен как пример безусловного благополучия и спокойствия, осененного помещичьей усадьбой, в противоположность тягостной жизни юного уездного врача.

Совершенно не автобиографический уже герой булгаковской пьесы «Дни Турбиных» (1925) грубоватый штабс-капитан, артиллерист Мышлаевский также восхищается талантом писателя, но опять же, как и другие персонажи Булгакова, обещивает величие толстовского дара, объясняя его помещичьим комфортом: «Впрочем, ему легко было писать, у него имение было. В имении это просто. Зимой делать не черта, вот и пиши себе» [1, т. 4, с. 525]. Кроме того,

Мышлаевский тоже примеряет на себя Толстого, успех, к которому пришёл писатель, по мнению штабс-капитана, стал возможен потому, что он «гвардейской артиллерии поручик. Жаль, что бросил служить. До генерал-лейтенанта дослужился бы совершенно свободно» [1, т. 4, с. 525]. Очень редкое использование в русской литературе начала XX века мифологемы о воинских заслугах Толстого Булгаковым решено в рамках идеи великого русского писателя, что для современников будущего «великого Льва» в середине 50-х годов XIX века было абсолютно соединено: аристократ, выдающийся писатель и ветеран Крымской кампании.

В пьесе переход крестьянства на сторону Петлюры штабс-капитан Мышлаевский расценивает как предательство: «Вот эти самые милые мужички сочинения графа Льва Толстого!» [1, т. 4, с. 308]. Это, конечно, ирония со стороны сторонника украинского гетмана по отношению к идеям опрощения Толстого, видевшего, согласно биографическому мифу, идеал в мужицкой простоте. Грубоватый решительный офицер восхищался талантом писателя, объясняя художнический дар опытом военной службы («писал не хулиган какой-нибудь, а артиллерийский офицер» [1, т. 4, с. 525]) Но явно всегда внутренне критиковал идеализм Толстого и в предательстве мужиков только нашел тому подтверждение: «Взял я этого толстовского хрена за манишку и говорю: “Уси побиглы до Петлюры? Вот я тебя сейчас пристрелю, старую... Ты у меня узнаешь, как до Петлюры бегает. Ты у меня сбегает в царство небесное”» [1, т. 4, с. 309]. Мифологема об опрощении Толстого представлена героем как заблуждение, что не раз использовал, например, Ленин при создании своего толстовского мифа [7] и др.

В художественных произведениях М. Булгакова толстовский миф возникал достаточно часто. Сюжет рассказа «Таракан» (1925) строится вокруг покупки героем Василием Роговым финского ножа на Смоленском рынке. Автор создал ярмарочную атмосферу, перечислив все, чем тогда торговали в «замечательном городе Москва»: «От Арбата до первых чахнувших деревьев в три стены стоял народ и торговал вразвал чем ни попало: и Львом Толстым, босым и лысым, и гуталином, и яблоками, штанами в полоску, квасом и Севастопольской обороной, черной смородиной и коврами» [1, т. 3, с. 217]. Вместе с картинками Севастопольской обороны, пользовались большой популярностью в начале XX и изображения Л. Толстого. Чаще всего это были репродукции картины И. Репина «Л. Н. Толстой босой», отражающей, по мнению художника, духовные искания писателя, а именно опрощение. Художник транслировал мифологему, так как при всем стремлении к простоте Толстой босым не ходил, но именно этот образ закрепился в массовом сознании на долгие годы, как благодаря безусловному интересу к личности и биографии писателя, так и таланту самого портретиста.

Такой Толстой, «босой и лысый», погружает читателей рассказа Булгакова в балаганную атмосферу обмана, торжества случая, грубости, все это захватывает Василия Рогова, по прозвищу Таракан, делегата месткома пекарни № 13 (каждая номинация выдает фигуру неудачливую) и доводит его до

убийства человека той самой финкой. В центре города Москвы духовно великий, до предельности опрощенный Репиным образ Толстого не только не явился символом морали, но был поставлен в ряд со штанами в полоску, работая на прием печальной иронии.

Многочисленные черновики «Мастера и Маргариты» М. Булгакова дают возможность тщательно исследовать творческую лабораторию писателя, этапы его работы над романом. В варианте первой главы текста под названием «Консультант с копытом» поэт Беспризорный представлен как «второй в кепке, блузе, носящей идиотское название “толстовка”, в зеленой гаврилке и дешевеньком сером костюме. Парусиновые туфли. Особая примета: над правой бровью грандиозный прыщ» [1, т. 5, с. 518]. В последующих черновых записях «толстовка» будет сохраняться, но «идиотское название» заменено на более нейтральное – «нелепое название», а затем уйдет и все выражение и появится «синяя блуза», и далее, в каноническом тексте, – «ковбойка» [6, с. 151]. Название толстовки связано с именем Л. Н Толстого, и, видимо, начинает распространяться еще с момента первой фиксации писателя в очень широкой просторной блузе на фотографии 1868 года, в дальнейшем крой блузы заметно претерпел изменения, но общая концепция сохранялась. Простая рубашка связана с идеями опрощения писателя, поэтому приверженцы учения позднего Толстого также носили подобную одежду: «Со временем толстовка обрела статус “вещного” символа толстовского мировоззрения и классического образца биографического текста костюмной культуры» [9, с. 15], то есть полноправной частью толстовского мифа.

События же «Мастера и Маргариты» происходят уже в советское время: «популярность Т.<олстовки> после 1917 объяснялась не обилием последователей Толстого в эти годы, а тем, что в первые послереволюционные годы обычный мужской городской костюм, а тем более визитка и крахмальная рубашка воспринимались враждебно. Выработался особый стиль, для к<ото>рого Т.<олстовка> была наиболее демократичной. Т.<олстовка> исчезла из обихода в сер. 1930-х гг.» [5, с. 278]. То есть поэт Беспризорный (будущий Бездомный) одевался в подчеркнуто демократическом стиле, используя «лояльный режиму вариант мужской одежды» [9, с. 15], что подчеркивают и другие детали его гардероба: гаврилка и дешевенький костюм. Эпитетами «идиотская» или «нелепая» в отношении названия блузы – «толстовка» – Булгаков, видимо, как раз подчеркивал парадоксальность заимствования символа философии Толстого представителями новой советской России, с «разрухой в головах», по меткому замечанию профессора Преображенского, героя булгаковской повести «Собачье сердце». В том числе «внутренняя форма слова *толстовка* обнажена благодаря описательному обороту, подчеркивающему несоответствие бытового предмета (длинная мужская блуза с поясом) масштабу личности, по имени которой этот предмет был назван» [15, с. 86], – справедливо заметил исследователь А. Э. Скворцов (курсив А. Э. Скворцова. – В. К.).

Кроме Бездомного, носит толстовку и администратор театра Варьете Варенуха («кровь из носу хлынула на толстовку» [1, т. 9, с. 209], «сквозь холодную, пропитанную водой ткань толстовки он почувствовал, что ладони эти еще холоднее, что они холодны ледяным холодом» [1, т. 9, с. 256–257]), то же в черновых редакциях разных лет: «кровь из носу потекла по толстовке» [1, т. 6, с. 571], «девица подошла вплотную к Варенухе, положила ладони ему на плечи, и Варенуха почувствовал даже сквозь толстовку, что ладони эти холодны как лед» [1, т. 7, с. 672]), и дядя Берлиоза казначей Печкин, в белой рукописи романа измененный в экономиста-плановика Поплавского («Печкин почему-то застегнул толстовку, потом ее расстегнул и пошел беспрекословно за вошедшим» [1, т. 6, с. 616]), и поэт Рюхин («Рюхин взволновался, поправил пояс на толстовке и произнес...» [1, т. 4, с. 372]), что также свидетельствовало о стремлении к модным послереволюционным тенденциям этих героев. По воспоминаниям Л. Е. Белозерской, самого будущего автора «Мастера и Маргариты» впервые она увидела в январе 1924 года именно в толстовке: «какая-то глухая черная толстовка без пояса, этакой “распашонкой” была на нем. Я не привыкла к такому мужскому силуэту» [11, с. 39]. Если воспринимать вторую жену Булгакова как надежную рассказчицу, то и самому писателю был не чужд демократический советский стиль, та же Белозерская назвала толстовку «мундиром тогдашних лет» [12, с. 186].

В белой редакции романа Бездомный, отправляясь купаться в Москве-реке, поручил свою одежду охранять «приятному бородачу», который курил самокрутку «возле рваной белой толстовки и расшнурованных стоптанных ботинок» [1, т. 9, с. 199]. В эту толстовку Иван и облачился, когда после плавания обнаружил, что его одежду, да и самого бородача украли. Возможно, именно здесь и происходит начало перерождения советского задиры-поэта в профессора Иван Николаевича Понырёва. Бездомный, после омовения в реке, получил рваную толстовку, свечу и иконку. Отчасти в образе «приятного бородача» угадывается и сам Лев Толстой, поскольку персонаж приятен, с бородой, босой, рядом лежала его толстовка. Поэт вынужден надеть блузу уже не как символ ранней советской действительности, а как последователь религиозного учения, каковым он и явился в Дом Грибоедова: «был бос, в разодранной белой толстовке, к коей на груди английской булавкой была приколот бумажная иконка со стершимся изображением неизвестного святого, и в полосатых белых кальсонах» [1, т. 9, с. 209]. В результате уже в больнице блуза превратилась фактически в рубище: «женщина одним взмахом распорол ветхий рукав толстовки» [1, т. 9, с. 209], а Бездомный в опрощенного. В данном эпизоде напрямую Толстой не назван, но отсылки к его образу характерны. Булгаков использует прием эмблематизации, включая эмблематику образа без понятийного наименования.

Мифологема величия и узнаваемой внешности Льва Толстого также развернуто представлена М. Булгаковым в эпизоде «Театрального романа» о посещении главным героем «предбанника» Аристарха Платоновича (В. И. Немировича-Данченко, согласно списку романа с ключом

Е. С. Булгаковой), комнаты перед директорским кабинетом. Многочисленные фотографические и акварельные свидетельства контактов директора с выдающимися писателями XIX века украшали стены комнаты (вплоть до Пушкина), в том числе и снимок с Л. Н. Толстым: «старик, босой, в длинной рубахе, засунувший руки за пояс, с бровями, как кусты, с запущенной бородой и лысый, не мог быть никем иным, кроме Льва Толстого. Аристарх Платонович стоял против него в плоской соломенной шляпе, в чесучовом летнем пиджаке» [1, т. 8, с. 117]. Несколько иронически, но предельно точно, Булгаков воссоздает все тот же репинский портрет «Лев Толстой. Босой» (1901), но напротив (причем это фотография) изображен сам Аристарх Платонович, одетый в соответствии с возможностью легкой прогулки в Ясной Поляне.

Любопытно, что В. И. Немирович-Данченко, действительно, посещал Толстого 11 октября 1900 г., но вместе они писаны не были и не снимались, а из Ясной он «привез сделанный графией фотографический снимок, на котором Горький снят с графом» [13, с. 157] (Горький был у Толстых тремя днями раньше). То есть несмотря на весь комизм ситуации, Немирович-Данченко был у Толстого, хотя Репин рисовать его не мог, да и снимался с Толстым Горький, Аристарх Платонович вполне обосновано хвастался своим знакомством.

В первой редакции булгаковской пьесы «Блаженство» (1934) вор Милославский в подтверждение своей роли артиста читает (часто измененные) строчки из поэмы А. С. Пушкина «Полтава»: «богат и славен Кочубей». Репортёр из далёкого будущего, куда они случайно попали благодаря машине инженера Рейна, спрашивает:

Репортёр. Чьи это стихи?

Милославский. Льва Толстого» [1, т. 7, с. 449].

Декламацией стихов Милославский срывает бурные аплодисменты. Булгаков, используя мифологему о величии Толстого (и биографический миф о Пушкине [17, с. 13–14]), создает комический эффект, благодаря разобщенности образа обычного квартирного вора со своей ролевой границей солиста государственных театров, не имеющего представления на самом деле ни о Пушкине, ни о Толстом. Не знакомы с творчеством великих писателей жители Блаженства в XXIII веке, нет места в мире гармонии и социализма «древнему автору Льву Толстому» [1, т. 7, с. 449].

В «Театральном романе» (1936) издатель после прочтения романа рассказчика выносит свой вердикт:

«– Толстому подражаете, – сказал Рудольфи.

Я рассердился.

– Кому именно из Толстых? – спросил я. – Их было много... Алексею ли Константиновичу, известному писателю, Петру ли Андреевичу, поймавшему за границей царевича Алексея, нумизмату ли Ивану Ивановичу или Льву Николаичу?» [1, т. 8, с. 70].

Маскудов явно ерничает, услышав такое странное заключение о его выстраданном тексте, хотя ясно, что для Рудольфи писателем первой величины является Л. Н. Толстой, и его-то он и имеет в виду, что понимает и рассказчик,

но язвительный свой комментарий вставляет, потому что сказать, что ты подражаешь Льву Николаевичу, все равно, что сказать: ты подражаешь писателю, с таким простым и родным отчеством на разговорный манер – «николаич». Любопытно, что в перечне Толстых не упомянут Алексей Николаевич, что объясняется довольно просто: он выведен в романе в качестве отдельного персонажа – Измаила Александровича Бондаревского, это хорошо известно из знаменитого списка («ключа» к роману) Елены Сергеевны Булгаковой. Поэтому мифологизированный А. Н. Толстой здесь не нужен, за него «отвечает» конкретный герой, и у большого художника Булгакова смешивание приемов невозможно. Такого рода возможностями будут пользоваться постмодернисты, для которых нарочитость художественных средств есть один из характерных признаков их поэтики. Например, в романе В. Пелевина «Т» читатель встретит и героя Т., и Льва Николаевича Толстого, и пр.:

«– Но ты всегда говорил, Лева, что, когда пишешь, обязательно становишься героем сам, – сказала Софья Андреевна. – И по-другому вообще невозможно писать художественное» [10, с. 382].

Именно поэтому на страницах пелевинского романа действуют несколько ипостасей Л. Н. Толстого. В том числе и при помощи данного приема автор объясняет и свою концепцию литературного творчества в целом, и поэтику конкретного писателя.

Поскольку Максудов также автобиографический персонаж, чему много свидетельств, в том числе и написанные им роман, а затем пьеса, подтверждение, что сравнивал Рудольфи все же со «Львом Николаичем», можно найти в личной истории Булгакова. Ориентацию на Толстого писатель совершенно определенно заявляет 28 марта 1930 года в громком «Письме Правительству СССР»: «5. И, наконец, последние мои черты в погубленных пьесах – «Дни Турбиных», «Бег» и в романе «Белая гвардия»: упорное изображение русской интеллигенции как лучшего слоя в нашей стране. В частности, изображение интеллигентско-дворянской семьи, волею непреложной судьбы брошенной в годы гражданской войны в лагерь белой гвардии, в традициях “Войны и мира”. Такое изображение вполне естественно для писателя, кровно связанного с интеллигенцией» [2, с. 196]. И в письме Булгаков, видимо, все же очень серьезен, в отличие от художественного текста, для него мифологема о Толстом как о великом русском писателе, имеет большое значение, поэтому с такой легкостью вводится, в том числе и в сатирический текст.

Таким образом, биографический миф о Льве Толстом используется М. Булгаковым с целью отражения современной ему действительности, показа противоречивости наступающей эпохи Советского Союза. Использованы мифологема величия Толстого для создания контраста качества литературы века XIX и 20-30-х годов XX в., мифологема опрощения для изображения гражданского противостояния в пьесе «Дни Турбиных» и мифологема внешности Толстого в качестве комического приема несоответствия фигуры

писателя с бытийной заданностью событийной канвы произведений М. Булгакова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М. А. Собрание сочинений в 10 т. / М. А. Булгаков. – М.: Голос, 1995–2000.
2. Булгаков М. Правительству СССР [Неоконченное сочинение Михаила Булгакова. Публикация и статья М. Чудаковой] / М. Булгаков // Новый мир. – 1987. – № 2. – С. 164–202.
3. Васильева М. Г. Н. В. Гоголь в творческом сознании М.А. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук/ Васильева Марина Геннадьевна. – Томск, 2005. – 25 с.
4. Иванова Е. С. Гоголевское «слово» в творчестве М. А. Булгакова: специальность 10.01.01 «Русская литература»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Иванова Евгения Сергеевна. – Тамбов, 2016. – 22 с.
5. Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре 18 – первой половины 20 вв. (Опыт энциклопедии) / Р. М. Кирсанова; под. ред. Т. Г. Морозовой, В. Д. Синюкова. – М.: Научное издательство «Большая советская энциклопедия», 1995. – 383 с.
6. Кузьмина Н. А. «В час жаркого весеннего заката...» (Поэтика зачина романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») / Н. А. Кузьмина, Н. В. Казакова // Поволжский педагогический поиск. – 2014. – № 2 (8). – С. 149–152.
7. Курьянова В. В. О толстовском сверхтексте и ленинском мифе о Л. Н. Толстом / В. В. Курьянова // Мир русского слова. – 2024. – № 1. – С. 46–54.
8. Курьянова В. В. Толстовский текст и миф о Л. Н. Толстом в творчестве И. Ильфа и Е. Петрова / В. В. Курьянова // Научный диалог. – 2019. – № 1. – С. 179–192.
9. Манкевич И. А. «Литературные одежды» как текст: мотив, сюжет, функция / И. А. Манкевич // Сюжетология и сюжетография. – 2013. – № 2. – С. 12–17.
10. Пелевин В. Т / В. Пелевин. – М.: Эксмо, 2023. – 416 с.
11. Петелин В. О «Письмах» М. Булгакова и о нем самом / В. Петелин // Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. Письма. Дневники. – М.: Голос, 2000. – С. 5–45.
12. Петелин В. Примечания / В. Петелин // Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. Письма. Дневники. – М.: Голос, 2000. – 640 с.
13. Разные разности (Вл. И. Немирович-Данченко в Ясной Поляне) // Интервью и беседы с Львом Толстым / сост., вступ. статья и коммент. В. Я. Лакшина. – М.: Современник, 1987. – 525 с. – (Б-ка «Любителям российской словесности»).
14. Сверхтекст: генезис, структура, семантика / И. В. Александрова, Е. К. Беспалова, Л. В. Бондаренко [и др.]. – Москва: ООО «Директ-Медиа», 2023. – 224 с.

15. Скворцов А. Э. Лев Толстой в кривом зеркале «Мастера и Маргариты» (в дополнение к мотивному анализу романа) / А. Э. Скворцов // PHILOLOGICA. – 2000. – № 6 (14–16). – С. 85–98.
16. Урюпин И. С. Творчество М.А. Булгакова в национально-культурном контексте эпохи / И. С. Урюпин. – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2015. – 380 с.
17. Шеметова Т. Г. Биографический миф о Пушкине в русской литературе советского и постсоветского периодов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Т. Г. Шеметова. – М., 2011. – 48 с.
18. Штейман М. С. Исповедальные интенции в «Записках на манжетах» М. Булгакова / М. С. Штейман // Филологос. – 2016. – № 31 (4). – С. 89–93.

REFERENCES

1. Bulgakov M. A. Sobranie sochinenij [Collected Works] v 10 t. / M. A. Bulgakov. M.: Golos, 1995–2000.
2. Bulgakov M. Pravitel'stvu SSSR [Neokonchennoe sochinenie Mihaila Bulgakova. Publikacija i stat'ja M. Chudakovej] [To the Government of the USSR [Unfinished work by Mikhail Bulgakov. Publication and article by M. Chudakova] in Novyj mir. 1987. № 2. Pp. 164–202.
3. Vasil'eva M. G. N. V. Gogol' v tvorcheskom soznanii M.A. Bulgakova [N. V. Gogol in the creative consciousness of M. A. Bulgakov]: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk/ Vasil'eva Marina Gennad'evna. Tomsk, 2005. 25 p.
4. Ivanova E. S. Gogolevskoe «slovo» v tvorchestve M. A. Bulgakova [Gogol's «word» in the works of M. A. Bulgakov]: special'nost' 10.01.01 «Russkaja literatura»: avtoreferat dis. na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Tambov, 2016. 22 p.
5. Kirsanova R. M. Kostjum v russkoj hudozhestvennoj kul'ture 18 – pervoj poloviny 20 vv. (Opyt jenciklopedii) [Costume in Russian Artistic Culture of the 18th – First Half of the 20th Century (An Encyclopedia Experience)]. M.: Nauchnoe izdatel'stvo «Bol'shaja sovetskaja jenciklopedija», 1995. 383 p.
6. Kuz'mina N. A. «V chas zharkogo vesennego zakata...» (Pojetika zachina romana M. Bulgakova «Master i Margarita») [«At the hour of a hot spring sunset...» (Poetics of the beginning of M. Bulgakov's novel «The Master and Margarita»)] in Povolzhskij pedagogicheskij poisk. 2014. № 2 (8). Pp. 149–152.
7. Kur'janova V. V. O tolstovskom sverhtekste i leninskom mife o L. N. Tolstom [About Tolstoy's supertext and Lenin's myth about L. N. Tolstoy] in Mir russkogo slova. 2024. № 1. Pp. 46-54.
8. Kur'janova V. V. Tolstovskij tekst i mif o L. N. Tolstom v tvorchestve I. Il'fa i E. Petrova [Tolstoy's text and the myth of L. N. Tolstoy in the works of I. Ilf and E. Petrov] in Nauchnyj dialog. 2019. № 1. Pp. 179–192.
9. Mankevich I. A. «Literaturnye odezhdy» kak tekst: motiv, sjuzhet, funkcija [«Literary clothes» as a text: motive, plot, function] in Sjuzhetologija i sjuzhetografija. 2013. № 2. Pp. 12–17.
10. Pelevin V. T [T]. M.: Jeksmo, 2023. 416 p.

11. Petelin V. O «Pis'mah» M. Bulgakova i o nem samom [About M. Bulgakov's «Letters» and about him] in Bulgakov M. A. Sobranie sochinenij [Collected Works]: v 10 t. T. 10. Pis'ma. Dnevniky [Letters. Diaries]. M.: Golos, 2000. Pp. 5–45.
12. Petelin V. Primechanija [Notes] in Bulgakov M.A. Sobranie sochinenij [Collected Works]: v 10 t. T. 10. Pis'ma. Dnevniky [Letters. Diaries]. M.: Golos, 2000. 640 p.
13. Raznye raznosti (Vl. I. Nemirovich-Danchenko v Jasnoj Poljane) [Various Differences (Vl. I. Nemirovich-Danchenko in Yasnaya Polyana)] in Interv'ju i besedy s L'vom Tolstym [Interviews and conversations with Leo Tolstoy] M.: Sovremennik, 1987. 525 p.
14. Sverhtekst: genezis, struktura, semantika [Supertext: genesis, structure, semantics] / I. V. Aleksandrova, E. K. Bepalova, L. V. Bondarenko [and other.]. Moskva: OOO «Direkt-Media», 2023. 224 p.
15. Skvorcov A. Je. Lev Tolstoj v krivom zerkale «Mastera i Margarity» (v dopolnenie k motivnomu analizu romana) [Leo Tolstoy in the distorting mirror of «The Master and Margarita» (in addition to the motive analysis of the novel)] in PHILOLOGICA. 2000. № 6 (14–16). Pp. 85–98.
16. Urjupin I. S. Tvorchestvo M.A. Bulgakova v nacional'no-kul'turnom kontekste jepohi [The works of M.A. Bulgakov in the national-cultural context of the era]. Elec: Eleckij gosudarstvennyj universitet im. I.A. Bunina, 2015. 380 p.
17. Shemetova T. G. Biograficheskij mif o Pushkine v russkoj literature sovetskogo i postsovetskogo periodov [The biographical myth of Pushkin in Russian literature of the Soviet and post-Soviet periods]: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk. M., 2011. 48 p.
18. Shtejman M. S. Ispovedal'nye intencii v «Zapiskah na manzhetah» M. Bulgakova [Confessional Intentions in M. Bulgakov's «Notes on the Cuffs"»] in Filologos. 2016. № 31 (4). Pp. 89–93.

ИСТОРИКО-БИОГРАФИЧЕСКАЯ ПЬЕСА НА ОСНОВЕ ПИСАТЕЛЬСКОГО МИФА КАК ЖАНР РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна

доктор филологических наук, доцент,

профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения

ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет

им. В. Шаталова», (г. Горловка, Россия)

lubimseva@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию признаков историко-биографической пьесы на основе писательского мифа как отдельного жанра русской драматургии. Материалом послужили произведения, созданные на разных этапах мифологизации. К основным характеристикам такого рода драм можно отнести диалогизм, который проявляется во взаимодействии исторического и художественного; интертекстуальность; наличие главного героя – мифологизированного образа; отражение в драмах исторического и культурного контекста эпохи и сложившихся в массовом сознании представлений о личности писателя/поэта и его творчестве.

Ключевые слова: русская драматургия, жанр, писательский миф, историко-биографическая пьеса на основе писательского мифа, мифологизированный образ.

HISTORICAL AND BIOGRAPHICAL PLAY BASED ON THE WRITER'S MYTH AS A GENRE OF RUSSIAN DRAMA

Lubimtseva-Natalukha Larisa Nikolaevna

Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of World Literature
and Comparative Literature Studies

of FSBEI HE "Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov"

(Gorlovka, Russia)

lubimseva@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the study of signs of a historical and biographical play based on a writer's myth as a separate genre of Russian drama. The material was the works created at different stages of mythologization. The main characteristics of this kind of dramas include dialogism, which manifests itself in the interaction of historical and artistic; intertextuality; the presence of the main character – a mythologized image; The reflection in the dramas of the historical and cultural context of the era and the ideas about the personality of the writer/poet and his work that have developed in the mass consciousness.

Keywords: Russian dramaturgy, genre, writing myth, historical and biographical play based on a writer's myth, a mythologized image.

Для цитирования: Любимцева-Наталуха Л. Н. Историко-биографическая пьеса на основе писательского мифа как жанр русской драматургии // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 20(44). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 58-68. DOI 10.24412/1992-9196-2025-2044-58-68.

Историко-биографическая пьеса – сложившийся жанр мировой драматургии, получивший широкое распространение в русской литературе XIX и XX столетий. Теоретические работы, посвященные его исследованию, тем не менее, не позволяют сделать вывод о том, что жанровые признаки произведений подобного рода получили научное осмысление. В большей степени проанализированы историческая драма и ее жанровые разновидности (пьесы-хроники, исторические трагедии), особенности поэтики, функционирование в контексте определенной эпохи и национальной литературы, о чем свидетельствуют работы Е. А. Прокофьевой «Русская историческая драма эпохи барокко, классицизма и сентиментализма» (2008) [18], В. В. Котляровой «Жанровая самобытность исторической драмы США XX века в документально-художественном дискурсе» (2016) [11], Е. Р. Якимовой (Афанасьевой) «Жанр исторической трагедии в драматургии Поволжья» [20].

Биографическая пьеса получила описание в рамках региональной литературы в статье «Историко-биографический жанр в национально-художественном дискурсе Мордовии» Ю. Г. Антонова и С. В. Шеяновой [1], историко-биографическая – в ряде статей И. В. Григорай и Е. Д. Джола [4, 5], С. Я. Гончаровой-Грабовской [3].

Наиболее исследованными на сегодняшний момент остаются пьесы, созданные на основе биографии А. С. Пушкина, хотя в русской драматургии есть большой корпус драм, созданных на базе фактов из жизни других писателей и поэтов (М. В. Ломоносова, А. С. Грибоедова, М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, Ф. И. Тютчева).

В статье предпринята попытка сформировать представление о поэтике историко-биографической пьесы о писателе как особой жанровой разновидности, привлекая материал произведений на основе разных писательских мифов.

В современной культуре миф продолжает существовать и развиваться, хотя он и утратил свое архаическое содержание. Существует две точки зрения на историю мифологизации. Согласно Л. Л. Любимову, процесс был запущен еще в начале XIX века «вместе с событием декабризма» [13, с. 276]. Согласно второй точке зрения (А. С. Торосян, И. А. Зайцева, Т. В. Сатина), «В русской литературе реабилитация мифологического типа мышления произошла в конце XIX столетия в творчестве символистов» [19, с. 82]. При любом подходе следует признать, что процесс мифологизации связан с распространением массовой культуры, с закреплением в массовом сознании определенного рода представлений.

Еще А. Ф. Лосев обращал внимание на связь между мифом, личностью и историей («Всякая живая личность есть так или иначе миф» [7, с. 66]), понимая миф в самом широком смысле слова и считая, что он способен существовать «вне всякой религии (например, в науке или искусстве» [7, с. 95]: «...миф чисто фактичен и историчен» [7, с. 93], он есть «...историзация и просто история того или другого личного бытия, вне значимости его как бытия абсолютного и даже вне его субстанциальности» [7, с. 93].

Исторический факт перестает быть исключительно историческим и превращается в эстетический материал, если события подвергаются процессу мифологизации. Однако не все исторические события и исторические фигуры привлекают интерес драматургов, перед которыми стоит задача в ограниченном родовыми признаками жанре раскрыть образ выдающейся личности на фоне важных в жизни общества реальных событий. Л. Н. Гумилев называл таких личностей «пассионариями». Они обладают высокой активностью и эмоциональностью, способны влиять на окружающую действительность. Пассионарность в представлении ученого – это «характерологическая доминанта, непреодолимое внутреннее стремление (осознанное или, чаще, неосознанное) к деятельности, направленной на осуществление какой-либо цели (часто иллюзорной)» [6, с. 33].

По точному утверждению Я. В. Самохваловой, «Мифологизация русской литературы и русских писателей – неотъемлемое свойство логоцентричной русской культуры» [15, с. 119]. Эта исключительная особенность обусловлена авторитетом, который приобретают литераторы как трансляторы духовно-нравственных ценностей. С. Алоэ, анализируя роль писателей в русской культуре, отмечает, что, во-первых, «биографии многих писателей в сознании русских становятся «романами» не менее популярными, чем их художественные произведения, и что эти «романы», так же как, собственно, литература, воспринимаются в системе русского национального сознания как отражение глубинного значения русской истории, духовных чаяний русского народа и интеллигенции. Это связано с восприятием книжного, особенно поэтического слова как сакрального в русской традиции» [2, с. 15]; во-вторых, идеологический ориентир писателя «влияет на политические и философские взгляды до нынешнего дня» [2, с. 15-16], что вызвано «гибридизацией» русской литературы с «философией, политикой, общественной и религиозной мыслью» [2, с. 16]; в-третьих, в русской массовой и элитарной культуре присутствует «культ» писателя.

В русской культуре процессу мифологизации подверглись биографии А. Пушкина, М. Ломоносова, М. Лермонтова, А. Грибоедова, Л. Толстого. Таким образом в литературе XIX, XX и начала XXI столетий можно наблюдать целый ряд отдельных писательских мифов, точное определение которому было дано М. В. Загидуллиной: «В ходе функционирования классических литературных феноменов может сформироваться писательский миф – особая разновидность мифов нового времени, когда объект проекции (автор классических текстов) выступает в качестве носителя высших ценностей и откровений (Пророка). При этом писательский миф отвечает трем задачам: объяснению, почему именно эта личность смогла создать подобное произведение, аккумулярованию легенд о жизни писателя и установлению корреляции между эпохой, когда жил писатель, и современностью (последнее проявляется в ритуальной практике вокруг мифа)» [10].

Историко-биографическая пьеса начала формироваться как самостоятельный жанр русской литературы в XVIII столетии, когда возрос

интерес к событиям национальной истории. Это привело к появлению целого ряда драм как на основе фактов жизни выдающихся исторических деятелей, так и на основе значимых событий. В качестве примера можно привести такие пьесы XVIII столетия, как «Димитрий Самозванец» (1771) А. П. Сумарокова, «Тамира и Селим» (1750) М. Ломоносова, «Вадим Новгородский» (1789) Я. Б. Княжнина.

Из всего корпуса историко-биографических пьес постепенно вычлняются произведения на основе писательских мифов, которые уступают по объему произведениям на основе значительных событий и фактов из жизни исторических деятелей, но также включают значительное число драм.

Появление историко-биографической пьесы на основе писательского мифа было подготовлено всем ходом развития отечественной литературы. Процесс мифологизации личности, формирования писательского мифа в русской литературе связан с масштабными фигурами, факты жизни или мотивы поступков которых вызывают удивление, получают неоднозначную реакцию в обществе, либо окружены тайной. Драматургов привлекают писатели и поэты, жизнь которых была мифологизирована. Крайне противоречивые сведения, разноречивые мнения порождают легенды. К примеру, история с пуговицей на сюртуке Дантеса, которая помешала смерти дуэлянта (он отделался легким ранением), хотя очевидцы-секунданты – Данзас и д'Аршиак – об этом факте не упоминали. Загадки истории, нераскрытые документы, резонансные события жизни известных в обществе лиц провоцируют интерес и становятся материалом для создания их интерпретаций в художественных текстах. В качестве примеров можно привести причастность А. Грибоедова к декабристскому движению и роль, которую сыграл в его судьбе в этот период генерал А. П. Ермолов, гибель А. Грибоедова в Персии; события, развернувшиеся в ноябре 1836 года после получения А. Пушкиным анонимного письма-пасквиля, в котором в саркастической форме сообщалось, что поэт стал обладателем «патента на звание роконосца».

Если рассматривать писательский миф в диахроническом разрезе его развития, то первым поэтом, чья биография стала материалом драматургии, окажется универсальный гений М. В. Ломоносов, который будучи выходцем из крестьянской среды, добился выдающихся результатов в разных областях научного знания и стал почетным членом нескольких академий наук. История становления М. В. Ломоносова как личности, ученого и поэта разрушила стереотип, что представитель низкого сословия не способен достичь вершин социальной лестницы. Мифологизация его личности началась при жизни. Сам М. В. Ломоносов «...был склонен сочинять некоторые эпизоды собственной жизни по моделям хорошо известной ему житийной словесности» [17, с. 85]. На протяжении XIX века процесс сакрализации продолжился в творчестве представителей «золотого века». В области драматургии интерес к личности М. В. Ломоносова активно проявляется в XX веке и в начале XXI столетия с публикаций пьес «Ломоносов» (1935) С. Вегина, «Ломоносов» (1954) В. В. Иванова, «Новый Прометей» (1962) В. М. Волькенштейна, «Ломоносов (Клятва на заре)» (1963) А. Чиркова, «Раненый зверь» (1999) С. Коковкина. В

2006 году вышел сборник пьес И. А. Чудинова «Сказание о Ломоносове», куда вошли пьесы «Сын помора», «Не за “Философским камнем”», «Отец науки русской», «Полночных стран заря».

Если же проследить в диахроническом аспекте историю становления историко-биографической драматургии на основе писательского мифа, то первые пьесы обозначенного жанра появляются во второй половине XIX века и опираются они на факты биографии А. С. Пушкина. Драматургия на основе пушкинского мифа – это самый большой корпус пьес, созданных на разных этапах эволюции пушкинского мифа: «Александр Пушкин» (1865) Валентино Карреры, «Пушкин» (1873) Пьетро Коссы, «Пушкин у Яра» (1887) И. К. Кондратьева, биографическая трагедия «Жизнь и смерть А. С. Пушкина» А. П. Михневича (создавалась в период с 1884 по 1898 гг., опубликована в 1915 г.), «Смерть Пушкина» (1899) С. С. Мамонтова, «Натали Пушкина» (1912) В. Ф. Боцяновского, «Александр Пушкин» («Последние дни»)» (1935) М. Булгакова, «Затравленный гений» Б. Найхина (1934), «Пушкин» (1937) А. Глобы, «Наш современник» (1949) К. Паустовского, «Третья дуэль Пушкина» (1983) Н. Доризо, «Тайна Пушкина» (1991) П. И. Павловского, «Кто убил месье Дантеса» (написана в 1998–1999 гг.) О. Богаева, «Спаси камер-юнкера Пушкина» (2011) М. Хейфеца, «Встречи с Пушкиным» (2017) О. Фоминой, «Операция „Пушкин”» (2024) С. Казанцева.

Всплеск интереса к жанру часто предопределяется юбилейными датами: празднование годовщин А. С. Пушкина (столетия со дня рождения и со дня смерти в 1899, 1937 и столятидесятилетия со дня рождения поэта в 1949 гг., 225-летие в 2024 г.), 250-летие со дня рождения М. В. Ломоносова в 1961 г.

Процесс мифологизации писательского мифа происходит на фоне исторического развития общества, смены эпох, модернизируются внешние приметы времени, развиваются социально окрашенные мифы, что оказывает влияние на его рецепцию и интерпретацию в литературе: «Историко-биографический жанр – это своеобразный художественный диалог эпох и культур. «Диалогизм» жанра обеспечивает ему функциональность и востребованность в литературном процессе» [1, с. 32]. Продолжая мысль, следует отметить, что диалогизм будет обнаруживаться и на уровне взаимодействия истории как науки и литературы как вида искусства, что характерно было и для исторического романа.

Первые пьесы на основе писательского биографического мифа появляются во второй половине XIX столетия на основе формирующегося пушкинского мифа. История событий, приведших к дуэли, общение с декабристами, с царем – все эти факты, не получившие однозначной трактовки, стали материалом для драматургии. М. Ю. Лермонтова, резко отреагировавшего на смерть А. Пушкина стихотворением «Смерть поэта», в обществе начали воспринимать как его духовного преемника. Мифологизации способствовало и трагическое совпадение событий жизни обоих поэтов – гибель на дуэли. Тем не менее, личность М. Ю. Лермонтова, противоречивая и сложная, сформировала

амбивалентное представление о нем. Д. С. Мережковский в статье «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», опираясь на документы, отмечал, что уже современники оценивали его неоднозначно: «В 1840 году в черновом отпуске полковой канцелярии при штабе генерал-адъютанта Граббе¹³, отправленном в Петербург, на запрос военного министра о поручике Лермонтове сказано: «Служит исправно, ведет жизнь трезвую и ни в каких злокачественных поступках не замечен», тогда как «В посмертном отпуске Вл. Соловьева вся жизнь Лермонтова – непрерывная цепь «злокачественных поступков» [14, с. 351]. И если в дуэли Дантеса с А. Пушкиным симпатии всех представителей литературной среды и народа на стороне поэта, то в случае с М. Лермонтовым все выглядит сложнее. По мнению Вл. Соловьева, «Дуэль с Мартыновым – «этот безумный вызов высшим силам» [16, с. 346] – была последним и самым «злокачественным поступком» Лермонтова» [14, с. 352].

Историко-биографическая пьеса может стать площадкой для трансляции закрепившихся в государственной идеологии конкретного периода представлений как о самом писателе/поэте, так и о творчестве. В контексте советской эпохи литературе отводилась функция идеологического воспитания – сформировать модель правильного поведения, дать пример для подражания. Она призвана была закрепить представление о том, что литература – мощный инструмент, а писатель – идеологический борец за свободу, справедливость, умело его использующий.

В пьесе С. А. Ермолинского «Грибоедов» (1946–1947, опубликована в 1952) герой пьесы, граф Левашёв, оценивая последствия восстания декабристов, в прологе говорит: *«Грибоедов – гораздо более преступник, чем многие из названных лиц! Литератор!»* [9].

В первом действии находится место и демонстрации отношения к А. Пушкину как поэту и современнику А. Грибоедова. Распространенное представление о том, что А. Пушкин и Ф. Булгарин были оппонентами по своим идеологическим и политическим взглядам, нашло отражение в диалоге героев пьесы:

Г р и б о е д о в. ... Да ведь только, Фаддей, писать надо свободно, иначе не стоит и писать.

Б у л г а р и н. Так-то оно так, однако же все хитрят. Жить надо, жить! Вот, рассказывают, и Пушкин пишет барабанную поэму «Полтава», чтобы отличаться...

Г р и б о е д о в. Пушкин? Военную поэму?

Б у л г а р и н. Хитрость, не более того! Вот то-то! И ему прощают! Это мне не прощают! Что я имею за труды свои? Его жалуют! Дуэлиста, эпиграммщика, грубияна! А мне чуть что – на вид!

Г р и б о е д о в. Чересчур послушен» [9].

В этом эпизоде отражается и личность Ф. Булгарина, который завидует А. Пушкину, и позиция А. Грибоедова, который предстает бунтарем против ограничения свободы, и позиция автора пьесы по отношению к Ф. Булгарину и А. Грибоедову как историческим личностям:

«Грибоедов. Когда я думаю о Булгариных нашей литературы, я не только мирюсь, я радуюсь, что так и не попал в их писательский круг. Сколько от них звону и суеты в литературе, а на деле – грязь и грязь.

Сергея. Но ведь вы дружите с ним, с Фаддеем-то Булгариным, дружите?

Грибоедов. Считите это, если угодно, за ничтожность моего характера. Впрочем, естественную. Он был единственный в постоянстве человек, который почитал во мне литературный талант. Сколь важно мне это было! Стремясь в литературу, я встречал лишь уклончивые улыбки. И позже, когда созрели во мне смелые мысли и я нуждался лишь в окончательной твердости, – уклончивые улыбки продолжались. А он верил. Нашептывал доносы и на меня, дрожал от страха, но верил. Таков Фаддей. И я не смог бы без него. Слабость человеческая» [9].

А. Грибоедов в пьесе предстает патриотом России. Герой принимает свое назначение в Персию как возможность укрепить позиции страны:

«Грибоедов. Россия должна стать надеждой для всех народов, ее населяющих! Как знать, быть может, это и есть часть того великого дела, ради которого отдали свою жизнь безумцы на Сенатской площади? Но я еду не умирать, я еду утверждать эту надежду. И я счастлив, слышите ли, счастлив, что являюсь полномочным министром русским. Это значит, честью отвечу за каждый свой шаг и каждое слово!» [9].

Образ идеализирован, он соответствует общей идеологической направленности литературы.

Диалогизм историко-биографической пьесы приводит к естественной интертекстуальности драм. В произведениях анализируемого жанра используются цитаты из произведений авторов, ставших героями пьес, фрагменты подлинных документов, как правило, писем. К примеру, в пьесе С. А. Еромолинского приводится выдержка из письма А. С. Грибоедова Варваре Семеновне Миклашевич от 3 декабря 1828 г.:

«Грибоедов. Читает. «Наконец, после тревожного дня уединяюсь в свой гарем. Там у меня и сестра, и жена, и дочь – все в одном милом личике. Полюбите мою Ниночку. Хотите ее знать?» [9].

Таким образом, к особенностям поэтики историко-биографической пьесы на основе писательского мифа можно отнести: хронологизацию событий на фоне свободного отбора фактов и их интерпретации, наличие у главных героев исторических прототипов, цитирование подлинных документов. При этом жанр отражает реалии времени и историко-культурный контекст эпохи, служит идеологическим и воспитательным целям, выражает важные политические установки, отражает настроения в обществе. Чем больше временная дистанция, тем свободнее в интерпретации образа писателя драматурги, которых интересуют не сами исторические события и факты жизни, а их рецепция в условиях нового времени. Актуализируется тема потомков, традиции и влияния личности писателя на последующее развитие литературы. Но даже в пьесах, созданных на этапе сакрализации образа, отбор фактов субъективен и зависит как от точки зрения самого

автора-драматурга, так и от вызовов времени, так как миф может выполнять разные функции, в том числе выступать инструментом общественного сознания.

В историко-биографических пьесах складывается один из вариантов персональных писательских мифов, в которых отражается культурный контекст эпохи. Драматургия отражает этапы развития писательского мифа: зарождение, период сакрализации, его переосмысление, результатом которого становится либо десакрализация и деконструкция, либо превращение мифологизированного образа в культурного героя – носителя национального кода, его идеализация. Из содержания произведений можно получить представление о системе ценностей, закрепившихся в обществе, преобладающей идеологии, состоянии литературы. Пьесы подобного жанра – это возможность дать оценку событиям не только прошлого, но и настоящего, форма диалога эпох и культур. Использование в качестве материала фрагментов подлинных документов (писем, мемуаров) создает иллюзию исторической правды, хотя пьесы подобного жанра – способ высказать собственное субъективное мнение как по поводу событий, составляющих исторический фон, так выразить отношение к изображаемой личности, ее творчеству, а также, опосредованно, и событиям современности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонов, Ю. Г., Шеянова, С. В. Историко-биографический жанр в национально-художественном дискурсе Мордовии / Ю. Г. Антонов, С. В. Шеянова // Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева. – 2014. – №1(81). – С. 31–36.
2. Алоэ, С. Писатель как национальный миф в русской культуре / С. Алоэ // Литературоведческий журнал. – 2007. – №21. – С. 15–20.
3. Гончарова-Грабовская, С. Я. Миф и документ в историко-биографической драме А. Курейчика «Скорина» / С. Я. Гончарова-Грабовская // Вторые чтения, посвященные памяти профессора В.А. Карпова, Минск, 28 марта 2008 г.: сб. материалов / редкол.: А.И. Головня (отв. ред.) [и др.] – Минск: Изд. центр БГУ, 2008. – С.40–42.
4. Григорай, И. В. Жанр историко-биографической драмы в творчестве М. Булгакова / И. В. Григорай // Проблемы литературных жанров: мат-лы III науч. межвуз. конф. (г. Томск, 6-9 февраля 1979 г.). – Томск: ТГУ, 1979. – С. 204–206.
5. Григорай, И. В., Джола, Е. Д. Поэтика историко-биографических драм XX века о поэте/писателе / И. В. Григорай, Е. Д. Джола // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2016. – №1(105). – С. 179–186. – Текст электронный. – URL: <https://sciup.org/pojetika-istoriko-biograficheskikh-dram-xx-veka-o-poiete-pisatele-148166439> (дата обращения: 13.05.2025 г).
6. Гумилев, Л. Н. География этноса в исторический период / Л. Н. Гумилев. – Л. : Наука, 1990. – 278 с.
7. Диалектика мифа : дополнение к «Диалектике мифа» / А.Ф. Лосев. – Т. 130. – М. : Мысль, 2001. – 559 с.

8. Дмитриев, Ю. Судьбы исторической драмы / Ю. Дмитриев // Вопросы литературы. – 1970. – №7. – С. 204–206.
9. Ермолинский, С. Грибоедов : Драма / С. Ермолинский. – М. : Искусство, 1952. – 96 с. – Текст электронный. – URL: krispen.ru/ermolinskij_s_02.docx (дата обращения: 13.05.2025 г).
10. Загидуллина, М. В. Классические литературные феномены как историко-функциональная проблема (творчество А. С. Пушкина в рецептивном аспекте) автореф. дисс. д-ра филол.н. Екатеринбург, 2002. – Текст электронный. – URL: elar.urfu.ru/bitstream/10995/559/1/urgu0077s.pdf (дата обращения: 13.05.2025 г).
11. Котлярова В. В. Жанровая самобытность исторической драмы США XX века в документально-художественном дискурсе / В. В. Котлярова // Мировая литература в контексте культуры. – Пермь : Типография ПГНИУ, 2013. – Выпуск 2(8). – С. 103–116.
12. Лотман, Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) / Ю. М. Лотман // Литература и публицистика. Проблемы взаимодействия: ученые записки Тарт. ун-та. – Тарту, 1986. – Вып. 683. – С. 106–121.
13. Любимов, Л. Л. Заметки о мифологизации великой русской литературы / Л. Л. Любимов // Вопросы образования. – 2010. – № 2. – С. 274–293.
14. Мережковский, Д. С. М. Ю. Лермонтов поэт сверхчеловечества / Д. С. Мережковский // М. Ю. Лермонтов: pro et contra / Сост. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова, коммент. Г. Е. Потаповой и Н. Ю. Заварзиной. – СПб.: РХГИ, 2002. – С. 348–387.
15. Самохвалова, Я. В. Функционирование гумилёвского мифа в русской литературе XX – XXI вв. / Я. В. Самохвалова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – №5(59). – С. 119–122.
16. Соловьев, В. С. Лермонтов / В. С. Соловьев // М. Ю. Лермонтов: pro et contra / Сост. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова, коммент. Г. Е. Потаповой и Н. Ю. Заварзиной. – СПб.: РХГИ, 2002. – С. 330–348.
17. Строганов, М. В. Ломоносов: миф о призвании культуры / М. В. Строганов // Культура и текст. – 2019. – №1(36). – С. 85–114.
18. Прокофьева, Е. А. Русская историческая драма эпохи барокко, классицизма и сентиментализма: Учеб. пособие / Е. А. Прокофьева. – Д.: Изд-во «Свидлер А. Л.», 2008. – 116 с.
19. Торосян, А. С., Зайцева, И. А., Сатина, Т. В. Процесс мифологизации в современной литературе / А. С. Торосян, И. А. Зайцева, Т. В. Сатина // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2022. – № 1. – С. 82–85.
20. Якимова, Е. Р. (Афанасьева) Жанр исторической трагедии в драматургии Поволжья / Е. Р. Якимова (Афанасьева) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. – № 6(60): в 3-х ч. – Ч. 1. – С. 62–64.

REFERENCES

1. Antonov Yu. G., Sheyanova, S. V. (2014) Istoriko-biograficheskij zhanr v nacional'no-hudozhestvennom diskurse Mordovii [Historical-Biographical Genre in the National Artistic Discourse of Mordovia] in Vestnik ChGPU im. I. Ya. Yakovleva [ChSPU Bulletin named after I. Y. Yakovlev]. 2014. №1(81). Pp. 31–36. (In Russian).
2. Aloe S. (2007) Pisatel' kak nacional'nyj mif v russkoj kul'ture [Writer as National Myth in Russian Culture] in Literaturovedcheskij zhurnal [Literary Journal]. 2007. №21. Pp. 15–20. (In Russian).
3. Goncharova-Grabovskaya, S. Ya. (2008) Mif i dokument v istoriko-biograficheskoi drame A. Kurejchika “Skorina” [Myth and Document in A. Kureichik's Historical-Biographical Drama “Skorina”] in Vtorye chteniya, posvyashchennye pamyati professora V.A. Karpova, Minsk, 28 marta 2008 g.: sb. materialov / redkol.: A.I. Golovnya (otv. red.) [i dr.] [Second Readings Dedicated to the Memory of Professor V.A. Karpov, Minsk, March 28, 2008: Collection of Materials / Editorial Board: A.I. Golovnya (Editor-in-Chief) [et al.]. Minsk, 2008. Pp.40–42. (In Russian).
4. Grigoraj, I. V. (1979) Zhanr istoriko-biograficheskoi dramy v tvorchestve M. Bulgakova [The Genre of Historical-Biographical Drama in M. Bulgakov's Works] in Problemy literaturnyh zhanrov: mat-ly III nauch. mezhvuz. konf. (g. Tomsk, 6-9 fevralya 1979 g.). [Problems of Literary Genres: Materials of the III Scientific Interuniversity Conference (Tomsk, February 6-9, 1979)]. Tomsk: TGU, 1979. Pp. 204–206. (In Russian).
5. Grigoraj I. V., Dzhola E. D. (2016) Poetika istoriko-biograficheskikh dram XX veka o poete/ pisatele [Poetics of 20th-Century Historical-Biographical Dramas about Poets/Writers] in Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Izvestia of the Volgograd State Pedagogical University]. 2016. №1(105). Pp. 179–186. (In Russian).
6. Gumilev L. N. (1990) Geografiya etnosa v istoricheskij period [Geography of an Ethnos in a Historical Period]. L. : Nauka, 1990. 278 p. (In Russian).
7. Dialektika mifa : dopolnenie k “Dialektike mifa” (1970) [Dialectics of Myth: A Supplement to “Dialectics of Myth”]. Vol. 130. M. : Mysl', 2001. 559 p. (In Russian).
8. Dmitriev Yu. (1970) Sud'by istoricheskoi dramy [Fates of Historical Drama] in Voprosy literatury [Issues of Literature]. 1970. №7. Pp. 204–206. (In Russian).
9. Ermolinskij S. (1952) Griboedov : Drama [Griboyedov: A Drama]. 1952. 96 p. http://krispen.ru/ermolinskij_s_02.docx (data obrashcheniya: 13.05.2025 g). (In Russian).
10. Zagidullina, M. V. (2002) Klassicheskie literaturnye fenomeny kak istorikofunkcional'naya problema (tvorchestvo A. S. Pushkina v receptivnom aspekte) [Classical Literary Phenomena as a Historical-Functional Problem (A. S. Pushkin's Work in the Receptive Aspect)] avtoref. diss. d-ra filol. nauk. Yekaterinburg, 2002. elar.urfu.ru/bitstream/10995/559/1/urgu0077s.pdf (data obrashcheniya: 13.05.2025 g). (In Russian).
11. Kotlyarova V. V. (2013) Zhanrovaya samobytnost' istoricheskoi dramy SShA XX veka v dokumental'no-hudozhestvennom diskurse [Genre Originality of 20th-Century US Historical Drama in Documentary-Artistic Discourse] in Mirovaya

literatura v kontekste kul'tury [World Literature in the Context of Culture]. 2013. Issue 2(8). Pp. 103–116. (In Russian).

12. Lotman Yu. M. (1986) Literaturnaya biografiya v istoriko-kul'turnom kontekste (k tipologicheskomu sootnosheniyu teksta i lichnosti avtora) [Literary Biography in Historical and Cultural Context (Towards a Typological Correlation of Text and Author's Personality)] in Literatura i publicistika. Problemy vzaimodejstviya: uchenye zapiski Tart. un-ta [Literature and Journalism. Problems of Interaction: Scientific Notes of Tartu University]. 1986. Issue. 683. Pp. 106–121.

13. Lyubimov L. L. (2010) Zametki o mifologizacii velikoj russkoj literatury [Notes on the Mythologization of Great Russian Literature] in Voprosy obrazovaniya [Questions of Education]. 2010. №2. Pp. 274–293. (In Russian).

14. Merezhkovskij D. S. (2002) M. Yu. Lermontov poet sverhchelovechestva [Lermontov: Poet of the Overhuman] in M. Yu. Lermontov: pro et contra / Sost. V. M. Markovich, G. E. Potapova, komment. G. E. Potapovoj i N. Yu. Zavarzinoj [M. Yu. Lermontov: pro et contra / Compiled by V. M. Markovich, G. E. Potapova, commentary by G. E. Potapova and N. Yu. Zavarzina]. SPb.: RHGI, 2002. Pp. 348–387. (In Russian).

15. Samohvalova, Ya. V. (2011) Funkcionirovanie gumilyovskogo mifa v russkoj literature XX – XXI vv. [The Functioning of the Gumilev Myth in Russian Literature of the 20th – 21st Centuries] in Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Izvestia of the Volgograd State Pedagogical University]. 2011. №5(59). Pp. 119–122. (In Russian).

16. Solov'ev V. S. (2002) Lermontov [Lermontov] in M. Yu. Lermontov: pro et contra / Sost. V. M. Markovich, G. E. Potapova, komment. G. E. Potapovoj i N. Yu. Zavarzinoj [M. Yu. Lermontov: pro et contra / Compiled by V. M. Markovich, G. E. Potapova, commentary by G. E. Potapova and N. Yu. Zavarzina]. SPb.: RHGI, 2002. Pp. 330–348. (In Russian).

17. Stroganov M. V. (2019) Lomonosov: mif o prizvanii kul'tury [Lomonosov: The Myth of Cultural Vocation] in Kul'tura i tekst [Culture and Text]. 2019. №1(36). Pp. 85–114. (In Russian).

18. Prokof'eva E. A. (2008) Russkaya istoricheskaya drama epohi barokko, klassicizma i sentimentalizma: Ucheb. posobie [Russian Historical Drama of the Baroque, Classicism, and Sentimentalism Eras: Textbook]. D.: "Svidler A. L." Publishing House, 2008. 116 p. (In Russian).

19. Torosyan A. S., Zajceva I. A., Satina T. V. (2022) Process mifologizacii v sovremennoj literature [The Process of Mythologization in Modern Literature] in Vestnik VGU. Seriya: Filologiya. Zhurnalistsika [Bulletin of VSU. Series: Philology. Journalism]. 2022. № 1. Pp. 82–85. (In Russian).

20. Yakimova E. R. (Afanas'eva) (2016) Zhanr istoricheskoi tragedii v dramaturgii Povolzh'ya [The Genre of Historical Tragedy in the Dramaturgy of the Volga Region] in Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki [Philological Sciences. Questions of Theory and Practice]. 2016. № 6(60). Ch. 1. Pp. 62–64. (In Russian).

УДК 801.6: 801.4 + 882(09)
ORCID 0009-0000-8875-0815

ТРАДИЦИИ «НОВОЙ ДРАМЫ» В ДРАМАТУРГИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Жарикова Ольга Владимировна

кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и
сравнительного литературоведения

Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего
образования «Донецкий государственный педагогический институт им. В. Шаталова»

(г. Горловка, Россия)

helga_zhar@mail.ru

Аннотация. Статья представляет собой анализ развития драматургии конца XIX – начала XX века и её движение от «новой драмы» к экспериментальной модернистской драматургии Серебряного века. В статье содержатся обобщенные материалы к постановке вопроса феномена «новой драмы» рубежа XIX – XX веков и условий зарождения нового театра в условиях нового XX века. Оформляются и обосновываются эстетические и художественные принципы театральности в России.

В работе утверждается мысль, что драматургия начала XX века становится лабораторией из переработки, перевода открытий и проблем разнообразных сфер жизни на сценический язык; происходит всеобъемлющий поиск новой сценичности. Именно драма выступает как носитель исследовательских и аналитических возможностей. Сами драматурги демонстрируют интерес к множеству научных открытий.

Ключевые слова: драматургия; драма; «новая драма»; театр; эксперимент; Серебряный век; символизм.

TRADITIONS OF «NEW DRAMA» IN THE DRAMA OF THE SILVER AGE

Zharikova Olga Vladimirovna

Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of
World Literature and Comparative Literary Studies of Federal State Budgetary Educational
Institution of Higher Education “Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov”

Gorlovka, Russian Federation

helga_zhar@mail.ru

Abstract. The article is an analysis of the development of drama of the late XIX – early XX century and its movement from the «new drama» to the experimental modernist drama of the Silver age. The article contains generalized materials to the question of the phenomenon of «new drama» of the turn of XIX – XX centuries and the conditions of the emergence of a new theater in the new twentieth century. Aesthetic and artistic principles of theatricality in Russia are formed and justified.

The investigation argues that the drama of the early twentieth century becomes a laboratory of processing, translation of discoveries and problems of various spheres of life on the stage language; there is a comprehensive search for a new stage. It is the drama that acts as a carrier of research and analytical capabilities. The playwrights themselves show interest in a variety of scientific discoveries.

Keywords: dramaturgy; drama; «new drama»; theater; experiment; the Silver age; symbolism.

Для цитирования: Жарикова О. В. Традиции «новой драмы» в драматургии Серебряного века // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 20(44). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный

педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 69-79. DOI 10.24412/1992-9196-2025-2044-69-79.

В истории Западной Европы рубеж XIX – XX веков время «смутное», время ожиданий предчувствия близких катастроф или великих свершений. Чтобы обозначить радикальные изменения в драматургии этого переходного периода, было подобрано название «новая драма». Возникает «новая драма» как коренная перестройка драматургии XIX века и служит началом драматического искусства XX века. Сама «новая драма» начинается со встречи натурализма и символизма. Она появляется в 70 – 80-е годы XIX века и очень быстро распространяется по всей Европе. В это время именно театр становится социальной и политической ареной. Русская драматургия конца XIX – начала XX века также получает активное развитие благодаря развитию новых литературных течений и кризиса театра, которому требовались новые формы драмы. Основными направлениями русской драматургии начала XX века стали: реализм, символизм, натурализм и модернизм. Вследствие значительного влияния реалистической школы, большинство из этих направлений развивались на её основе. Одним из основоположников новой реалистической школы можно назвать А. П. Чехова. Его драматургия дала начало так называемой «чеховской эпохе», которая сильно повлияла на развитие русской драматургии и русского театра начала XX века. Русский режиссерский театр предреволюционной поры был по преимуществу чеховским или послечеховским. И не только потому, что все наиболее репертуарные драматурги этого времени считали себя последователями Чехова. Это был послечеховский театр потому, что весь репертуар нёс на себе глубокий след художественных достижений, которые открыла работа с драматургией А. П. Чехова. Необходимо также отметить, что многие новшества драматургии, получившей своё развитие в начале XX годов, так и не были до конца изучены. Это случилось из-за того, что реалистическая и символистская школы имели большое влияние на театральной сцене. Поэтому те многочисленные новые направления так и не могли быть замечены и должным образом изучены.

В центре внимания статьи и основная задача работы – проследить развитие драматургии на рубеже XIX – XX веков и её трансформацию от «новой драмы» к драматургическим экспериментам серебряного века, отметить традиции и новаторство.

Доминантной сущностью этого порубежья явилось интенсивное становление новых структурно-семантических образований в литературе за счет освоения форм других видов искусства (особенно наглядно проявившееся в театре, вбирающем в себя семантику и музыки, и танца, и живописи, и архитектуры, и литературы), за счет жанрово-родовых диффузий (породивших «эпическую драму» и «лирическую прозу», «драматизированную лирику» и «лирическую драму»). Тенденцию к такому взаимопроникновению породила необходимость теоретического, научного обоснования творческих процессов

самими художниками. Их трактаты отличались общностью категорий в искусствознании, естественной науке и литературной критике; восприятие произведений всякого вида искусства как замкнутого «пространственного тела», как «единого художественного текста» с общими типологическими конструктивными признаками, проявляющимися в едином «архитектоническом чувстве», «архитектоническом строе», свойственном поэтическому миропониманию творца-демиурга, создающего новый мир по законам классической аристотелевской гармонии или вопреки ей.

Однако период культурной дезориентации – это и время поиска гармонической целостности формы и содержания, реального/ирреального, интимного/сообщного. Концепции циклической повторяемости культурных моделей, активно утверждаемая символистами и акмеистами, расширяли представление о гармоничности, интертекстуальной целостности феномена творчества (эстетика В. Соловьева, Д. Мережковского, В. Иванова, А. Блока, Н. Бердяева). Она же, эта концепция, подтверждалась развитием как мировой, так и отечественной культуры. Теоретики и художники этой эпохи, осознавая двуединство декаданса и ренессанса, пытались теоретически обосновать бинарный смысл поэтических высказываний. Н. Бердяев видел в соотношении «варварства» (эллинистической, классической культуры) и декаданса одну из важнейших проблем философии культуры. Прислушивание к отголоскам эллинского миропостижения и мировосприятия определяло одну из семантико-структурных основ эстетики дихотомии конца XIX – начала XX вв., инспирированной и воплощаемой всеми жанрами литературы: и реализма, и модернизма, и, конечно, в драматургических экспериментах В. Брюсова, А. Белого, А. Блока, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, Д. Мережковского, Н. Гумилева, интерпретирующих сюжеты и образы архаической культуры в контексте модернистской эстетики нового времени. «Идея Синтеза и Целого» составляла бинарную, двуединую сущность их произведений, где эсхатологические идеи переплетались с ренессансными. Амбивалентность, раздвоение в целостности – один из самых зримых параметров эстетики модернизма, восходящий к романтизму, проявляющийся и в философской дистрибуции – теза/антитеза, и в эстетической диффузии – реализм/модернизм, реальное/ирреальное в пределах одного текста/интертекста. Художественная интеллигенция «серебряного века» ищет компромисс в онтологическом начале творчества. Модернисты стремятся заглянуть «за маску», в умопостижимый, сотворенный воображением мир (для А. Блока, А. Белого, М. Кузмина, З. Гиппиус, Вяч. Иванова, Д. Мережковского, М. Врубеля, А. Скрябина – религиозно-мистический). «Тень несозданных созданий» (В. Брюсов) преследует их, заставляет видеть невидимое. Модернистская поэтика (символизма, акмеизма, футуризма) формировалась в контексте обозначенных здесь бинарных оппозиций: индивидуальное/общественное, ренессансное/декадентское, реалистическое/модернистское – обусловленных философско-эстетическим кризисом позитивизма и, одновременно, устремленностью к со-творению нового, современного текста (вербального и

жизненного). Составляющей контекст эпохи, определяемой доминантой синтеза, явилось интенсивное создание новых структурно-семантических образований в литературе и театре. Режиссерские эксперименты Вс. Мейерхольда, А. Таирова, А. Санина, Н. Евреинова, основанных на моделировании принципов условного театра, интуитивно и теоретически осваивались в театрально-драматургических новациях рубежа веков. Формотворчество, как один из эстетических показателей эпохи, сказалось во всех видах искусства. Пожалуй, не было ни одного значимого художника слова, который не попробовал бы себя в драматургии (Л. Толстой, А. Чехов, Л. Андреев, В. Брюсов, А. Блок, Д. Мережковский, Вяч. Иванов, Н. Гумилев, В. Маяковский, М. Цветаева и др.). Не было ни одного большого живописца, не проявившего себя в оформлении спектакля, создании эскизов костюмов (А. Бенуа, К. Сомов, В. Серов, М. Врубель, Л. Бакст, И. Билибин, С. Судейкин, Б. Кустодиев). Эпохой всеобщей театрокрации называют некоторые искусствоведы период рубежа XIX – XX веков в связи с ещё одной её парадигмой – театрализацией жизни и искусства, восходящей к идее житнетворчества.

Состояние театрально-драматургического творчества, интенсивность его превалирующего функционирования на эстетическом Парнасе начала XX столетия сказались во всех видах искусства и жанрах литературы. Правоммерно здесь говорить о жанровом синтезе, знаменателем которого является взаимодиффузия родовых элементов в пределах одного художественного текста. Устремленность к разрушению привычных форм реалистической бытовой драмы, с её психологически смоделированными персонажами, натуралистическими подробностями жизни, открывало объятия поэтам, жаждущих самовыражения в новом художественном пространстве. Причем они апробировали свои творческие потенции не только в собственно драматургических экспериментах, но и в создании новых театральных моделей: Л. Андреев – театра «панпсихеи», Вяч. Иванов – «соборного театра», В. Сологуб – «театра одной воли», К. Бальмонт – «театра молодости и красоты», М. Волошин – театра «сновидений», М. Цветаева – театра «плаща и шпаги».

Драматургический элемент пронизывал лирику, лирический – определял новые возможности драмы. Общеизвестны лирические циклы М. Цветаевой и А. Ахматовой, построенные на внутренней и внешней диалогичности, с ярко выраженной функцией «ремарок». Формулы сценического искусства, драматургического рода, театрализации проникли в лирический род достаточно сложным путём художественных аллюзий и реминисценций, но не менее сложным, чем в драматургический род, – лирическое начало. Создатель «лирической драмы» А. Блок отмечал, что влияние лирики особенно пагубно для драмы, т.к. её «тончайший яд разъел простые колонны и крепкие цепи, поддерживающие и связующие драму» [3, с. 164]. Не меньше изменял канонические формы драматургических жанров и эпический элемент (пьесы Л. Андреева, Л. Толстого). Состояние драматургии и театра рубежа веков стали ярчайшим показателем, лакмусовой бумажкой, высвечивающей эстетические параметры эпохи: синтез художественных методов, видов и жанров искусства, в

экспериментаторской сущности своей восходящий к синестезии, понимаемой как принцип соответствия; синтетизм, выразившийся во второй составляющей: в создании множества новых «гибридных» форм, в творческом универсализме деятелей искусства «серебряного века»; и третий показатель эпохи – «материализованная» в тяготении к театрализации жизнь и искусства идея житнетворчества. И отсюда уже ведущая функция в системе искусств, отводимая театру и драме, которые выступали моделью синтетического искусства будущего.

Мировоззренческие основания идеи житнетворческой миссии искусства в эстетике модернистов имели достаточно прочные корни как в западноевропейской, так и в русской теоретической мысли, как у романтиков, так и у реалистов. Концепция житнестроительства в эстетике символистов овеществлялась в теургической идее соборности, наиболее последовательно разработанной Вяч. Ивановым, и в его опытах «новой драмы». Творческая интеллигенция «серебряного века русской поэзии» в некоем коллективном порыве жаждала новых форм и смыслов не только в художественной, но и обыденной жизни, вечно обновляющейся, и вечно новой. Поскольку, по мысли А. Белого, «жизнь есть творчество», все зависит от личности художника, от того, насколько проникся он сознанием творческого начала, заложенного в его душе, несущей в себе божественную созидательную силу вселенной. Процесс «житнетворчества» – это преобразование окружающей действительности, и в том числе – личной судьбы, внутреннего мира художника. Высокие требования к искусству, созидающему действительность, диктовали и претензии к художнику-демиургу, творящему собственную жизнь, которая обретала в процессе воплощения идеи черты парадоксальные в «миражных» конструкциях театрализованного, карнавализованного, перенасыщенного игрой, масками, мистификациями мира. Собственно, идея модернистов о сотворении форм жизни по лекалам искусства (или религии) воплощалась в театрализации – одной из ведущих программ эстетической эпохи. Житнетворческая идея, заложенная в понимании первообраза-символа, эстетизировала самую жизнь. Художники рубежа веков, особенно символисты, сознательно вводили в свою жизнь элементы условности, т.е. намеренной активизации намеченных, избранных ими параметров художественного, психологического, социального типа, которому стремились следовать. Сложно определить, в какой мере они подчиняли общественную ситуацию тому жизненному «спектаклю», который создавали в своём творческом воображении, но собственную судьбу они смело «разыгрывали» на подмостках жизни. «Серебряный век» проходил в столицах, гостиных, в богатстве и анархии... Поэтому идея пересотворения собственной жизни, действительности по законам искусства принадлежала узкому кругу «посвященных» и осуществлялась в этом кругу коллективно и отдельно каждой яркой личностью. Именно в этом кругу создавались и образцы новой драмы, позволявшие автору «обустраивать» сценическое пространство в соответствии с собственным замыслом, осознавая себя драматургом. Само интенсивное обращение в означенном культурном пространстве к понятию «театральность»

актуализировало необходимость его определения. Пожалуй, самое развернутое и всеохватывающее предложил Н. Евреинов в статье «Апология театральности»: «Под театральностью, как термином, я подразумеваю эстетическую монстрацию явно тенденциозного характера, каковая даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создаёт подмостки, декорации и освобождает нас от оков действительности легко, радостно и всенепременно. И я решительно придаю благородной театральности положительную эстетическую ценность» [5, с. 41]. Но в этом определении превознесены черты лицедейства, хотя и найдена общая эстетическая доминанта. Доказывая в этой работе генетически присущую человеку театрализацию, Николай Евреинов, по существу, указывал на отнюдь не новаторскую суть идеи карнавализации жизни русскими модернистами рубежа двух ушедших веков. Период трех революций инспирировал театрализацию как форму мировосприятия, мироотражения и миростроения творческой интеллигенции всех направлений. Создавалось не только произведение, но и жизнь строилась по его законам, поведение человека диктовалось характером литературного персонажа, эстетической целью автора.

Театрализация жизни и искусства становилась доминантным модусом в культурной модели эпохи. В эстетическом пространстве она породила идею создания «монодрамы», своеобразной драмы одного актера-автора. Под театрализацией понимали творческое явление, обеспечивающее намеренную условность творимого в искусстве и жизни феномена для отстранения от обыденности; перевоплощение действительности с заданной, часто интуитивно предощущаемой целью; создание другой реальности. Театрализация – это свободная игра одного индивидуума-«актера», исполняющего одновременно несколько ролей, сценической площадкой для которого является сама жизнь. Театрализация – способ и сам процесс внедрения театральности в жизнь. Идея жизнетворчества актуализировала проблему соотношения поведенческого кода с моделью театральной, сценической действительности, поскольку именно театр, имитирующий динамическую непрерывность реальности, сближается более всего с действительностью. Стихия театрализации пронизывала не только поведение отдельной личности, но и создавала игровую модель существования своеобразного «коллектива» – творческого бомонда, в котором каждый жаждал своего – неповторимого – самовыражения и в то же время ощущал себя частью единого эстетического карнавализованного пространства. Жажда этого единства проявлялась в функционировании множества групп, школ, группировок, собраний – от «Башни» Вяч. Иванова до подвалов кабаре «Бродячей собаки» или «Летучей мыши». Но если в «Башне» теоретизировали, эпатируя друг друга, то в кабаре все жили (в разных масках) на одной «сцене», в общем игровом пространстве импровизации. Всякая мистификация, игра, театрализация отражают маргинальное состояние субъекта по отношению к объекту, между тем, что есть, и тем, что должно мыслиться, между реальным и иллюзорным.

Отстаивая авторскую индивидуальность, модернисты, как это ни парадоксально, осознавали себя частью некоего коллективного эстетического «Я». Если для модернистов жизнь в вымышленном, театрализованном пространстве воплощала эстетическую идею жизнотворческой функции поэта и поэзии, то совсем иначе воспринимал театрализацию и театр как сценическое искусство великий классик, их современник Лев Толстой. Театр представлялся ему актом сумасшествия, разрушения естественной нормы, сама имитация жизни на сцене казалась ему аморальной (правда, эта нехарактерная для эпохи театрокрации убежденность не помешала Л. Толстому создать драматургические шедевры). Сознательное неразделение искусства и жизни творческой интеллигенцией рубежа веков актуализировало игровую ситуацию и в жизни, и в творческом процессе. Но в то же время творческая интеллигенция пыталась и противостоять стихии театрализации, перенести внимание от сценичности в жизни на искусство сцены, на «театр как таковой» (Н. Евреинов). Александр Блок во многих своих статьях, с одной стороны, доказывал, что театр – искусство более всего приближенное к жизни («плоть искусства»), а с другой, указывал на их антагонистические отношения театра и жизни («О театре»). И все же, отрицая единение литургии (как жизнотворчества) и лицедейства (как игры в жизнь), А. Блок сотворение жизни возвышал над созданием произведения искусства. Игровой, театрализованный тип мышления моделировал не только формы жизни, но и формы поэзии, являя мировоззренческое оправдание жизнотворчества. Литературная мистификация, стилизация, псевдоним способствовали сотворению мифа, подчеркивали различие между автором, предполагаемым и автором действительным, автором-повествователем и автором биографическим свидетельствовали о том, что он подчиняется не общечеловеческим, а специфическим эстетическим законам избранного им дискурса (литературного, научного и т.д.) и что его текст следует оценивать исходя из этих знаковых признаков. Творя «театр для себя», автор осознавал, что текст его жизни предназначен не только для публики. В этом «театре» человек сам был актером и зрителем, творя для себя, сотворяя себя, воплощаясь в авторском тексте.

Творчество – наивысший момент перевоплощения, высшая форма театрализации. Художник, создавая произведение искусства, одновременно пересоздает жизнь, строит художественное пространство по своим законам. Любую жизненную ситуацию поэты мгновенно переосмысливают эстетически. Игра в жизни гармонически сливалась с игрой – творческим процессом в артистическом сознании художника. В процессе творческой игры другая реальность на сцене обретала черты третьей реальности в том случае, когда действующие лица пьесы создавали свою игровую сценическую жизнь, по замыслу автора. Так, Бертран в драме А. Блока «Роза и Крест» творит свою судьбу жизнотворческой силой своего эстетического восприятия мира. Судьба героев «Актеона», «Дон Жуана в Египте», «Гондлы», «Детей Аллаха» Н. Гумилева являет собой творческую игру автора с архетипическими образами и самих персонажей, сотворяющих свой мир. Поэтика экстаза, зрелищности,

театрально-ролевого поведения определялась контаминантностью эстетики Космоса и действительности бытовой, создающих текст поэтический и текст жизни. Творя миф о Себе, возводя Себя на пьедестал Демиурга, а поэтическое событие до всемирно-исторического равенства себе, модернисты искали в сотворенной словесной ситуации каузального самоосознания и телеологической свершенности, имманентного самовыявления совершенства в форме тождества себе. Художественные модели проживания роли, театрализации представлены множеством образов в драматургии карнавализованного мира: марионетки, шуты, Арлекины и Пьеро (см.: драмы А. Блока, В. Розанова, Ф. Сологуба, поэзия А. Белого), ситуация театра в театре («Балаганчик», «Король на площади» А. Блока, «Сильвио» Д. Мережковского, «Чайка» А. П. Чехова). Тоже явление отражено в характерной для художественных текстов эпохи теметеургической, житнетворящей роли искусства. Так, в трагедии Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел» «сладкоречивый отрок» Лисип, вдохновляемый божественным покровительством Афродиты, воссоздает статую любимого Протесилая из воска, которой Лаодамия «расточает ласки», как живому мужу. Мотив статуи, вслед за еврипидовской версией, есть и в трагедии И. Анненского «Лаодамия». В трагедии И. Анненского Лаодамия настолько поверила в вочеловечивание, животворение статуи, что бросилась вслед за нею в костер, сгорая в пламени любви вместе с восковым кумиром. Факт искусства они стремились сделать фактом жизни. Они ощущали себя участниками действа по преобразению реальности, запечатлеваемой словом в данный момент её незамкнутости. Текст вербальный и текст жизненный создавали подвижную систему. Конструирование новых художественных моделей координировалось и эстетическим, и внеэстетическим дискурсом, кодифицированным как *житнетеорчество*, трансформируемое в театрализации, карнализации жизни и искусства, что находило свое воплощение в драматургических опытах модернистов-житнетворцев и особенно наглядно проявилось в споре о театре и драме нового времени и их будущем.

Журналы общеэстетического и специфически театрального направления публиковали заведомо полемические заявления и рецепты исцеления сцены от кризиса, приглашая принять участие в решении спорного вопроса. Казалось бы, непритязательные заметки и рецензии тоже так или иначе отражали направление театральных исканий. Причем программы, предлагаемые теоретиками и практиками театра, часто носили характер отстранения от «бытового» театра. Андрей Белый утверждал идею «всеобщей мистерии» как наиболее доступного вида искусства. Вяч. Иванов видел в театре акт «дифирамбического очищения». А. Ремизов мечтал о сцене, где «актер и зритель, как один человек, объаты экстазом, погрузятся в единое чувство». Н. Вашкевич предлагал создать театр «священной фантазии», а Н. Евреинов – «ярко безграничной буффонады» «балаганных представлений». Быстрая смена и столкновение театральных новшеств, ощущение изжитости только что возникших форм, создавал постоянную потребность в обновлении. Новые явления воспринимались их сторонниками как прогресс, противники видели в них только дань декадансу,

традиционные систем расценивались то как архаизм, то как недостижимый идеал. Параллельное существование противоположных форм и взаимоисключающих посылок, стремление каждой стороны доказать свою избранность стало отличительной приметой этой «театрально эпохи».

Полемика, развернувшаяся в различных аудиториях, во всех толстых художественных журналах (в первую очередь таких, как «Весы», «Искусство», «Аполлон», «Золото руно», «Любовь к трем апельсинам», «Рампа и жизнь», «Студия», «Журнал театра литературно-художественного общества», «Театральная Россия» и др.) выплескивалась на страницы газет, и почти каждый дебатировавший считал своим долгом отметить, что сценическое искусство теперь на распутье и необходимы срочные меры для его возрождения. Многие участники дискуссии разворачивали на этом фоне теории жизнотворческой миссии искусства вообще и театра в особенности.

Жизненному соответствию «натурального» театра, бессознательной условности театра XIX в. новый театр пытался противопоставить (удачно или неудачно) «сознательную», новую условность. Стремясь восстановить утраченную связь между сценой и зрителем, он жаждал возрождения великой миссии катарсиса, очищения. Новая драматургия вводила театр от повседневности, её не интересовали переживания отдельных индивидуумов, житейские частности и мелкие бытовые подробности. Отражение «вечны законов», правящих жизнью, воплощение отвлеченных и обобщенных образов характерно были и для драмы, и для сцены, а отсюда – поиск новых, условных, «нереалистических», неаристотелевских форм драм в эстетическом контексте рубежа веков.

Однако необходимость создания новой драмы, разрушающей традиций или модифицирующей их, всё более заявляла о себе. Отсюда – появление множества драматургических произведений с условным персонажем, действующим в условном же хронотопе, с мистическими «предчувствиями и предвестиями», игрой с предшествующим текстом и со зрителем и т.д. И отсюда же – необходимость теоретического обоснования или критического высказывания по поводу новаций. Поиск новых форм для новых смыслов был направлен на то, чтобы «высветить» истинно человеческое лицо «за маской», существующего вне социальной действительности. Эта тенденция регламентировала звучание зыбкой мембраны драматургических экспериментов, диапазон колебаний которой распространялся не только в направлении «вниз»/«вверх», но и «влево»/«вправо». Конструирование новых форм драмы ограничено было специфическими «указателями» рода, драматургическими открытиями.

Кризис, о котором настойчиво говорили деятели искусства и театра, обернулся для последнего возрождением. Ренессансные тенденции, наблюдаемые в эстетической жизни рубежа XIX – XX вв., были парадоксальным «выпадом» против перманентных «возгласов» и «стонов» по поводу кризисности, апокалиптичности времени. Эсхатологические настроения сочетались с конструированием множества моделей будущего – как

политического, так и эстетического, преобразующего действительность. Эпоха была наполнена ожиданием «перелома». Свершившаяся революция только обострила ощущение «fin de siècle». Как и во время предшествующих «рубежей», русская философско-эстетическая жизнь была перенасыщена различным тенденциями.

В начале XX века наблюдался сложный, неоднозначный путь развития русского театра, русский театр проходил свой духовный путь, искалось предназначение и призвание, присущее только русскому театру противоречие между духовным и светским. Утверждалось, что театр – искусство светское, в то же время в нем усматривали религиозные корни, верили, что путь творчества, присущий театру, не может осуществляться без пути спасения, которым ведет церковь. В синтезе этих путей видлось предназначение русского театра, которое воспринималось в русле основных идей, определивших мирозерцание рубежной эпохи – идеи возвращения к истокам и идеи синтеза и всеединства.

В качестве примера ярких достижений культурной жизни в России Серебряного века можно привести деятельность Московского Художественного театра, теперь уже знаменитые театральные экспериментальные новшества К. Станиславского, В. Мейерхольда, Е. Вахтангова, Н. Евреинова, Л. Андреева, которые по сей день являются плодотворными и притягательными не только для отечественного театра, но и для мирового театра в целом. Эта эпоха была полна противоречий и одновременно стремлась к всеединству, в ней можно найти всё, что потом разделилось, размежевалось и продолжало развиваться самостоятельно в XX веке.

Театр и драматургия в начале XX века развивалась крайне разнообразно. Появлялись новые направления, открывались новые театры, появлялись новые театральные деятели. Многие из них имели под своей деятельностью реалистическую основу. Все эти вопросы требуют более детального изучения для определения их влияния на развитие дальнейшей сценической и литературной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барбой, Ю. М. К теории театра: учебное пособие. – Спб.: СПб ГАТИ, 2008. – 238 с.
2. Биккулова, И. А. Феномен русской культуры Серебряного века : учебное пособие. – М. : Флинта: Наука, 2010. – 232 с.
3. Блок А. О драме // Блок А. А. Собрание сочинений в восьми томах (1960–1965). – М.–Л. : Художественная литература, 1960. – Т. 5, 1962. – 804 с.
4. Брюсов, В. Ненужная правда // Мир искусства. – №4. – 1902.
5. Евреинов, Н. Н. Демон театральности / сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. – М.; СПб. : Летний сад, 2002. – 535 с.
6. Костелянец, Б. О. Драма и действие : лекции по теории драмы / сост. и вст. ст. В. И. Максимов. – М.: Совпадение, 2007. – 502 с.
7. Тюпа, В. И. Драматическое (драматизм) // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008.

8. Явчуновский, Я. И. Драма вчера и сегодня : Жанровая динамика. Конфликты и характеры. – Саратов, 1980. –254 с.

REFERENCES

1. Barboj Ju. M. (2008). K teorii teatra: uchebnoe posobie [Towards the theory of theater: a textbook] Spb. : SPb. GATI. 238 s. (in Russian).
2. Bikkulova I. A. (2010). Fenomen russkoj kul'tury Serebrjanogo veka : uchebnoe posobie [The phenomenon of Russian culture of the Silver Age : a textbook]. M.: Flinta : Nauka. 232 s. (in Russian).
3. Blok A. (1962) O drame [About the drama] // Blok A. A. Sobranie sochinenij v vosmi tomah (1960–1965) [Collected works in eight volumes (1960–1965)]. – M.–L. : Xydozhestvennaja literatura, 1960. T. 5, 1962. 804 s. (in Russian).
4. Brjusov V. (1902). Nenuzhnaja pravda [The unnecessary truth] // Mir iskusstva. №4. (in Russian).
5. Evreinov N. N. (2002). Demon teatral'nosti [The demon of theatricality] / sost., obshh. red. ikomm. A. Ju. Zubkova i V. I. Maksimova. M. ; SPb.: Letnij sad. 535 s. (in Russian).
6. Kosteljanec B. O. (2007). Drama idejstvie : Lekcii po teorii dramy [Drama and Action : Lectures on drama theory] / sost. i vst. st. V. I. Maksimov. M.: Sovpadenie. 502 s. (in Russian).
7. Tjupa V. I. (2008). Dramaticheskoe (dramatizm) [Dramatic (drama)] // Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij. M.: Izdatel'stvo Kulaginoj; Intrada. (in Russian).
8. Javchunovskij Ja. I. (1980). Drama vchera i segodnja: Zhanrovaja dinamika. Konflikty i haraktery [The drama of yesterday and today : Genre dynamics. Conflicts and characters]. Saratov. 254 s. (in Russian).

УДК 37.014.54

ИСПРАВИТЕЛЬНО-ТРУДОВАЯ КОЛОНИЯ В «КАЛИНЕ КРАСНОЙ» В.В. ШУКШИНА

Маркина Полина Владимировна

кандидат филологических наук, доцент,
директор Института филологии и межкультурной коммуникации
ФГБОУ ВО «Алтайский государственный педагогический университет»
(г. Барнаул, Россия)
markina_pv@altspu.ru

Маркин Владимир Васильевич

кандидат философских наук, доцент,
доцент кафедры философии и культурологии
ФГБОУ ВО «Алтайский государственный педагогический университет»
(г. Барнаул, Россия)
markin_vv@altspu.ru

Аннотация. Цель статьи состоит в анализе поэтики тюрьмы в фильме «Калина красная» В. М. Шукшина. Задачи статьи – рассмотреть обозначенный локус в контексте поэтики писателя и в опоре на литературную основу. Гипотеза исследования заключается в том, что использование реальной тюрьмы В. М. Шукшиным было осуществлено не с целью

документальной, а с установкой на творческий эксперимент режиссера, поэтому и тюрьма получилась не настоящей, постановочной. Основными методами исследования являются методы анализа, обобщения и описания. Результаты исследования показывают, что использование документального материала в фильме «Калина красная» происходит не с целью создания реализма, а с иными установками на опосредованный диалог со зрителем. Результаты работы могут быть полезны для дальнейших исследований поэтики В. М. Шукшина.

Ключевые слова: «Калина красная», В. М. Шукшин, русская литература, поэтика, игра, театральность, средства кино, тюрьма, колония, исправительно-трудовой лагерь.

**CORRECTIONAL LABOR COLONY
IN "KALINA KRASNAYA" BY V.V. SHUKSHIN**

Markina Polina Vladimirovna

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,

Director of the Institute of Philology and Intercultural Communication of FSBEI HE "Altai State Pedagogical University"

(Barnaul, Russia)

markina_pv@altspu.ru

Markin Vladimir Vasilievich

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies of FSBEI HE "Altai State Pedagogical University" (Barnaul, Russia)

markin_vv@altspu.ru

Abstract. The purpose of the article is to analyze the poetics of prison in the film "Kalina Krasnaya" by V. M. Shukshin. The objectives of the article are to consider the designated locus in the context of the writer's poetics and based on a literary basis. The hypothesis of the study is that the use of a real prison by V. M. Shukshin was carried out not for the purpose of a documentary, but with the aim of a creative experiment by the director, therefore, the prison turned out to be not real, staged. The main research methods are methods of analysis, generalization and description. The results of the study show that the use of documentary material in the film "Kalina Krasnaya" is not for the purpose of creating realism, but with other settings for an indirect dialogue with the viewer. The results of the work can be useful for further studies of V. M. Shukshin's poetics.

Keywords: "Kalina Krasnaya", V. M. Shukshin, Russian literature, poetics, play, theatricality, cinema, prison, colony, forced labor camp.

Для цитирования: Маркина П. В., Маркин В. В. Исправительно-трудовая колония в «Калине красной» В.В. Шукшина // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 20(44). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 79-88. DOI 10.24412/1992-9196-2025-2044-79-88.

В 1920 – 1950-е годы в СССР как вид исправительных учреждений в системе мест лишения свободы существовали исправительно-трудовые лагеря. В 1956 году все они были реорганизованы в исправительно-трудовые колонии (ИТК). Однако неофициально в разговоре и даже песенном творчестве их очень часто продолжали именовать лагерями.

Исправительная колония, из которой в начале фильма выходит на свободу заключённый Егор Прокудин, – это ФКУ ИК-5 УФСИН России по Вологодской области (ранее – ИК 256/5), расположенная на острове Огненном (озеро Новозеро, Вологодская область) и больше известная как «Огненный остров» или «Вологодский пятак».

Оператор А. Д. Заболоцкий вспоминает об этом так: «Сцены в картине, связанные с местами заключения, снимались в разных местах. Выход на волю Егора Прокудина из ворот тюрьмы и проход по мосткам снят в бывшем Кирилло-Новозерском монастыре в глухом углу Вологодчины. Еще на выборе натуры по «Разину» В. И. Белов рассказывал Шукшину, как они с А. Яшиным бывали на насыпном острове в сказочно устроенном монахами монастыре-крепости. И вся связь с миром – деревянные мостки. В наше время в монастыре – колония строгого режима, в народе именуемая «Сладким островом». Не сразу Шукшин добился через консультанта МВД снять только наружный вид. В картине остались два кадра: выход из ворот тюрьмы и другой, длинный по времени, проход Егора Прокудина по мосткам, ведущим от колонии до берега. Шукшин уговаривал меня сняться вместе с ним, выходящим из тюрьмы. Предлагал мне быть в зимней шубе, а он – в монгольском кожаном пиджаке. Идя по мосткам – на общем плане с выходом на поясной – будем разговаривать, потом озвучим примерно таким текстом: «Солнце светит. Не жарко тебе в шубе-то? Время знать надо, когда садиться в тюрьму-то». А я должен посылать его и огрызаться. “Посмотришь, как весело будет не только в Доме кино. И еще посидишь у начальника тюрьмы в кабинете, в шубе тоже”, – уговаривал и на съемку в интерьере... Когда Шукшин озвучивал мостки шагами, еще попрекнул дружелюбно: “Струсил помочь мне сцену укрепить, Толян?!”» [1, с. 83-84]. В. М. Шукшин звал сниматься с собой, чтобы укрепить сцену не профессионального актера, а своего оператора, и никого потом не взял. Сам факт такого участия рассматривался как действие, на которое нужна смелость.

В кинотексте пространство тюрьмы представлено театром самодеятельности, кабинетом начальника лагеря, воротами, из которых выходит Егор Прокудин, и документальной черно-белой съемкой. О последней оператор А. Д. Заболоцкий написал: «Песня же Есенина снята не нами. Во время подготовки к съемкам мы просматривали документальные фильмы, снятые для показа заключенным в воспитательных целях. Тогда нам и попалась песня, исполненная “сидельцем”» [1, с. 84]. Шукшину было важно вставить документальное (не игровое) свидетельство тюремного исполнения как лирическое отступление, предвещающее кульминацию в сюжете. Именно в этом фрагменте, предшествующем развязке, такие поражающе искренние чувства.

Первый кадр фильма крупно представляет плакат, написанный красными буквами на белом фоне и размещенный на красной ткани арлекина – верхней части занавеса:

**В УСЛОВИЯХ СОЦИАЛИЗМА
КАЖДЫЙ ВЫБИВШИЙСЯ ИЗ ТРУДОВОЙ КОЛЕИ ЧЕЛОВЕК
МОЖЕТ ВЕРНУТЬСЯ К ПОЛЕЗНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.**

Камера спускается и показывает сцену. Лозунг висит на занавесе, ключевом компоненте, разделяющем сцену и зрительный зал, пространство театрального действия с реальностью. Так путь на исправление «бывших рецидивистов», как названы выступающие хора, имеет игровое начало. И не случайно на левой части занавеса, висит изображение идущего балалаечника в русской рубаше и сапогах, танцующего на фоне берез (с правой стороны его ждет русская красавица). Именно за ним и перед ним (из-за того, что камера смотрит справа) видно выступающих, готовых выйти для исполнения песни. И первое появление главного героя на сцене фиксируется именно на этом месте. На мифопоэтическом уровне выход Егора Прокудина прочитывается как исполнение роли.

Все пространство тюрьмы выглядит ненастоящим, словно сыгранным и срежиссированным, хотя для съемок использовалась настоящая натура: *«Кабинет начальника тюрьмы снимали на реальном интерьере в Крюковской тюрьме под Москвой. Там же снимали в красном уголке хор, исполняющий “Вечерний звон”»* [1, с. 84]. Тем не менее лагерь в контексте всей повести как рамочный компонент предстает театральным и постановочным.

Исполнение песни хором бывших рецидивистов встает в один ряд со смотром самодеятельности в районном клубе. Пространство театрального трижды повторено в «Калине красной»: в лагере, в «бальдерьеро», в клубе. В таком сопоставлении тюрьма становится какой-то декоративной. Место ограничения свободы, снятое на реальной основе, в поэтике фильма выглядит бутафорским, постановочным.

В контексте сопоставления главного героя со Стенькой Разиным (отец Любы поучать жену: *«Ты вида не показывай, что мы напужались или ишо чего... Видали мы таких... разбойников! Стенька Разин нашелся»* [4, т. 6, с. 224]) и значимого заглавия главного романа Шукшина «Я пришел дать вам волю» ставится вопрос воли и свободы, не тождественных друг другу.

Т. Л. Рыбальченко в работе «Тюрьма как метафора социального императива в прозе В. М. Шукшина» исследует концепт «заключенного» в сознании персонажей писателя. Если общество требует от человека изоляции, оно не исправляет личность, а провоцирует ее на асоциальные формы поведения и бунт. Есть и другая сторона в мире оппозиций Шукшина: добровольное ограничение свободы (уединение в духовной / физической пустыне) – путь к нравственному спасению, примирению с несовершенствами мира, не соответствующего идеалам героя [2].

Возможно поэтому и в реальной жизни писатель собирал вокруг себя «сломанных», оступившихся людей (Ванин, Гаврилова и др.), давая им шанс на изменение жизни. Показательны в этом плане и посещение Бийской воспитательно-трудовой колонии Шукшиным в апреле 1967 г. и тяжело переживаемый факт расстрела в Барнаульской тюрьме в апреле 1933 г. отца.

В. М. Шукшин, говоря о кинематографической интерпретации литературы, называет важнейшем интерпретатором – актера: «Труднейшая

задача – найти исполнителя, в котором оживет твое авторское представление о герое» [4, т. 8, с. 123].

Тюрьма становится проявлением «воли» персонажей текстов Шукшина [3]. В рассказе «Беседы при ясной луне» старик Баев приводит в пример вольного человека: *«Одного Ваню Кысу возьми... С малолетства на ножках ходил. Из тюрьмы не вылазил, сердешный. А тоже – храбрец из храбрецов считался...»* [4, т. 6, с. 43].

В рассказе «Выбираю деревню на жительство» автохарактеристика героя, вписавшегося в социум, звучит так: *«Молодец: и в тюрьме не сидел...»* [4, т. 6, с. 167]. И именно поэтому Николая Григорьевича в субботу, когда заканчивается работа, тянет на вокзал в смрад возле туалета, побеседовать с мужиками из деревни.

В статье «Монолог на лестнице» В. М. Шукшин писал о навязывании общественных проектов как «достижениях города», совершенно чуждых деревне, главным всем понятным примером ненужности будет «типовой проект... тюрьмы – ... будет неинтересно, нетворчески» [4, т. 8, с. 25]. Так, тюрьма у Шукшина раскрывается в двух планах в аспекте поэтики оппозиций автора.

В рассказе «В воскресенье мать-старушка...» песни про тюрьму представляют сущность слепого певца, кульминацией становится отказ городским, который также оформлен через отсылку к указанному локусу: *«Тюрьма – это плохое дело, – сказал он, – Не приведи господи»* [4, т. 5, с. 114]. В ряде текстов Шукшина тюрьма как испытание параллельна с войной.

Знаком тюрьмы как принадлежности иному миру отмечен главный герой рассказа «Пьедестал»: *«В недавнем прошлом Смородина значилась тюрьма, лет пять, – за отдаленное участие в изготовлении фальшивых денег, он прихватил в тюрьме тамошний сочный, богатый образами язык и обильно вплетал разные слова и словечки в тепереишнюю мирную речь»* [4, т. 6, с. 158]. Жена его тоже была представителем иной жизни: *«Она знала, что такая жизнь есть. Где она, такая жизнь, черт ее знает, но она всем существом была в той жизни, а здесь только с презрением, брезгливо пребывала. В прошлой судьбе ее тоже была тюрьма; она не рисовала фальшивых денег, она не умела рисовать, она где-то в каких-то серьезных бумагах подставляла нули и угодила туда же, куда угодил Смородин. И где-то там они и познакомились... Когда они вышли на волю, они разыскали друг друга и сошлись»* [4, т. 6, с. 160].

Именно проявление сильной воли по отношению к более слабому мужу вызывает его сексуальное влечение: *«ноздри прямого носа вздрагивали, верхняя губа хищновато дергалась кверху, и на ней явственней обозначался темный пушок. Смородин, парализованный ее волей... начинал томительно ждать, когда они лягут спать и выключат свет»* [4, т. 6, с. 161]. Проявление воли обнаруживает в героине разбойничье мужское начало, которое притягивает Константина. Такую свирепую решимость ударить кому-то в зубы или укусить нагоняет на себя художник, чтобы работать.

Поиск воли раскрывает и в мотиве побега из тюрьмы в рассказе «Степка» и в рассказе «Охота жить», решение героев возвращаться или нет в колонию поразному определяет их нравственные ориентиры и моральный выбор. С. М. Козлова указала на мифопоэтическое переворачивание в «Степке»: *«Возвращение блудного сына мнимо-парадоксально: возвращение домой оборачивается возвращением в тюрьму, бегство из тюрьмы – бегством из дома»* [5, т. 2, с. 117]. В «Калине красной» возвращение из тюрьмы в деревню, встреча с матерью прочитывается как самоопределение героя. Однако в итоге оно оборачивается невозможностью возвращения не в силу внешних обстоятельств, но по причине внутренней неспособности героя.

Т. Л. Рыбальченко так понимает поэтику повести: «Трагедия воли (максимализма) связана с расхождением субъективного идеала и законов мира. Герой Ш. несёт в себе трагедию русской души, жаждущей запредельности, но сталкивающейся с неидеальной реальностью, трагедию индивидуального сознания, ответственного за собственное существование. Егор говорит о трех вариантах жизни: смирение (*«просидеть в тюрьме»*), жертвенное служение другому (*«отдал бы тебе»*) и самоосуществление (*«прожил бы сам, как хочу»*). Природа равнодушна к персональному существованию, а мир деревни предлагает долготерпение (укрощенную силу Петра), погруженность в практические заботы. Такой образ жизни невозможен для Егора: *«Опускаюсь все ниже и ниже»*, – комментирует Егор обряд введения в дом (омовение, переодевание). Невозможность возвращения в материнский мир связана с неполнотой покаяния, отказаться от своего права герой не способен. Смерть от «малины» сам Ш. счел «просчетом», привнесшим «поверхностный смысл»: герой не распоряжается своей судьбой, что противоречит логике его характера» [5, т. 1, с. 106].

Тюрьма в раскрытии авторской идеи имеет важное значение, герой объясняет начальнику лагеря, почему он должен встретиться с Любой: *«Пишет, что беду мою всю понимает... Но, говорит, не понимаю, как ты додумался в тюрьму угодить?»* [4, т. 6, с. 209]. Словно для объяснения ответа на этот вопрос и едет Егор к своей заочнице.

Он ищет воли, жаждет встречи с ней, проверяет на вкус ее, выйдя из лагеря: *«Это значит – захлопнулась за Егором дверь, и он очутился на улице небольшого поселка. Он вздохнул всей грудью весеннего воздуха, зажмурился и покрутил головой. Прошел немного и прислонился к забору. Мимо шла какая-то старушка с сумочкой, остановилась.*

– Вам плохо?

– Мне хорошо, мать, – сказал Егор. – Хорошо, что я весной сел. Надо всегда весной садиться.

– Куда садиться? – не поняла старушка.

– В тюрьму» [4, т. 6, с. 210]. Прокудин говорит, что весной, когда торжествует в природе жизнь и свобода тюрьму нужно садиться.

Разговор с первыми встреченными людьми, шокирует их, показывает непреодолимую пропасть между ними и героем: *«Рад? – очнулся Егор. – Рад... –*

Он точно на вкус попробовал это словцо. – Видишь ли, малыш, если бы я жил три жизни, я бы одну просидел в тюрьме, другую – отдал тебе, а третью – прожил бы сам, как хочу. Но так как она у меня всего одна, то сейчас я, конечно, рад. А ты умеешь радоваться?» [4, т. 6, с. 210]. С шофером диалог не складывается, потому что один не способен услышать другого.

В мире деревни тюрьма также остается знаком неизменной изоляции героя, с которым нельзя соприкоснуться: «Все же не верили старики, что кто-то придет к ним из тюрьмы» [4, т. 6, с. 224], «Так что же вы, пожилые люди, сами меня с ходу в разбойники записали? Вам говорят – бухгалтер, а вы, можно сказать, хихикаете. Ну – из тюрьмы... Что же, в тюрьме одни только убийцы сидят?» [4, т. 6, с. 225], «Что, я тебе дорогу перешел, что ты мне руку не соизволил подать?.. Иди мойся, – сказал Егор. – Я потом. Я же из заключения... Мы после вас. Не беспокойтесь» [4, т. 6, с. 229].

Собирая Егора в баню, Люба задумывается о том, что у него нет чистой одежды: «Чего же тебе переодеть-то дать? Как же ты так: едешь свататься, и даже лишней пары белья нету? Ну? Кто же так заявляется!

– На то она и тюрьма! – воскликнул старик. – А не курорт. С курорта и то, бывает, приезжают прозрачные. Илюха вон Лопатин радикулит ездил лечить: корову целую ухнул, а приехал без копы» [4, т. 6, с. 228]. Сопоставление тюрьмы и курорта в словах внезапно вмешавшегося в разговор отца идет в одной градационной шкале, на которой тюрьма находится после курорта.

Так выстраивается еще и диалог фильмов Шукшина: «Калины красной» и «Печек-лавочек». Через мотив побега из тюрьмы с фильмом «Ваш сын и брат» (кроме того, здесь повторяются не только актеры, но и ключевые образы). С. М. Козлова указывала на то, что в этом заключается богатый «киношный» потенциал.

Праздника жизни ищет Егор Прокудин в городе, устраивая небольшой «бардак». «Бальдерьеро», созвучное с борделем, не удастся еще и за счет не спевшейся хором песни. Участники не понимают установок дирижера, выющийся мелким бесом помощник Михалыч пытается подсказать: «Вроде в тюрьме человек сидит – тоскует» [4, т. 6, с. 243]. Однако это объяснение делает разлад еще более явным.

В сельском клубе, где проходит смотр самодеятельности, то же есть ожидания праздника: «Все походило на праздник, к которому люди привыкли» [4, т. 6, с. 250]. Театральность поддерживается привычными атрибутами: «Егор прошел через зал, где рассаживались рабочие совхоза, поднялся на сцену и подошел сзади к директору» [4, т. 6, с. 250]. Отведя директора в сторону, герой отказывается от предложенного чистого места: «Не могу возить. Я согласен: я – дурак, несознательный, отсталый... Зэк несчастный, но не могу» [4, т. 6, с. 250]. Вновь возникает тюремная неприкаянность героя.

Уходя «вон со сцены», он казнит себя за то, что пытался объяснить директору свою несознательность: «Тьфу! Горько было Егору. Так помаленьку и угодником станешь. Пойдешь в глаза заглядывать...» [4, т. 6, с. 250]. Угодник здесь не святой, угрождающий Богу, но «плизер» (от английского please –

«радовать») – человек, пытающийся всех порадовать, даже если это противоречит его собственным интересам, угодить другим людям. Эта роль Егору Прокудину не подходит и в тексте повести он отказывается от нее, после этого следует эпизод с обряжением березы и пня в свою, чуждую ему одежду, – галстук и шляпу.

В фильме эпизод изменен, Егор привозит следователя в клуб, этим тюремная тема усиливается. Разговор с председателем происходит на последнем ряду (не на сцене), следователь остается за закрытыми дверями и не участвует в просмотре выступлений самодеятельности. Освободившийся от обязательств герой, выходит к бильярдному столу, разделяющему его со следователем, и пытается в каком-то смысле освободить и курящую героиню: *«Милая, ну что ты строишь-то из себя? Будешь ты прокурором, будешь...»*.

Выбранная должность встречается и в других текстах Шукшина. Например, роковым станет этот человек в судьбе главного героя рассказа *«Мой зять украл машину дров»*, разрушив не только семью, но и веру в людей. В повести *«Позови меня в даль светлую»* старик советует Витку учиться на судью, в ответ на недопонимание мальчишек объясняет: *«Прокурор – это не все понимают, что страшно. А вот судья... это судья. Это уже тюрьмой пахнет»* [4, т. 6, с. 278].

В фильме «Калина красная» угаданная Егором Прокудиным мечта следователя позволяет ему сыграть роль сказителя и пообещать будущим молодоженам попадание «прямо в рай». Диалог со следователем происходит на фоне слышимого на втором плане пения хора самодеятельности. Оппонентка пытается нанести свой удар в споре: *«Ботинки не жмут?»* Герой оставляет последнее слово за собой: *«Нет, ботинки не жмут, у меня знаете другая беда – ноги потеют. Прямо замучался»*.

Тюремная тема поднимается в разговоре с отцом Любы, в ответ на жалобы его на бывшего мужа дочери Егор подкидывает провокационную идею: *«С этими алкашами беда прямо! Я вот тоже... это... смотрю – прямо всех пересажал бы чертей. В тюрьму! По пять лет каждому. А?»*

– Ну, в тюрьму зачем? Но на годок куда-нибудь, – оживился дед, – под строгий изолятор – я бы их толкал! Всех, в кучу!

– А Петро скоро приедет?

– Петро-то? Счас тоже должен приехать... Пуцай посидят и подумают.

– Сидеть – это каждый согласится. Нет, пусть поработают! – подбросил жару Егор.

– Да, правильно: лес вон валить!

– В шахты! В лес – это... на чистом-то воздухе дурак согласится работать. Нет, в шахты! В рудники! В скважины!» [4, т. 6, с. 252]. Вопрос того, что один человек может решать, как ограничить свободу другого в воспитательно-исправительных целях по-разному волнует обоих героев.

Тюрьма проверит еще раз героя на его неспособность вернуться к матери. Егор объясняет Любе, почему она должна исполнить его просьбу: *«Потому что,*

если она увидит, что спрашивает мужик, то она догадается, что, значит, он сидел с ее сы... это, с племянником. Ну, и сама кинется выпрашивать. А товарищ мне наказал, чтоб я не говорил, что он в тюрьме... Фу-у! Дошел. Язык сломать можно. Поняла хоть?» [4, т. 6, с. 253]. В фильме есть пронзительный эпизод, который в более сдержанном варианте представлен в печатном тексте, когда герой рыдает на фоне разрушенной церкви. Падая на землю, он оплакивает свою невозможность покаяния и, следовательно, бесплотные поиски утраченного рая и дома.

Таким образом, тюрьма не лишает человека воли, в ее шукшинском понимании, но оставляет на герое маркер невозможности его возвращения к людям, освободить которых может трикстер, разбойник, рушащий социальные устои. И если в тексте лагерь для заключенных, это в первую очередь пространство, оставленное позади героем, ищущим самоопределения, то в фильме тюрьма предстает декоративно-постановочной.

Этот аспект затрагивается в «Монолог на лестнице», где В. М. Шукшин пытается ответить на вопрос: «Что порождает город и что стоило бы погубить из того, что он порождает?» Это не противопоставление города деревне, а мысли о России, об ответственности человека за свои поступки, о его сосредоточенности против обмана.

В. М. Шукшин говорил о своих ожиданиях от «Калины красной»: «Мне не хотелось бы, чтобы зрители увидели в «Калине красной» такую «уголовную историю» о перековавшемся преступнике. Это – история о каждом из нас, об извечном поиске своего места в жизни, своеобразный диалог человека со своей совестью. Ведь в искусстве, как и в медицине, главное – борьба за спасение человека до последней минуты его жизни» [4, т. 8, с. 131]. При этом средства литературы и средства кино не равны, нельзя в фильме показать реальную тюрьму. Натурализм убьет идею режиссера, изменит восприятие и оценку ситуации зрителем. Настоящая колония в фильме сделала бы образ Егора Прокудина отрицательным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Заболоцкий, А. Д. Шукшин в кадре и за кадром. Записки кинооператора. – Москва : Альпари : Междунар. Фонд славян. Письменности и культуры, 2005. – 120 с.
2. Рыбальченко, Т. Л. Тюрьма как метафора социального императива в прозе В.М. Шукшина / Т. Л. Рыбальченко // Творчество В.М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве : Материалы VIII Всероссийской юбилейной научной конференции (с международным участием), Сrostки, 23–25 июля 2009 года. – Сrostки: АЗБУКА, 2009. – С. 207–220.
3. Рыбальченко, Т. Л. Драка – суд – тюрьма как проявление «воли» персонажей рассказов В. М. Шукшина / Т. Л. Рыбальченко // Извне и изнутри Сибири: А. Чехов – А. Вампилов – В. Шукшин : коллективная монография / С. Н. Баханек, С. М. Козлова, С. А. Комаров [и др.]. Ишим, 2014. – С. 300–346.

4. Шукшин, В. М. Собрание сочинений: В 9-ти т. / В. М. Шукшин. – Барнаул : Изд. Дом «Барнаул», 2014. – Т. 6.
5. Шукшинская энциклопедия / гл. редактор и составитель С. М. Козлова. – Барнаул : [б. и.], 2011. – В 3-х т.

REFERENCES

1. Zabolotskii, A. D. (2005) Shukshin v kadre i za kadrom. Zapiski kinooperatora [Shukshin in the frame and behind the scenes. Cameraman notes]. Moscow. 2005. 120 p. (In Russian).
2. Rybal'chenko, T. L. (2009) Tiur'ma kak metafora sotsial'nogo imperativa v proze V.M. Shukshina [Prison as a metaphor for a social imperative in prose V.M. Shukshina] in in Tvorchestvo V.M. Shukshina v mezhnatsional'nom kul'turnom prostranstve. Materialy VIII Vserossiiskoi iubileinoi nauchnoi konferentsii (s mezhdunarodnym uchastiem) [Creativity V.M. Shukshin in the interethnic cultural space: Proceedings of the VIII All-Russian anniversary scientific conference (with international participation)]. Srostki, 23–25 iulia 2009 goda. Srostki: AZBUKA, 2009. Pp. 207–220 (In Russian).
3. Rybal'chenko, T. L. (2014) Draka – sud – tiur'ma kak proiavlenie «voli» personazhei rasskazov V. M. Shukshina [Fight – court – prison as a manifestation of the “will” of the characters in the stories of V. M. Shukshin] in Izvne i iznutri Sibiri: A. Chekhov. A. Vampilov. V. Shukshin [From outside and from inside Siberia: A. Chekhov. A. Vampilov. V. Shukshin: collective monograph]. Ishim, 2014. Pp. 300–346 (In Russian).
4. Shukshin, V. M. (2014) Sbranie sochinenii: V 9-ti t. [Collected works: In 9 Vol.]. Barnaul : Izd. Dom «Barnaul», 2014. Vol. 6 (In Russian).
5. Shukshinskaia entsiklopediia (2011) [The Shukshin Encyclopedia]. Barnaul. 2011. V 3-kh t. In 3 p. (In Russian).

УДК 821.161.1

ТЕМА ВОЕННОГО ДЕТСТВА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ДЛЯ ЧИТАТЕЛЯ-ПОДРОСТКА: ДИАХРОНИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Уминова Наталья Владимировна

кандидат педагогических наук, доцент

доцент кафедры мировой литературы и методики ее преподавания

Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева

(Красноярск, Россия)

e-mail: umna2804@yandex.ru

Моцаренко Маргарита Валерьевна

студент 5 курса филологического факультета

Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева

(Красноярск, Россия)

e-mail: mocarenkom@gmail.com

Аннотация. Актуальность исследования обусловлена ростом популярности художественных текстов, посвященных Великой Отечественной войне, адресованных читателю-подростку. Детская литература XXI века опирается на традиции, но представляет собой новый взгляд на события прошлого, учитывающий особенности возраста читателя.

Материалом статьи являются художественные тексты XX и XXI веков, посвященные теме военного детства. Произведения современной подростковой литературы не становились объектом системного научного изучения. Цель статьи – выявление эволюции раскрытия темы военного детства в отечественной литературе для читателя-подростка. Методы исследования: культурно-исторический и структурный. С помощью сравнительно-исторического анализа выявлена специфика реализации темы военного детства в диахроническом аспекте и определены тенденции ее развития в подростковой литературе.

Ключевые слова: детская литература, тема войны, образ ребенка, литературная традиция, современная подростковая литература.

THE THEME OF MILITARY CHILDHOOD IN RUSSIAN LITERATURE FOR A TEENAGE READER: THE DIACHRONIC ASPECT

Uminova Natalya Vladimirovna

Candidate of Pedagogy, Associate Professor,

Associate Professor of the Department of the World Literature and Teaching Methods of

FSBEI HE “Krasnoyarsk State Pedagogical University

named after V.P. Astafyev”

(Krasnoyarsk, Russia)

umna2804@yandex.ru

Motsarenko Margarita Valeryevna

Student of the Faculty of Philology

of FSBEI HE “Krasnoyarsk State Pedagogical University

named after V.P. Astafyev”

(Krasnoyarsk, Russia)

mocarenkom@gmail.com

Abstract. The relevance of the research is due to the growing popularity of literary texts dedicated to the Great Patriotic War, addressed to a teenage reader. Children's literature of the 21st century is based on traditions, but it represents a new look at the events of the past, taking into account the peculiarities of the reader's age. The material of the article is literary texts of the 20th and 21st centuries devoted to the theme of military childhood. The works of modern adolescent literature did not become the object of systematic scientific study. The purpose of the article is to identify the evolution of the disclosure of the theme of military childhood in Russian literature for the adolescent reader. Research methods: cultural, historical and structural. With the help of comparative historical analysis, the specifics of the implementation of the theme of military childhood in the diachronic aspect are revealed and the trends of its development in adolescent literature are determined.

Keywords: children's literature, the theme of war, the image of a child, literary tradition, modern teenage literature.

Для цитирования: Уминова Н. В., Моцаренко М. В. Тема военного детства в отечественной литературе для читателя-подростка: диахронический аспект // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 20(44). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 88-99. 10.24412/1992-9196-2025-2044-88-99.

В контексте основных тенденций современной литературы, ориентированной на детско-подростковую аудиторию, отмечается интерес к трагическому прошлому страны, особенно это касается событий Великой

Отечественной войны. Происходит смещение фокуса с героя-взрослого на героя-ребенка, который становится центральным образом многих художественных произведений. Обозначается тематическая доминанта, которая берет свое начало в XX в., когда создаются такие ключевые произведения, как «Сын полка» В. Катаева (1944), «Дорогие мои мальчишки» Л. Кассиля (1944), «Иван» В. Богомолова (1957), «Девочки с Васильевского острова» Ю. Яковлева (1970), «Жила, была. Историческое повествование о Тане Савичевой» И. Миксона (1991) и другие. «Когда грянула война, детская литература использовала весь свой творческий и педагогический потенциал на то, чтобы рассказывать о самоотверженности защитников Отечества и работе в тылу детей, заменявших ушедших на фронт взрослых. Позже появились и произведения о непосредственном участии детей в войне», – пишет И. Н. Арзамасцева [1, с. 388]. Исследователи детской литературы в качестве ключевой обозначают воспитательную функцию произведений, посвященный теме войны: «После окончания Великой Отечественной войны начинается огромный трудовой подъем народа, стремившегося в короткий срок залечить раны, нанесенные Родине. Перед советской детской литературой встали задачи правильного воспитания молодого поколения в новый исторический период» [6, с. 192]. В.В. Артамонова выделяет ряд общих признаков для таких художественных текстов: столкновение трагических и героических элементов в раскрытии темы военного детства, преобладание текстов малых и средних жанров (рассказ, повесть), использование характерного мотива воспоминаний о прошлом, который определяет такие стилевые черты художественных произведений, как эмоциональность, исповедальная тональность, предельная искренность интонации повествования. «Но наиболее важным <...> является воссоздание нравственно-философской парадигмы в решении проблемы воздействия войны на саму природу детства. Литература о детстве и войне делает упор на трансформации характера, затронутого войной. Писатели рассматривают два варианта детской судьбы – нравственное сопротивление "войне" и глубоко драматическое переживание "войны" как злой силы для растущей личности» [2, с. 325]. Если в изображении темы военного детства авторами XX века преобладает первый вариант («нравственное сопротивление войне»), то в литературе XXI века акцент сделан на трагических последствиях войны для внутреннего мира ребенка. Представим аналитический обзор художественных текстов, посвященных теме военного детства (ребенок на фоне событий Великой Отечественной войны), и обозначим тенденции ее изображения в диахроническом аспекте. В качестве доминант анализа выбраны следующие уровни художественного произведения: пространственно-временной, мотивный, сюжетно-композиционный, характерологический (система персонажей, образ ребенка).

Истоками темы военного детства можно считать произведения XIX – начала XX века, повествующие о трагической судьбе ребенка на фоне военных событий: Отечественная война 1812 года (описание смерти Пети Ростова в романе-эпопее «Война и мир»), Первая мировая война и Гражданская война

(А. Аверченко «Трава, примятая сапогом», М. Шолохов «Нахаленок» и др.). Трагическое влияние войны на детство – центральная стратегия в раскрытии темы, ведущими мотивами становятся разрушение, смерть, утрата. Акцентируется несовместимость понятий «детство» и «война».

Произведения, написанные во время Великой Отечественной войны, раскрывают разные аспекты исследуемой темы с равной долей трагизма: как фронтовые судьбы детей, так и жизнь в тылу. В основе сюжета повести В. Катаева «Сын полка» лежит история о мальчике Ване Солнцева, родители которого погибли во время войны. Особое внимание в художественных текстах, посвященных теме военного детства, уделяется характеристике персонажей через действия. Героические поступки маленького героя повести «Сын полка» вступают в конфликт с драматическим описанием жизни ребенка, лишенного беззаботного детства. Важен в повествовании мотив мести, подчеркивающий деструктивный характер войны: *«– Я бы им там дал, в Германии! – неожиданно сказал он сквозь зубы, и глаза его метнули синие искры»* [10, с. 152]. Недетская злость мальчика в контексте художественного произведения не представлена как противоестественное явление: *«В. Катаев создает героическое повествование и подчеркивает суровую необходимость приобщения ребенка к общему делу борьбы с врагом»* [2, с. 321]. Трагические повороты судьбы маленького героя являются в определенном смысле оправданием такой «суровой необходимости».

Жизни в тылу посвящена повесть Л. Кассиля «Дорогие мои мальчишки» (1944). Главный герой произведения – Капка Бутырев, подросток, оставшийся один с двумя сестрами, который в отсутствии отца принял на себя роль главы семьи. Характерная для военной прозы мысль о раннем, преждевременном взрослении ребенка под грузом забот является центральной в тексте Л. Кассиля: *«Ведь представить себе только, сколько на его плечи легло! Мать убита, отец на фронте, тоже неизвестно, жив ли еще, на руках две сестренки... Не по годам забота. Работа в Затоне, чего говорить, товарищи, нелегкая. А он еще с этими синегорцами возится. Заботник. Великий заботник!»* [9, с. 347]. В описании главного героя автор использует антитезу: маленький рост, неприметная внешность ребенка контрастируют со стойкостью и мужеством героя, проявленными в его поступках. Большое значение имеет категория художественного пространства. Основные события повествования разворачиваются не на поле боя, где каждую минуту звучат выстрелы и погибают люди, а в тылу, где не идут открытые бои, но от этого жизнь там не становится более легкой.

«Героическая» и «драматическая» линии в изображении военного детства были продолжены в беллетристике 50-60-х гг. Особенно ярко вторая отразилась в рассказе В. Богомолова «Иван» [3, с. 321]. Сюжет повести В. Богомолова «Иван» (1957) во многом схож с сюжетом повести В. Катаева «Сын полка». Главный герой «Ивана», подросток, семья которого погибла на войне, стал частью советской армии, вступил в ряды разведчиков. *«Он был совсем еще ребенок, узкоплечий, с тонкими ногами и руками, на вид не более десяти-*

одиннадцати лет, хотя по лицу, угрюмому, не по-детски сосредоточенному, с морщинками на выпуклом лбу, ему можно было дать, пожалуй, и все тринадцать», – так описывает главного героя рассказчик, который замечает важную деталь – морщинки на детском лице – это результат пережитых испытаний, выпавших на долю маленького человека [3, с. 10]. Не только внешность, но и характер ребенка претерпел изменения, появились грубость и прямолинейность. Это было связано с его трагической историей: в первый день войны погиб отец, сестра умирает на руках у мальчика во время отступления. Подростком, который стал разведчиком и отказывается проживать свое детство, движет чувство мести за потерянную семью. Однако душу ребенка непросто изменить. Он все еще остается ребенком, который, несмотря на внешнюю храбрость, испытывает страх: «– Боишься? – Немножко, – еле слышно признается он. – Никак не привыкну. Нервеность какая-то... И побираться тоже никак не привыкну. Ух, и тошно!» [3, с. 55]. Психология ребенка раскрывается достаточно правдоподобно, вступая в конфликт с внешними обстоятельствами жизни. Важно, что В. Богомолов не показывает читателю счастливый финал судьбы мальчика – он погибает. Об этом узнает рассказчик, когда разбирает архивы немецкой армии. Трагичный финал призван акцентировать мысль о несовместимости понятий «детство» и «война».

Особое место в раскрытии исследуемой темы занимает описание судьбы ребенка в блокадном Ленинграде. Документальность, фактологическая точность – особенности, которые характерны для ее раскрытия. Одним из показательных примеров использования фактологии является судьба Тани Савичевой, рассказанная в ее дневнике. Ряд произведений детской литературы берут в основу сюжета эту трагическую историю. Ее образ представлен в рассказе «Девочки с Васильевского острова» и мистерии «Страсти по четырем девочкам» Ю. Я. Яковлева. Укажем на биографические истоки военной тематики прозы писателя. Юрий Яковлевич герой Великой Отечественной войны, в рядах зенитно-артиллерийской батареи он участвовал в обороне Москвы, получил тяжелое ранение. Мама будущего писателя умерла от голода в блокадном Ленинграде. Безусловно, личная трагедия писателя, связанная с войной, оказала большое влияние на формирование его мировоззренческой позиции. «В произведениях Юрия Яковлева о войне почти отсутствуют описания батальных сцен и образы плакатных героев. Вместо них, одним из первых в советской литературе, Яковлев обратился к трагедиям простых незащищенных людей, ставших своеобразными мучениками войны» [14, с. 69]. Рассказ «Девочки с Васильевского острова» был написан в 1970 году, он отражает характерные черты ранней прозы писателя: взгляд ребенка-подростка второй половины XX века на прошлое, связь времен. Участие в судьбе другого человека у героев Яковлева деятельное, не через слова, а через поступок: Валя помогает в строительстве памятника детям, погибшим в блокаде, пишет фразы из дневника Тани на бетонном постаменте. Память преодолевает смерть (эта мысль становится устойчивой в прозе Ю. Яковлева): «Моя подружка Таня Савичева не стреляла в фашистов и не была разведчиком у партизан. Она просто жила в

родном городе в самое трудное время. Но, может быть, фашисты потому и не вошли в Ленинград, что в нем жила Таня Савичева и жили еще много других девчонок и мальчишек, которые так навсегда и остались в своем времени. И с ними дружат сегодняшние ребята, как я дружу с Таней. А дружат ведь только с живыми» [16, с. 87]. Повесть «Страсти по четырем девочкам. Мистерия» была написана Ю. Яковлевым в 1992 году (последние годы творчества) и воплощает новые черты его писательской манеры: переплетение прозы и поэзии, театральность композиции (рассказчик вводит читателя в свой театр, в котором Пьеро и Арлекин знакомятся с трагическими историями четырех девочек: Тани Савичевой, Анны Франк, Сасаки Садако и Саманты Смит). Общечеловеческое, нравственное содержание ранней прозы перерастает в явное религиозное наполнение позднего произведения Ю. Яковлева. Религиозность сознания писателя в полной мере нашла отражение в книге «Страсти по четырем девочкам», начиная с заглавия текста (страсти по Матфею, страсти Христовы), жанрового подзаголовка, отсылающего к средневековому театру, основанному на религиозных сюжетах. Связующим образом четырех песен, представляющих истории четырех девочек, является образ Матери: она страдающая и утешающая. С одной стороны, образ несет в себе приметы личной истории рассказчика, с другой, это Мать всеобщая, Богоматерь: «В обычном спектакле – горе и рыдания Матери вытеснят весь смысл того преображения, которое происходит с человеком, переходящим границу жизни и смерти. Но мы играем мистерию и как бы поднимаемся над жизнью, над болью, над страданиями. И слово Матери звучит как молитва. И надежда на что-то сверхъестественное побеждает безнадежность человеческого горя» [15, с. 262]. Соединение истории, жизни реальных людей с образами вымышленных персонажей – писательская стратегия Ю. Яковлева, который сближает читателя и героев художественного текста, чтобы в большей степени подчеркнуть связь времен.

Еще один вариант изображения темы детства в блокадном Ленинграде предлагает И. Миксон в документальной повести «Жила, была. Историческое повествование о Тане Савичевой». По структуре художественный текст – это дневниковые записи, воспоминания Тани о событиях блокадного Ленинграда. Особенность повести-дневника придает тексту больший эффект достоверности, при этом в нем встречаются прямые цитаты из дневника Тани Савичевой. Центром повести становится образ девочки-подростка, которая всеми силами старалась выжить. Блокада Ленинграда длилась 872 дня, за это время из беззаботной маленькой девочки, младшей и любимой в семье, она превратилась в изможденного голодом и холодом, потерями близких человека. Таня – ребенок, который не осознавал того, что война может унести жизнь дорогих людей, потому и не плакала. Смерть, которую она видела каждый день на улицах, сделала из ребенка взрослого. Факты реальной действительности отразились в деталях: 125 граммовый кусочек хлеба, теплая вода вместо приема пищи, долгие очереди за хлебом, смерть и страх. Например, несмотря на бомбежки и обстрелы, люди не покидали очередей, потому что *«куда угодит артиллерийская смерть – не угадать, не предвидеть, а карточки не отоварить – гибель верная,*

неминуемая» [12, с. 146]. Автор подчеркивает изменения, которые происходили с людьми в блокадном Ленинграде, делая при этом акцент на детях, которые никак не должны были столкнуться с войной.

Таким образом, приведенные примеры позволяют рассмотреть особенности изображения темы военного детства в литературе XX в. Типичными сюжетами становятся истории о детях, воевавших на фронте, защищавших тыл, переживших блокаду Ленинграда. Общими чертами произведений являются мотивы утраты, потери семьи, преждевременного взросления ребенка. Акцент на правдоподобию и достоверности событий сделан благодаря активному введению в повествование документальных элементов. Уделяется внимание и миру внутренних переживаний героев, но используется ограниченный набор приемов психологизма. Важной сюжетно-композиционной особенностью, которая соответствует тематике произведений, является трагический финал историй, изображающих детские судьбы.

На рубеже XX–XXI вв. появляются такие понятия, как детское и «недетское» чтение о Великой Отечественной войне. «Это понятие стало чаще звучать в связи тем, что новое поколение детей и подростков не может и не должно травмироваться «недетскими» трудными вопросами, связанными с военной драматической судьбой целого поколения людей (детей, женщин, стариков, солдат, офицеров, переживших Великую Отечественную войну)», – размышляет О.Н. Дегтярева [5, с. 187]. Похожую мысль высказывает Н.Е. Кутейникова: «Ратуя за "новую мораль", многие предлагают исключить из детско-подросткового и юношеского чтения "тяжелые" книжки, в частности, о Великой Отечественной войне, травмирующие, по их мнению, психику современного ребенка» [11, с. 18]. На примере подростковых произведений начала XXI века обозначим тенденции раскрытия темы военного детства, определим традиционные черты, выявим особенности, учитывающие психологию современного читателя.

В «Правдивой истории Деда Мороза» (2009) А. Жвалевского и Е. Пастернак образ ребенка представлен через призму исторических событий: Первая мировая война, революция, Гражданская война, Великая Отечественная война. В главе «Очень страшный 1942 новый год» воссоздана атмосфера блокадного Ленинграда. В начале повествования приведена историческая справка, комментирующая это событие и акцентирующая мотив стойкости ленинградцев. В исторической справке авторы выводят в центр образ ребенка и родителя, что подготавливает читателя к тому, о чем пойдет речь далее. Образ ребенка, как собирательный образ, представлен через призму исторических событий и показывает убеждения, действия, которыми жили дети в то время. Так, многие мальчики, не достигшие призывного возраста, хотели стать добровольцами и пойти на фронт, демонстрируя свою самоотверженность и героизм. На характерологическом уровне текста автор делает акцент на действиях и мотивах поступков персонажей. Однако в отличие от художественных текстов XX в., в которых описано, как взрослые поощряли стремление детей занять место на передовой, в «Правдивой истории

Деда Мороза» Сергей Иванович отговаривает ребят от этой идеи: «– Вы что, с ума сошли? – зарычал он страшным басом. – Матери знают, что вы тут? <...> – Твоя родина – это твоя мама. Вот её ты и должен защищать! – отрезал дядя Серёжа. – На фронте без вас народу хватит, а ваша задача – женщинам помогать, когда взрослые мужчины на войну уйдут. Пошли домой!» [7, с. 147]. А. Жвалевский и Е. Пастернак меняют традиционное развитие сюжета: герой-взрослый вместо того, чтобы дать детям желаемое (пойти на фронт, убивать немцев) и поощрять их преждевременное взросление, возвращает их в детскую реальность и убеждает в пользе тех действий и мыслей, которые подходят им по возрасту. Это может быть обосновано центральной темой романа-сказки – празднование Нового года, волшебного праздника, наполненного добром и чудесами. Кроме того, в повествовании подчеркиваются различия между детьми до и во время войны, авторы при этом используют антитезу: «Дети ждали праздника смирно. Тихо сидели возле печки, тихонько читали, рисовали, иногда засыпали. <...> Их сверстники в мирное время резвились и прыгали бы без перерыва, а у этих детей не было сил на шумные игры» [7, с. 154]. Так рассказчик иллюстрирует пагубное влияние войны на детские судьбы. Психология ребенка, как было отмечено выше, тоже претерпевает изменения. Особенно ярко это выражается с помощью художественной детали. Рассказчик делает акцент на детских глазах: «Дети научились ценить еду. Они ели медленно, смакуя каждый глоточек, каждый кусочек, каждую ложечку. Они не плакали, не просили еще. Доедали и молча отдавали пустые тарелки. Но глаза! Эти голодные детские глаза были страшнее, чем любая бомбёжка» [7, с. 151]. Таким образом, автор стремится показать острое противоречие между детством и войной и трагичный исход этого конфликта.

В повести Э. Веркина «Облачный полк» (2012) главными героями являются подростки-партизаны, которые наравне со взрослыми боролись с фашистами. Писатель создал произведение на основе изучения архивов и воспоминаний ветеранов. Автор искал необычные подходы, чтобы правдоподобно описать поведение человека в бою. «С одной стороны, автор разрушает устойчивые идеологические стереотипы, в плену которых до сих пор находится старшая аудитория, с другой – максимально приближает подростков к событиям 1942 года, преодолевая временную дистанцию, неизбежно трансформирующую живую историю в легендарный эпос» [8, с. 217] Главное отличие этого текста от других, нацеленных на описание военных будней, состоит в том, что Э. Веркин стремится к дегероизации и снижению высокого пафоса. В основу произведения легла картина художника Ефима Честнякова «Мальчик в лесу», на которой изображен подросток с ярким красным галстуком. В одном из интервью Эдуард Веркин рассказал, что решил в своей книге помочь художнику создать картину «Облачный полк». Персонаж по прозвищу Саньч спisan с Леонида Александровича Голикова, Героя Советского Союза. Это один из шести пионеров-героев, погибших в годы Великой Отечественной войны. Однако до самого финала читателю об этом не говорится, что сделано в

рамках достижения цели по дегероизации. Образ Саныча, прототипом которого является Лёня Голиков, представлен живым, по-человечески близким и понятным читателю. Он не идеализируется и не возвышается, что способствует сближению героя с читателем-подростком XXI в. Важной особенностью произведения является сложная композиция: автор использует прием ретроспекции. Герой-рассказчик вспоминает вместе с внуком события, которые он пережил, будучи партизаном. Происходит соединение двух точек зрения на ситуацию с одним героем, но в его разные возрастные периоды. «Подобная композиция позволяет зафиксировать не только сам процесс воспоминания, но и то, как меняется взгляд непосредственного участника событий по мере его отдаленности от них во времени и его собственного взросления и старения» [13, с. 152-153]. Мите, в отличие от Саныча, удалось спастись, он прожил долгую жизнь, стал прадедушкой. Однако нельзя сказать, что он счастлив. Война травмировала его психику: он не хочет вспоминать о ней и много говорить об этом со своим правнуком. Для него война – это болезнь, разрушившая ему жизнь и жизни других детей, которые прошли через это страшное испытание. Изображая детское сознание, Э. Веркин использует интертекстуальность и вводит детские письма в ткань повествования, которые выступают как художественная рецепция войны. Главные герои повести Э. Веркина, выполняя боевое задание, нашли сумку фашистского корреспондента, в которой лежали письма детдомовских детей. Возникает полифоничность, поскольку читателю представляется через письма множество детских голосов, которые рассказывают о пережитом. Автору удалось передать особенности детского сознания – фрагментарность, прямолинейность и наивность. В письмах соединяется детское восприятие войны и результат психологической травмы, полученной в процессе наблюдения за ужасами войны. Иными словами, Эдуард Веркин показывает истоки становления детей-героев военного времени, раскрывает первопричину состояния озлобленности, жестокости детей, их мстительности, которые писатели XX в. изображали постфактум.

Тенденцией современной литературы, посвященной исследуемой теме, является ориентация преимущественно на детскую аудиторию: язык значительно упрощается, герои наделяются живыми человеческими характерами, усложняется их психология, но в то же время они становятся более понятными современному читателю-подростку, некоторые авторы меняют тональность произведения, сглаживая трагическое начало элементами сказочности, трансляцией наивного взгляда ребенка на происходящие события. Сохраняется интерес к документальным элементам повествования, по-прежнему ведущим является конфликт беззаботного детства и суровой реальности, центральным мотивом – деструктивное влияние войны на детскую психику, рожающее чувство мести и злобы.

Анализ современного подросткового отечественного литературного наследия показал, что тема военного детства продолжает оставаться актуальной и значимой, сохраняя при этом глубокие связи с традиционными подходами, сформировавшимися в литературе XX века. Однако современные авторы

привносят новые элементы, отвечающие вызовам времени и интересам молодых читателей. Произведения, исследуемые в рамках данной работы, демонстрируют разнообразие художественных решений, которые позволяют глубже проникнуть в психологию ребенка, пережившего войну, и осознать влияние трагических событий на формирование личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арзамасцева И.Н. Детская литература: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / И.Н. Арзамасцева, С.А. Николаева. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 576 с.
2. Артамонова В.В. Репрезентация темы «детство и война» в русской прозе второй половины XX – начала XXI вв. / В. В. Артамонова, И. М. Куликова // Научный альманах. – 2015. – № 12-3(14). – С. 320-327.
3. Богомоллов В.О. Иван. Зося: Повести/ Предисл. И. Дедкова; Рис. И. Година. – Переизд. – М.: Дет. лит., 1985. – 127 с.
4. Веркин Э. Облачный полк: повесть [для ст. шк. возраста: 16+] / Эдуард Веркин. – М.: КомпасГид, 2023. – 272 с.
5. Дегтярева О.Н. Детское и «недетское» чтение о войне сегодня: об актуальности своевременного диалога с юными читателями о Великой Отечественной войне / О.Н. Дегтярева // Правда о войне в художественных интерпретациях. К юбилею Победы: Материалы XXV Шешуковских чтений, Москва, 31 января 2020 года / Под общей редакцией Л.А. Трубиной. – М.: Московский педагогический государственный университет, 2021. – С. 185-193.
6. Детская литература: учеб. пособие для учащихся пед. уч-щ по спец. № 03.08 «Дошк. воспитание» / В.П. Аникин, В.В. Агеносов, Э.З. Ганкина и др.; Под ред. Е.Е. Зубаревой. – 3-е изд., дораб. – М.: Просвещение, 1989. – 399 с.
7. Жвалевский А.В., Пастернак Е.Б. Правдивая история Деда Мороза : роман-сказка / Андрей Валентинович Жвалевский, Евгения Борисовна Пастернак. – 8-е изд., испр. – М.: Время, 2024. – 256 с.
8. Зверева Т.В. «Облачный полк» Эдуарда Веркина: между фотографией и картиной // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. – 2016. – №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/oblachnyy-polok-eduarda-verkina-mezhdu-fotografiei-i-kartinoi> (дата обращения: 30.12.2024).
9. Кассиль Л.А. Три страны, которых нет на карте. Повести. Переиздание. Рисунки Б. Диодорова. М.: Дет. лит.; 1975. – 495 с.
10. Катаев В.П. Сын полка: повесть В.П. Катаев. – М.: РОСМЭН, 2021. – 208 с.
11. Кутейникова Н.Е. Навигатор по современной отечественной детско-подростковой и юношеской литературе: методические рекомендации / Н.Е. Кутейникова. – М.: «МАЭСТРО ПлаТинум», 2017. – 158 с.
12. Миксон И.Л. Жила, была: Историческое повествование о Тане Савичевой / Илья Миксон; рисунки А.Г. Траугота; Фонд «Дом детской книги»; Детское время. – Санкт-Петербург, 2023. – 256 с.

13. Тибонье Л. Великая Отечественная война в современной русской детской литературе: в поисках альтернативы / Л. Тибонье // Детские чтения. – 2020. – Т. 17, № 1. – С. 144-166.
14. Фёдоров Р.Ю. Духовно-нравственные ориентиры творчества писателя Юрия Яковлева // Филологические науки: Вопросы теории и практики. – 2018. – № 7 (85). – Ч. 1. – С. 67-73.
15. Яковлев Ю.Я. Избранное: Для средн. шк. возраста. – М.: Просвещение, 1992. – 352 с.
16. Яковлев Ю.Я. Последний фейерверк: Повесть и рассказы / Рис. А. Тамбовкина. М.: Дет. лит., 1985. – 158 с.

REFERENCES

1. Arzamastseva I.N. (2005) Children's literature: a textbook for students. higher pedagogical studies institutions / I.N. Arzamastseva, S.A. Nikolaeva. 3rd ed., revised Moscow: Akademiya Publishing Center, 576 p. (In Russian).
2. Artamonova V.V. (2015) Representation of the theme "childhood and war" in Russian prose of the second half of the XX – early XXI centuries / V. V. Artamonova, I. M. Kulikova // Scientific Almanac. Vyp. 12-3(14). Pp. 320-327. (In Russian).
3. Bogomolov V.O. (1985) Ivan. Zosia: Stories/ Preface by I. Dedkov; Fig. by I. Godin. Reprint. M.: Det. lit., 127 p. (In Russian).
4. Verkin E. (2023) Cloud Regiment: a story [for senior high school age: 16+] / Eduard Verkin. – M.: KompasGid, 272 p. (In Russian).
5. Degtyareva O.N. (2021) Children's and "non-childish" reading about the war today: on the relevance of a timely dialogue with young readers about the Great Patriotic War / O.N. Degtyareva // The truth about the war in artistic interpretations. On the anniversary of the Victory: Materials of the XXV Sheshukov Readings, Moscow, January 31, 2020 / Edited by L.A. Trubina. Moscow: Moscow Pedagogical State University. Pp. 185-193. (In Russian).
6. Children's literature: textbook. a manual for students of pedagogical sciences in spec. (1989) No. 03.08 "Pre-school. education" / V.P. Anikin, V.V. Agenosov, E.Z. Gankina and others; Edited by E.E. Zubareva. 3rd ed., dorab. M.: Prosveshchenie, 399 p. (In Russian).
7. Zhvalevsky A.V., Pasternak E.B. (2024) The true story of Santa Claus: a novel-tale / Andrey Valentinovich Zhvalevsky, Evgeniya Borisovna Pasternak. 8th ed., ispr. M.: Time, 256 p. (In Russian).
8. Zvereva T.V. (2016) "Cloud Regiment" by Eduard Verkin: between photography and painting // Ural Philological Bulletin. Series: Russian literature of the XX-XXI centuries: trends and trends. No. 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/oblachnyy-polk-eduarda-verkina-mezhdu-fotografiei-i-kartinoy> (In Russian).
9. Kassil L.A. (1975) Three countries that are not on the map. Stories. Reissue. Drawings by B. Diodorov. Moscow: Det. lit., 495 p. (In Russian).

10. Kataev V.P. (2021) Son of the regiment: the story of V.P. Kataev. Moscow: ROSMAN, 208 p. (In Russian).
11. Kuteynikova N.E. (2017) Navigator on modern Russian children's, adolescent and youth literature: methodological recommendations / N.E. Kuteynikova. Moscow: MAESTRO Platinum, 158 p. (In Russian).
12. Mixon I.L. (2023) Once upon a time, there was: A historical narrative about Tanya Savicheva / Ilya Mixon; drawings by A.G. Traugot; Foundation "House of Children's Books"; Children's Time. Saint Petersburg, 256 p. (In Russian).
13. Tibonnier L. (2020) The Great Patriotic War in modern Russian children's literature: in search of an alternative / L. Tibonnier // Children's Readings. Vol. 17, No. 1. Pp. 144-166. (In Russian).
14. Fedorov R.Y. (2018) Spiritual and moral guidelines for the work of writer Yuri Yakovlev // Philological sciences: Issues of theory and practice. No. 7 (85). Pt 1. Pp. 67-73. (In Russian).
15. Yakovlev Yu.Ya. (1992) Selected works: For the middle school age. Moscow: Prosveshchenie, 352 p. (In Russian).
16. Yakovlev Yu.Ya. (1985) The last fireworks: A novel and short stories / Fig. A. Tambovkina. Moscow: Children's Literature, 158 p. (In Russian).

УДК 82-93

ORCID 0009-0001-8940-8955

ЛИЧНОЕ И АДРЕСОВАННОЕ: ТИПОЛОГИЯ ПИСЬМА И ДНЕВНИКА В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Филатова Виктория Алексеевна

кандидат филологических наук, доцент

доцент кафедры зарубежной филологии, теории и практики перевода ФГБОУ ВО
«Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова»,

(г. Горловка, Россия)

www.vafilatova@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются жанровые особенности письма и дневника в детской и подростковой литературе, а также их роль в процессе самовыражения и становления идентичности ребёнка. Особое внимание уделяется категории адресации как ключевому параметру, определяющему границы между личным и адресованным высказыванием. На материале подлинных дневников (таких как «Дневник Анны Франк», «Дневник Хельги Лухан») и художественных произведений (среди которых – «Оскар и Розовая дама» Э.-Э. Шмитта, «Бритт-Мари изливает душу» А. Линдгрена, «Письма к Единорогу» К. Стрельниковой) анализируются различные модели адресации, смешение жанровых форм и переход от автокоммуникации к диалогу. Делается вывод о двойственной природе письма и дневника как средств фиксации личного опыта и потенциальной коммуникации.

Ключевые слова: письмо, дневник, адресация, детская литература, идентичность, автокоммуникация, жанровый синтез.

PERSONAL AND ADDRESSED: TYPOLOGY OF LETTERS AND DIARIES IN
CHILDREN'S LITERATURE

Filatova Victoria Alekseevna

Candidate of Philology, Associate Professor

Associate Professor of the Department of Foreign Philology, Theory and Practice of
Translation of FSBEI HE "Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov"
(Gorlovka, Russia)

www.vafilatova@mail.ru

Abstract. The article examines the genre-specific features of letters and diaries in children's and adolescent literature, as well as their role in the processes of self-expression and identity formation. Special attention is paid to the category of address as a key parameter defining the boundary between personal and directed utterance. Based on authentic diaries (such as *The Diary of Anne Frank* and *The Diary of Helga Luchan*) and fictional works (including É.-É. Schmitt's *Oscar and the Lady in Pink*, A. Lindgren's *Britt-Mari Opens Her Heart*, and K. Strelnikova's *Letters to the Unicorn*), the article analyzes various models of address, the blending of genre forms, and the transition from self-communication to dialogue. It concludes that both the letter and the diary possess a dual nature, functioning as means of recording personal experience and enabling potential communication.

Keywords: letter, diary, address, children's literature, identity, self-communication, genre blending.

Для цитирования: Филатова В. А. Личное и адресованное: типология письма и дневника в детской литературе // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 20(44). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 99-111. DOI 10.24412/1992-9196-2025-2044-99-111.

Традиция изучения эпистолярных и дневниковых форм показывает, что письмо и дневник, несмотря на близость, представляют собой самостоятельные жанры с различными коммуникативными установками и структурными особенностями. Оба жанра функционируют как способы фиксации и осмысления личного опыта, однако различаются по характеру адресации и по степени открытости или замкнутости речевого акта.

Письмо энциклопедически определяется как «написанный текст, посылаемый для сообщения чего-нибудь кому-нибудь» [4, с. 458]. В каждой культуре и языке существует исторически сложившаяся структура письма, основанная на социокультурных представлениях об этикете, роли адресата и цели коммуникации. Как правило, она включает в себя: обращение, приветствие, вступление, основную часть и заключение. Подпись в письме, фиксирующая авторство, может содержать дополнительные сведения. Момент отправки / написания письма маркируется датой (часто с указанием места) – в европейских письмах традиционно указывается вверху письма, в восточных – внизу. Основной жанровой характеристикой письма является наличие адресата. Это может быть конкретное лицо (близкий друг, родственник, учитель), коллективный (класс, соседи) или воображаемый адресат.

Дневник, как отмечает В.В. Прозоров, «является одним из древнейших и испытанных в многовековой речевой практике лирических жанров “автокоммуникации”», в основе которого лежит обращение автора прежде всего к самому себе [5, с. 35]. Тем не менее, жанр дневника нельзя рассматривать как абсолютно неадресованный: он всегда содержит имплицитного адресата, даже если тот скрыт или размыт. Анализируя феномен двухступенчатого косвенного адресата дневника, В.В. Прозоров выделяет две адресные проекции. Первая – это сам автор в «некотором будущем времени», поскольку дневниковая запись предназначается «Я», которое ещё не существует в момент написания [5, с. 36]. Вторая адресная проекция связана с возможной будущей аудиторией: детьми, внуками, родственниками, потомками, которые могут стать читателями дневника спустя годы или даже десятилетия [5, с. 36]. Структура дневниковой записи менее жёстко регламентирована по сравнению с письмом, но она также обладает определёнными устойчивыми элементами, среди которых – датировка, указывающая момент записи; фиксация только что или недавно произошедших событий и эмоциональных реакций на них; повествование от первого лица, которое придаёт тексту субъективность и интимность. Внутренняя диалогичность делает дневниковую запись не только пространством саморефлексии, но и потенциальной площадкой для публичности, которая может быть реализована в будущем через публикацию или передачу текста другим.

Современные исследователи – как литературоведы, так и педагоги, и психологи – подчёркивают важную психологическую функцию дневника, рассматривая его как средство саморефлексии, самоанализа и эмоциональной регуляции личности. В своём исследовании, посвящённом русскому литературному дневнику XIX века, О.Г. Егоров, проанализировав юношеские дневники, начиная с 12-летнего возраста их авторов, выделил шесть ключевых позиций, отражающих особенности психологического развития личности, ведущей дневник. К этим позициям он отнёс: составление жизненных планов; отражение круга чтения и включение цитат из прочитанных книг; создание воображаемого образа наставника или собеседника; формирование и фиксацию системы нравственных правил и требований; осознание стадий внутреннего роста и изменений самосознания; описание путешествий как формы расширения личного опыта [2, с. 25–38]. Эти позиции, по мнению О.Г. Егорова говорят о стремлении молодого автора через дневниковую запись структурировать внутренний мир, выстроить отношение к окружающей реальности и зафиксировать процесс становления собственного «Я». Именно среди юношеских дневников, как считает исследователь, чаще всего наблюдается такая форма дневника как дневник в письмах с адресатом, которым выступает «кто-то из родителей или родственников автора, пользующийся высоким нравственным авторитетом» или созданный средствами своей фантазии «образ друга или мудрого собеседника» [2, с. 31].

В детской и подростковой литературе письмо и дневник становятся средствами фиксации процессов взросления, эмоциональных колебаний и

поиска идентичности. В литературных текстах границы между жанрами оказываются подвижными: письмо и дневник не только сосуществуют, но и переплетаются, создавая пространство между личным и адресованным, между монологом и диалогом.

Целью статьи является анализ категории адресации в художественных произведениях и документальных дневниках в детской и подростковой литературе. Исследование направлено на выявление жанровых особенностей письма и дневника как форм фиксации личного опыта, эмоциональной рефлексии и становления идентичности ребёнка, а также на осмысление двойственной природы этих жанров.

В качестве материала для анализа выбраны произведения, в которых письмо и дневник служат ключевыми формами повествования и средствами самовыражения ребёнка, отражающего свой внутренний мир. Среди них подлинные дневники подростков, написанные в форме писем, – «Дневник Анны Франк» и «Дневник Хельги Лухан (урождённой Хайншаймер)» и художественные произведения: «Бритт-Мари изливает душу» Астрид Линдгрен, «Оскар и Розовая дама» Эрика-Эмманюэля Шмитта и «Письма к единорогу» Кристины Стрельниковой. Такой выбор материала позволяет рассмотреть разные модели адресации и коммуникативной направленности, а также проследить, как в детской литературе дневниковая и эпистолярная формы используются для репрезентации внутреннего мира и процесса взросления.

Начиная анализ с хронологически ранних подлинных дневниковых текстов, выскажем мнение, о том, что, когда дневник настоящего ребёнка готовится к изданию, он перестаёт быть исключительно личным документом. Этот переход может быть связан с редакторской правкой (тексты могут сокращаться, уточняться, оформляться по канонам публикации), участием родителей (которые принимают решение о публикации, определяют допустимые границы личного, исправляют ошибки), издательской политикой (оформление обложки, иллюстрации, шрифт), работой переводчиков (если оригинальный дневник на другом языке).

В докладе, представленном на конференции «“Дорогой дневник”: новые подходы к устоявшемуся жанру», организованной Центром германо-еврейских исследований при Университете Сассекса в Брайтоне в ноябре 2001 года, Сюзанна Л. Банкерс рассматривала переход дневников из личных записей в «публичные документы», предназначенные для внешней аудитории после редактирования. Одним из примеров, который анализировала исследовательница, был «Дневник Анны Франк» и его редакционные варианты [10].

Упоминается «Дневник Анны Франк» и в статье Алисы Клапп-Итнир, профессора Восточного университета Индианы, посвящённой англоязычным детским дневникам XIX–начала XX века. В ней автор затрагивает вопрос степени конфиденциальности подобных записей и отмечает, что эти дневники никогда не были полностью личными: члены семьи нередко заглядывали в них, а многие юные дневниковеды начинали вести записи по подсказке взрослых,

которые становились невидимой аудиторией и часто ограничивали детей в самовыражении [11, с. 23]. О причастности взрослых к ведению дневников в русской культуре пишет и О.Г. Егоров в указанной выше монографии.

Действительно, «Дневник Анны Франк», впервые опубликованный в 1947 году, представляет собой отредактированную версию, подготовленную её отцом и изданную посмертно. Анна Франк – еврейская девочка, скрывающаяся от нацистов вместе с семьёй и ещё четырьмя людьми в течение двадцати пяти месяцев в убежище в центре Амстердама.

Анна начала вести дневник в возрасте тринадцати лет. Первые четыре записи сохраняют жанровую специфику интимного личного дневника: происходит самоопределение жанра, фиксация потребности в самовыражении и выбор формы общения. В первой записи (12 июня 1942 года) уже содержится установка на исповедальность: «Надеюсь, что я все смогу доверить тебе, как никому до сих пор не доверяла, надеюсь, что ты будешь для меня огромной поддержкой» [7, с. 19]. Во второй записи, описывая день рождения и подарки, Анна выражает радость от появления дневника как объекта общения: «Тебя, мой дневник, я увидела сразу, это был самый лучший подарок» [7, с. 19].

Начиная с четвёртой записи, дневник становится пространством рефлексии: девочка рассуждает о целях ведения дневника, пытается понять его значение и аудиторию. Анна сомневается в значимости собственного письма, считая, что излияния «тринадцатилетней школьницы» вряд ли кому-то будут интересны, однако признаётся, что ей необходимо «высказать всё, что на душе» [7, с. 20–21]. Анна сознательно отказывается от формальной фиксации событий и стремится к эмоционально насыщенному, личностному изложению, создавая из дневника образ воображаемой подруги – Китти.

Она пишет: «Вот я и сказала главное, почему я хочу вести дневник: потому что у меня нет настоящей подруги!» [7, с. 21]. Здесь же девочка поясняет откуда появилась подруга: «Вот зачем мне нужен дневник. Но для того, чтобы у меня перед глазами была настоящая подруга, о которой я так давно мечтаю, я не буду записывать в дневник одни только голые факты, как делают все, я хочу, чтобы эта тетрадка сама стала мне подругой – и эту подругу будут звать Китти!» [7, с. 21]. И начиная с пятой записи (датирована также, как и четвёртая) дневник принимает отчетливо эпистолярную форму. Почти каждая запись начинается с обращения «Милая Китти», содержит развёрнутое повествование, а завершается подписью – «Анна». Таким образом, дневник утрачивает нейтральную хроникальность и приобретает структуру письма, направленного воображаемому адресату. Это превращает монолог в диалог, усиливает личностную направленность высказывания и создает эффект «адресованности» текста.

«Дневник Анны Франк» – это не просто фиксация событий жизни в убежище, но путь самоосознания и взросления в неестественных условиях. Анна не только описывает повседневность, но и старается передать на бумаге своё эмоциональные состояния, внутренние конфликты, размышления о природе

человека, справедливости, надежде. В её дневнике-письмах постепенно происходит переход от детской непосредственности к зрелому взгляду на мир.

Особое значение имеет тот факт, что Анна редактировала свои записи, рассчитывая, что они могут быть опубликованы. Это придаёт её дневнику дополнительный уровень осознанности: личное письмо становится потенциально публичным при жизни автора. Тем самым свидетельство Анны Франк оказывается на границе между исповедальностью дневника и направленностью письма, между личным и адресованным текстом.

Ещё один подлинный дневник был опубликован относительно недавно – фрагменты в издании «Новая газета. Санкт-Петербург» в 2017 году, полностью – во втором выпуске журнала «Аврора» за 2018 год. Насколько известно, отдельным изданием на русском языке «Дневник Хельги Лухан (урожденной Хайншаймер)» издан не был, также не удалось найти информацию о публикации дневника на языке оригинала. Перевод с немецкого выполнен в рамках работы проекта «Перерыв на войну» – молодёжной независимой команды, направленной на сохранение памяти о Великой Отечественной и Второй мировой войне. О трудностях, связанных с переводом и редакцией дневника австрийской школьницы, рассказано в статье Надежды Шиповой «Перевод и сводная редакция военного дневника» [8].

Записи в дневнике Хельги Лухан представляют интерес как с литературоведческой, так и с исторической точки зрения, поскольку отражают её детский опыт и реакции на происходящее – как прямые, так и опосредованные.

Хельга Лухан – школьница из Вены, в ноябре 1944 года начинает вести дневник в форме писем, адресованных отцу, которому она не могла их отправить. В январе 1939 года ему удалось эмигрировать в Австралию. Хельга называет себя «полукровкой» – её мать не была еврейкой. Тем не менее, они планировали семейный переезд и воссоединение в Австралии осенью того же года, однако начавшаяся в сентябре Вторая мировая война помешала осуществлению их планов.

Несмотря на усиливающееся давление, Хельга продолжает посещать школу, много читает, ходит в театр. О военном времени свидетельствуют сокращающиеся продуктовые нормы и трудности с обеспечением – семья получает, покупает или обменивает всё меньше необходимых товаров. В дневнике девушка фиксирует сведения о родственниках, находящихся в концлагерях, не имея представления о том, что происходит с ними там на самом деле. После окончания войны, её дядя возвращается из концлагеря, и Хельга узнаёт страшную правду. Хельга много пишет о русских, русской культуре, языке и своём увлечении Россией. Интерес не прошёл и после окончания войны, о чём свидетельствует информация, открывающая статью о ней в журнале «Аврора»: *«Хельга Лухан семьдесят лет мечтала о том, чтобы ее дневник был переведен на русский язык и опубликован, обрел русскоязычного читателя»* [1].

Дневник начинается обращением «Мой дорогой папа!», за которым следует пояснение выбора именно такой формы записи: *«Однажды я решила вести дневник. Не знаю, почему, но мне хочется писать его в виде писем к тебе.*

Возможно, потому, что я прочла твои письма, где ты обещаешь когда-нибудь снова нам написать. Конечно, начала я слишком поздно, но кто мог подумать, что спустя шесть лет мы всё ещё не увидимся? И ещё хуже то, что мы даже не можем написать друг другу!» [1]. Здесь же Хельга формулирует и причину, по которой обращается к дневнику: «Мне необходимо делиться с кем-нибудь своими переживаниями, а здесь не с кем поговорить. Ты возразишь, что есть мама, но я отвечу – нет. Мама сейчас слишком закрыта и озлоблена. С ней трудно говорить. Она не сможет до конца понять меня. Так или иначе – никого. Настоящей подруги у меня тоже, к сожалению, нет, потому что в школу я не хожу» [1]. Несмотря на внутреннюю потребность в общении, круг близких Хельги ограничен. Среди её знакомых – в основном взрослые женщины: учительницы, родственницы, соседки. Отношения с братом не складываются. Таким образом, письмо-обращение к отцу становится для неё единственным способом высказывания и эмоциональной поддержки. Она осознаёт важность сохранения своих переживаний и прямо формулирует цель ведения дневника: «Смысл этого дневника в том, что, когда мы снова увидимся, я покажу тебе его, чтоб ты смог узнать о моих переживаниях и впечатлениях. Ведь с годами многое забывается, да и рассказывать надо будет слишком долго» [1]. В одной из последних записей в третьей тетради Хельга возвращается к теме внутреннего одиночества и значению, которое играет дневник в её жизни: «Когда я чувствую грусть или одиночество, то сразу же беру дневник, и становится легче. Близкой подруги у меня нет. Есть две хорошие подруги, но настоящими (по моим представлениям) их назвать нельзя» [1].

В первой тетради Хельга старается объяснить, почему она пишет. Обращения очень эмоциональны, передают её тоску и внутреннее напряжение. Но девочка старательно описывает подробности своей жизни и изменения, происходящие в её городе. Во второй тетради появляется ещё больше бытовых и культурных деталей, как будто она просто ведёт разговор с отцом. Тон становится спокойнее, ближе к простому человеческому общению. Хельга обращается к папе не только по имени, но через темы и интонацию – она рассказывает, напоминает, извиняется, оживляет их прежние беседы. Даже упоминание вещей, которые когда-то видел отец, – это способ вернуть его в настоящее, в её реальность («Помнишь, ты видел великолепные чемоданы и сумки из свиной кожи?» [1]). Третья тетрадь начинается с извинения: «Дорогой папа! Я должна тебе сказать, что тетрадей в линейку у нас больше не достать, бумаги не хватает, поэтому мне приходится писать тебе в этой некрасивой тетрадке. Ничего другого у меня нет, да и бумага в ней все-таки хорошая, писать удобно» [1]. В третьей тетради Хельга упоминает письма, которые получала от папы (запись датирована августом 1945 года), имея в виду письма, которые он отправлял до начала войны, сразу после отъезда из Вены: «Эх, папа, родной, у тебя же через пять дней – день рождения, твой пятьдесят второй день рождения, а мы все еще не вместе! Я уже так истосковалась по тебе! Хоть бы получить весточку или фотографию от тебя!» [1].

Предпоследняя запись сделана в декабре 1945 года, последняя – через два года – в ноябре 1947. Последняя запись, полностью повторяющая структуру письма, где есть дата, приветствие, основная часть, подпись личного характера – «твоя Мышка», эмоционально отличается от остальных потому, что девушка точно уверена, что она будет прочитана. Хельга сообщает, что отправляет отцу три своих дневника, называя их «тетрадами» и подчёркивая их скромность. Она сожалеет, что начала вести дневник слишком поздно, и поясняет, что больше не пишет, поскольку теперь появилась возможность переписываться. Последняя запись в дневнике представляет собой осознанный финал – как в структуре, так и в содержании. Она знаменует переход от автокоммуникации к реальному диалогу: если раньше дневник был её единственным собеседником, то теперь появляется сам адресат – отец. Это своего рода ритуал прощания с тяжёлым прошлым, с подростковыми переживаниями и одиночеством. Спустя много лет благодаря переводу и журнальной публикации, текст обрёл нового адресата – современного русскоязычного читателя и вошёл в актуальное культурное и исследовательское пространство.

В качестве следующего примера рассмотрим книгу «Оскар и Розовая дама» (2002) – небольшое произведение французского писателя и драматурга Эрика-Эмманюэля Шмитта, которое сам автор определяет как роман. В данном тексте письмо может быть интерпретировано как форма внутреннего диалога и способ осмысления ребёнком предельной жизненной ситуации. В работе использован перевод Галины Соловьёвой.

Текст построен в форме четырнадцати писем. Первые тринадцать из них написаны десятилетним мальчиком, Оскаром, находящимся в больнице в терминальной стадии болезни. Последнее письмо – сиделкой из больницы после его смерти. Именно по совету этой сиделки, или Розовой Дамы, или Бабушки Розы, как называл её мальчик (в переводе Ирины Мягковой – это Розовая мама, в оригинале – *Mamie-Rose* – Мамочка Роза [12]) он стал писать письма Богу, чтобы справиться со страхом, болью и одиночеством. В первом письме ребёнок перечисляет доводы Розы: писать Богу – это не выдумка, как писать Деду Морозу, а реальное обращение к тому, кто может услышать [9, с. 13].

Письма имеют устойчивую структуру: обращение «Дорогой Бог!», основная часть, в которой Оскар описывает события дня и свои размышления, и заключительная формула прощания: «До завтра. Целую. Оскар» (в оригинале: *À demain, bisous, Oscar* [12]). Однако почти две трети писем завершаются постскриптомом (всего их восемь), нарушающим структурную завершенность и создающим эффект живого, импульсивного высказывания, которые по содержанию и интонации можно разделить на четыре группы.

Первая – включает постскриптумы к первому и третьему письмам – связана с поиском адресата: «У меня нет твоего адреса, как же отправить тебе это письмо?» [9, с. 14], «А в самом деле, какой же у тебя адрес?» [9, с. 33]. Эти реплики подчеркивают неопределённость адресата. Несмотря на устойчивое обращение «Дорогой Бог», Оскар сомневается, дойдёт ли письмо, тем самым проявляя характерную для ребёнка амбивалентность между игрой и верой.

Во вторую группу входят постскриптумы, в которых Оскар выражает заботу о других (письма – четыре, семь, одиннадцать). Он обращается к Богу с просьбами в пользу Пегги Блю, девочки, с которой он подружился в больнице, и родителей, демонстрируя эмоциональную поддержку. Постскриптум к седьмому письму представляет собой эмоционально насыщенную просьбу ради сохранения семейного тепла. Мальчик просит, чтобы атмосфера, царившая в рождественский вечер, осталась такой же – спокойной и радостной, а родителей хочет видеть принимающими сложившуюся ситуацию. Этот жест говорит о стремлении ребёнка зафиксировать мгновение гармонии, сделать его устойчивой реальностью, несмотря на напряжение в отношениях с родителями, вызванное его болезнью. Желание маленького героя задокументировать любовь как внутреннюю ценность расширяет адресацию письма: оно становится не только беседой с Богом, но и косвенным обращением к родителям, к самой жизни.

Постскриптумы ко второму, пятому и шестому письмам показывают переход Оскара к доверию и готовности к диалогу. Здесь наблюдается явное сближение с адресатом: *«Мне бы очень хотелось, чтобы ты навестил меня»* [9, с. 24], *«Сегодня никаких желаний. Нужно же и тебе отдохнуть?»* [9, с. 43], *«Теперь, когда мы подружились, скажи, что тебе подарить на день рождения?»* [9, с. 45]. Эти формулы иллюстрируют движение от формального обращения к дружескому общению, в котором Бог наделяется человеческими чертами и обретает свойства собеседника, умеющего отдыхать, отвечающего на вопросы, имеющего день рождения. Он становится эмоционально доступным и «понятым» для ребёнка.

Четвёртая группа писем – восьмое, девятое и десятое – отличается отсутствием постскриптумов и отражает переход к состоянию внутренней тишины, размышлений или даже конфликта. Это молчание в финале письма становится выразительным средством: текст теряет дополнительный комментарий и тем самым приобретает замкнутость, напряжённую завершенность. Особенно показательна десятая запись, где традиционная формула прощания – *«До свидания. Целую.»* – уступает место лаконичному *«Теперь я разлюбил тебя. Оскар.»* [9, с. 57]. Письмо становится актом эмоционального разрыва, в котором адресат перестаёт восприниматься как источник надежды. Такое завершение письма не отменяет адресации, но преобразует её: подпись сохраняется, что свидетельствует о продолжении диалога, хоть и в форме негласного, протестного высказывания. Причина внутреннего кризиса – расставание с Пегги Блю, которая выздоровела и уехала из больницы домой, – вызывает у Оскара не только чувство одиночества, но и утрату эмоционального равновесия.

Письма Оскара – пример жанрового синтеза, где дневниковая форма сочетается с эпистолярной интонацией, где пересекаются личное и адресованное. Как уже было сказано выше, письмо как обращённый текст, предполагает получателя и возможность ответа, а дневник – монологическое пространство саморефлексии, которое может содержать элементы диалога с воображаемым собеседником. У Оскара эти границы смещаются: он фиксирует

события дня, размышляет, осмысляет прожитое – как это принято в дневнике и одновременно обращается к Богу, с которым выстраивает личные отношения, – как в письме. Такая форма письма-дневника не только размыкает жанровые границы, но и усиливает эффект эмоциональной достоверности и придаёт тексту психологическую глубину, выполняет терапевтическую функцию, особенно в контексте детского восприятия.

Следующее анализируемое произведение – дебютный роман Астрид Линдгрен «Бритт-Мари изливает душу», опубликованный в 1944 году. Это повествование, где письмо играет важную роль в эмоциональной экспрессии главной героини. Девочка по имени Бритт-Мари, в начале романа описывает, как получила старую пишущую машинку от своей матери, которая для неё сначала представлялась громоздким и бесполезным предметом. Однако позже она осознаёт, что машинка может служить более полезной цели, хотя и сомневается, что писать на ней дневник было бы правильно. Бритт-Мари выражает недовольство традиционным дневником, не желая доверяться бумаге, которая не может ответить ей [3, с. 9]. Она мечтает о постоянной корреспондентке, с которой могла бы обмениваться письмами, раскрывая свои мысли и чувства. В этих размышлениях Бритт-Мари затрагивает важность общения и связи с другими людьми через письма, отмечая, как они могут объединять людей, несмотря на расстояния.

И когда в классе искали желающих общаться по переписке, Бритт-Мари согласилась писать девочке из Стокгольма, Кайсе Хультин. С этого момента начинается её переписка. Первое письмо адресовано «Дорогой незнакомой подруге!», а все последующие – «Дорогой Кайсе!». Каждую запись Бритт-Мари открывает датой, а заканчивает подписью. В отличие от традиционного дневника, где автор делится личными размышлениями без ожидания ответа, в письмах Бритт-Мари появляется неофициальный, ироничный и живой стиль общения. Письмо в данном контексте выполняет функцию не только повествования о событиях, но и эмоционального самовыражения героини. Несмотря на отсутствие ответа, письма становятся для Бритт-Мари способом проговаривать свои эмоции и переживания. Это позволяет письму приобретать черты дневниковых записей, становясь переходной формой между монологом и диалогом.

Последний пример – повесть Кристины Стрельниковой «Письма к Единорогу», написанная в 2022 году. Письма пишет 13-летняя девочка, которая остро и тревожно воспринимает окружающий мир, пытаясь найти в нём своё место. Начало первого письма поясняет причину необходимости переписки: «Я пишу тебе, потому что знаю: тебя нет. Но если бы ты всё-таки был где-нибудь (ну а вдруг – сохранился последний), то был бы совершенно одинок» [6, с. 7]. В конце второго письма, обращаясь к Единорогу, она обещает придумать ему адрес и в постскрипуме просит не отвечать на её письма. Уже во втором письме она сообщает Единорогу, что отправляет ему письма по адресу: «000000, Страна Забвения, город Ничто, улица Никуданеведущая, дом номер 0», подчёркивая

невозможность существования адресата [6, с. 9]. Тем не менее, каждое письмо начинается с обращения: «Дорогой Единорог» или «Привет, Единорог!».

Воображаемый адресат, существование которого невозможно представить, становится для девочки-подростка символом понимания, утешения и стабильности, который выполняет функцию «внутреннего собеседника». Через него героиня может выразить свои чувства, переживания и искать поддержку.

Интересным аспектом данного произведения является слияние жанров: формально это письма, однако по своей сути они представляют собой дневник с адресатом. Письма становятся способом освоения внутреннего пространства, а воображаемый собеседник – инструментом самовыражения и эмоционального восстановления. В этом контексте особенно значимо последнее письмо, написанное от лица Единорога. Его появление нарушает односторонность переписки: вымышленный адресат получает голос и обращается к девочке со словами понимания, начиная с обращения: *«Дорогая девочка!»* [6, с. 259]), содержит в финале постскриптум с зашифрованным посланием (*«Мои письма написаны невидимыми чернилами. Ну ты знаешь. То, чего не видно на поверхности, кое-кто всегда прочтет между строк»* [6, с. 264]) и постпостскриптум с призывом нарисовать его, чтобы он не исчез [6, с. 265]. Таким образом, граница между автором письма и его адресатом постепенно стирается, а диалог приобретает завершённость.

Рисунок девочки верхом на Единороге, появляющийся в финале, становится визуальной подписью, метафорой принятия связи. Девочка и Единорог оказываются двумя голосами одного внутреннего мира, а переписка – не просто литературной формой, но процессом создания субъективности, способом преодоления одиночества.

Проведённый анализ художественных и документальных текстов детской и подростковой литературы показывает, что дневник и письмо функционируют как пересекающиеся, но различающиеся жанры, каждый из которых выполняет важные коммуникативные, психологические и художественные функции. В детских текстах эпистолярная и дневниковая формы становятся не только средствами фиксации жизненных событий, но прежде всего – способами самовыражения, эмоциональной рефлексии и формирования идентичности ребёнка. Категория адресации проявляется в каждом жанре по-своему: письмо предполагает явного адресата, дневник – внутреннего или потенциального. Однако границы между жанрами размываются – дневники принимают форму писем, письма становятся исповедальными и приближаются к дневниковой записи. Такой синтез позволяет автору преодолевать одиночество, осмыслять пережитое и строить диалог с воображаемым или реальным собеседником. В условиях исторических и личных потрясений (война, болезнь, изоляция) письменная практика становится терапевтическим инструментом и способом придания смысла повседневности. Осмысление двойственной природы этих жанров (личных и одновременно адресованных) позволяет понять, как в литературе отражается детский опыт и какие формы общения возникают на границе между монологом и диалогом, между личным и публичным высказыванием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башмакова А. Дневник Хельги Лухан (урождённой Хайншаймер) [Электронный ресурс] // Аврора, № 1/2018, стр. 25–52. – Режим доступа: <https://журнальныймир.рф/content/dnevnik-helgi-luhan-urozhdennoy-haynshaymer> (дата обращения: 15.04.2025).
2. Егоров О.Г. Русский литературный дневник XIX века: исследование. – М.: Флинта, 2022. – 280 с.
3. Линдгрэн А. Бритт-Мари изливает душу. – М.: Астрель: АСТ, 2009. – 189 с.
4. Ожегов С.И. Письмо // Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1983. – С. 458.
5. Прозоров В.В. Дневник как лирический речевой жанр // Жанры речи. – 2019. – № 1 (21). – С. 34–41.
6. Стрельникова К. Письма к Единорогу. – М.: Время, 2022. – 266 с.
7. Франк А. Дневник Анны Франк. – М.: РО ОИ ММЕО, 2020. – 317 с.
8. Шипова Н. Перевод и сводная редакция военного дневника [Электронный ресурс] // LingvaDiary. – 21.03.2024. – Режим доступа: <https://lingvadiary.ru/?p=4641> (дата обращения: 15.07.2025).
9. Шмитт Э.-Э. Оскар и Розовая Дама. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 400 с.
10. Bunkers S.L. Whose Diary Is It, Anyway? Issues of Agency, Authority, Ownership [Электронный ресурс]. – URL: <https://krypton.mnsu.edu/~yf3396cp/two.htm> (дата обращения 21.04.2025).
11. Clapp-Itnyre A. Childhood Diaries of a British Girl and a British Boy, 1899–1924: Drawing Some Conclusions // Children's Literature Association Quarterly. – 2023. – Vol. 48, No. 1. – P. 22–44.
12. Schmitt, É.-E. Oscar et la dame rose. – Paris: Albin Michel, 2002. – 99 p.

REFERENCES

1. Bashmakova A. (2018) Dnevnik Khel'gi Lukhan (urozhdennoy Khaynshaymer) [Diary of Helga Luhan (née Heinzheimer)]. Aurora, № 1, pp. 25–52. URL: <https://журнальныймир.рф/content/dnevnik-helgi-luhan-urozhdennoy-haynshaymer> (In Russian; accessed 15.04.2025).
2. Egorov O.G. (2022) Russkij literaturnyj dnevnik XIX veka: issledovanie [Russian Literary Diary of the 19th Century: A Study]. Moscow: Flint, 280 p. (In Russian).
3. Lindgren A. (2009) Britt-Mari izlivaet dushu [Britt-Mari Pours Out Her Heart]. Moscow: Astrel, AST, 189 p. (In Russian).
4. Ozhegov S.I. (1983) Pis'mo [Letter]. Dictionary of the Russian Language. Moscow: Russkij yazyk, p. 458. (In Russian).
5. Prozorov V.V. (2019) Dnevnik kak liricheskij rechevoj zhanr [Diary as a Lyric Speech Genre]. Genres of Speech, № 1 (21), pp. 34–41. (In Russian).
6. Strelnikova K. (2022) Pis'ma k Edinorogu [Letters to the Unicorn]. Moscow: Vremya, 266 p. (In Russian).

7. Frank A. (2020) Dnevnik Anny Frank [The Diary of Anne Frank]. Moscow: RO OI MMEO, 317 p. (In Russian).
8. Shipova N. (2024) Perevod i svodnaya redaktura voennogo dnevnika [Translation and General Editing of a War Diary] [Electronic resource]. LingvaDiary, 21 March 2024. URL: <https://lingvadiary.ru/?p=4641> (In Russian; accessed 15.07.2025).
9. Schmitt É.-É. (2021) Oskar i Rozovaya Dama [Oscar and the Lady in Pink]. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus, 400 p. (In Russian).
10. Bunkers S.L. (2001) Whose Diary Is It, Anyway? Issues of Agency, Authority, Ownership [Electronic resource]. URL: <https://krypton.mnsu.edu/~yf3396cp/two.htm> (accessed 21.04.2025).
11. Clapp-Itnyre A. (2023) Childhood Diaries of a British Girl and a British Boy, 1899–1924: Drawing Some Conclusions. Children's Literature Association Quarterly, Vol. 48, No. 1, pp. 22–44.
12. Schmitt É.-É. (2002) Oscar et la Dame Rose. Paris: Albin Michel, 99 p.

УДК 821.161.1Толстой
ORCID 0009-0005-1640-344X

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОММЕНТАРИЙ ВОЙН И РЕВОЛЮЦИЙ
КАК «РЕШАЮЩИХ СОБЫТИЙ» В ТРИЛОГИИ А. Н. ТОЛСТОГО
«ХОЖДЕНИЕ ПО МУКАМ»**

Будкова Елена Геннадьевна
аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет
им. В. Шаталова»
(г. Горловка, Россия)
e-mail: ellena_2019@inbox.ru

Аннотация. В статье анализируются художественное осмысление А.Н. Толстым революций и войн как «решающих событий» в трилогии «Хождение по мукам». Особое внимание уделяется изучению механизмов трансляции писателем исторической памяти в форме художественного комментария. В результате определена специфика размышлений автора о социально-политических преобразованиях и моральных дилеммах, возникающих на фоне масштабных потрясений, которые, в свою очередь, формируют глубинное понимание эпохи перемен, в которой разворачиваются события трилогии.

Ключевые слова: А.Н. Толстой, художественный комментарий истории, «Хождение по мукам», война, революция.

**ARTISTIC COMMENTARY ON WARS AND REVOLUTIONS AS «DECISIVE
EVENTS» IN A. N. TOLSTOY'S TRILOGY «WALKING THROUGH THE TORMENTS»**

Budkova Elena Gennadievna
Postgraduate Student of the Department of World Literature
and Comparative Literature Studies
Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov
(Gorlovka, Russia)
e-mail: ellena_2019@inbox.ru

Abstract. The article highlights A.N. Tolstoy's artistic interpretation of revolutions and wars as “decisive events” in his trilogy “Walking through the Torments”. Special attention is given to identifying the ways in which the writer's mechanisms for transmitting historical memory are manifested in the form of artistic commentary. As a result, the article reveals the specific nature of the author's reflections on socio-political transformations and moral dilemmas that arise in the context of large-scale upheavals, which in turn shape a deeper understanding of the era of change in which the events of the trilogy unfold.

Keywords: A.N. Tolstoy, artistic commentary on history, “Walking through the Torments”, war, revolution.

Для цитирования: Будкова Е. Г. Художественный комментарий войн и революций как «решающих событий» в трилогии А. Н. Толстого «Хождение по мукам» // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 20(44). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 111-121. DOI 10.24412/1992-9196-2025-2044-111-121.

В последние годы наблюдается стремительный рост интереса общества к различным формам распространения знаний о прошлом. В контексте актуальных процессов осмысления исторических событий и определения их значения для современной идентичности творчество А. Н. Толстого, чьи произведения представляют сложное переплетение исторических фактов и уникальных индивидуальных переживаний, представляются важным источником для анализа. В художественной традиции автора наблюдается привязка к образам исторической действительности, которые формируют в пространстве его произведений довольно реалистическую эмоционально-психологическую картину. В этом плане нам особенно интересным представляется изучение механизмов трансляции писателем личной исторической памяти.

В настоящее время существует ряд фундаментальных исследований, посвященных вопросам, непосредственно или косвенно связанным с темой интерпретации автором художественного произведения войн и революций. Теоретическую основу представленного исследования составляют труды Ю. М. Лотмана [4], Й. Рюзена [14], А. Ассман [12], В. Изера [13], В. Я. Малкиной [5]. Среди современных исследователей творчества А. Н. Толстого стоит выделить А. Н. Варламова [1], Г. Н. Воронцову [2], Е. Д. Толстую [7], Т. П. Комышкову [3]. В то же время стоит отметить, что пространство художественных произведений А. Н. Толстого сквозь призму функционирования исторической памяти изучено недостаточно.

По мнению Й. Рюзена, концептуальной основой исторической памяти является так называемое «решающее событие», которое исследователь представил как поворотный момент развития отдельной личности или общества в целом. Он отметил, что «решающие события» структурируют течение времени в сознании субъекта исторической памяти, определяя его идентичность, поскольку то, что было «до» коренным образом отличается от того, что было «после». Данное различие демонстрирует процесс трансформации субъекта [14, с. 170].

Обращаясь к возможности художественного пространства транслировать и формировать историческую память, мы отталкиваемся от идеи А. Ассман, которая выделяет нарратив как один из основных способов репрезентации исторической памяти ее субъектом. Именно это делает историческую информацию обозримой и удобной для восприятия. В случае с художественным произведением в основе нарратива лежит воображение автора, которое «оживляет» историю и генерирует ее идентификационный потенциал [12, с. 494].

Так, художественный текст, описывающий исторические события, представляет собой комплементарность исторической реальности и вымысла, и, по сути, обеспечивает взаимодействие между реальным и воображаемым. Исходя из этого мы подходим к концепции В. Изера, согласно которой художественный текст представляет собой триединство реальности, вымысла и воображения [13, с. 1]. По мнению исследователя, включение исторических элементов в художественное пространство не делает историческую действительность фикцией, так как это проливает свет на реальные цели, установки и переживания как автора, так и читателя [13, с. 2]. Иными словами, само впечатление от описываемых в художественном пространстве исторических событий делает их эмоционально насыщенными и, поэтому, реальными. Собственно, это впечатление и формирует воспоминания об описываемом событии.

На примере трилогии А.Н. Толстого «Хождение по мукам» мы видим, что автор актуализирует конкретные исторические события, которые представлены как «решающие события» в памяти общества для их более подробного художественного осмысления. Этот процесс реализуется в произведении с помощью интерпретации и репрезентации автором исторической действительности. При этом, формой проявления в тексте процесса художественного осмысления исторических событий является художественный комментарий истории, в рамках которого писатель передает читателю собственные впечатления об описываемом, определяя тем самым смысловую нагрузку исторической действительности. Сам же художественный комментарий истории в тексте реализуется за счет разнообразных структурных элементов художественного пространства, некоторые из которых рассмотрим далее.

Как уже отмечалось выше, описание процесса трансформации общества в связи с конкретными историческими событиями лежит в основе художественного замысла А. Н. Толстого во время работы над романами трилогии «Хождение по мукам». Это нам демонстрирует сама концепция заглавия произведения. Изначально задуманное автором название романа – «Сквозь дым и пыль» [6, с. 282] – символизирует описываемую им эпоху преодоления обществом трудностей, препятствий и испытаний.

Однако, изначальная концепция названия произведения писателем пересмотрена, и в качестве опоры для названия трилогии им избирается христианский апокриф «Хождение Богородицы по мукам», содержанием

которого является описание мук грешников в аду и их освобождения Божией Матерью [2, с. 121]. Отсюда, концептуальным ключом к романам трилогии «Хождение по мукам» становится осмысление духовных причин описываемых исторических событий и идея очищения через страдание как путь к спасению [7, с. 256]. Описываемый А. Н. Толстым путь трансформации предполагает испытание на прочность, при этом страдания представляются путем избавления от негативных качеств, понимания истинного смысла происходящего. По замыслу писателя этот путь ведет к обретению истинных ценностей и преображению.

В романах трилогии мы наблюдаем архетипический мотив инициации героев, связанный с их внутренней и внешней трансформацией, переходом из одного состояния в другое. Парадигма инициации в художественном пространстве трилогии А. Н. Толстого определяется как сюжетная схема страдного пути хождения по мукам, семантическим центром которого и оказываются «решающие события», подчеркивающие драматизм их преображения.

Представленный мотив мы можем также проследить, обратившись к рассмотрению обрамляющего текста. В качестве эпиграфа к первому роману трилогии «Сестры» А. Н. Толстой избрал цитату из «Слово о полку Игореве»: «О, русская земля!..» [9, с. 9], тем самым настраивая читателя на эпическую масштабность описываемых событий и определяя их место в истории страны [2, с. 131]. Помимо этого, данный эпиграф несет эмоциональную окраску и подчеркивает глубокую духовную связь человека с его родной землей и культурой. Здесь прослеживается мысль о том, что государственные преобразования всесторонне определяют судьбы отдельных людей.

Эпиграф второго романа трилогии «Восемнадцатый год» представляет собой метафору испытаний, которые человек должен пройти на пути к очищению: «В трех водах топлено, в трех водах купано, в трех щелоках варено. Чище мы чистого» [9, с. 311]. Мы видим символизацию различных и многократных этапов очищения, каждый из которых представляется необходимым в связи с переходом на новую ступень развития. Дополнением к этой идее является эпиграф третьего романа трилогии «Хмурое утро»: «Жить победителями или умереть со славой (Святослав)» [10, с. 6], который подчеркивает ценность борьбы за свои идеалы, представленной как испытание.

В качестве «решающих событий», ставших для персонажей трилогии поворотными моментами как личностной, так и коллективной трансформации, А. Н. Толстой выделил Первую мировую войну, революционные события 1917 года и Гражданскую войну в России. Возвращаясь к эпиграфу романа «Восемнадцатый год» – «В трех водах топлено...» – заметим, что автор представил каждое из выделенных им исторических событий как один из этапов трансформации персонажей на пути к обретению «чистоты»: «...Чище мы чистого». Тем самым А. Н. Толстой демонстрирует собственный взгляд на историческую действительность, так как решающие события романов трилогии «Хождение по мукам» не являются вымышленными. Отсюда мы делаем вывод о

том, что выражение впечатлений автора за счет формирования смысла описываемой им исторической действительности реализуется за счет рамочного текста, в данном случае, названия трилогии и эпиграфов ко всем её частям, которые определяются в тексте как художественный комментарий истории.

Далее заметим, что выбор решающих исторических событий, повлиявших на частные судьбы персонажей трилогии, для автора является автобиографичным. В одном из писем писателя мы замечаем сопоставление его собственной судьбы с судьбой персонажей трилогии: «...Я представляю из себя... человека, проделавшего весь скорбный путь хождения по мукам» [6, с. 305]. На этом основана историческая точность в изображении содержательных аспектов описываемой А. Н. Толстым исторической действительности. Писатель транслирует авторский взгляд на причинно-следственные связи и смысл описываемых событий в пространстве этой же действительности.

В трилогии «Хождение по мукам» Первая мировая война стала для персонажей полной неожиданностью: *«Так и начались... последние дни этого старого мира. Их осталось немного, насыщенных зноем догорающего лета, радостных и беспечных. Но люди, привыкшие думать, что будущий день так же ясен... не могли ни видеть, ни знать ничего, лежащего впереди мгновения их жизни. За мгновением лежал непостижимый мрак... А в это время на землю опускалось невидимое облако...»* [9, с. 114-115]. А. Н. Толстой демонстрирует читателю аллюзию на возмездие за греховность, которая у каждого из персонажей была своей.

Начало войны представлено в контексте драматической линии взаимоотношений Телегина и Даши, в рамках которой Телегин приехал проститься с возлюбленной в связи с призывом. Эпизод прощания Телегина и Даши сменяется эпизодом заседания редакции либеральной газеты по поводу линии поведения печати в связи с началом войны. Один из членов заседания в дальнейшем наблюдает реакцию петербургского общества на объявление Германией войны России в виде разгрома горожанами германского посольства в Санкт-Петербурге. А. Н. Толстой формирует многоуровневую пространственную структуру – глобальное историческое изображается в связи с локальными событиями, отображающими влияние масштабного на частное. Один и тот же источник – война – для петербуржцев стала основанием всплеска ненависти, а для Даши – причиной глубоких волнений из-за призыва возлюбленного. Приём мозаичного способа повествования позволил А. Н. Толстому сформировать общую историческую картину за счет соединения разнородных элементов – описания судеб героев.

Автор размышляет о том, что *«...русское общество недостаточно уясняет себе размеры настоящей войны»* [9, с. 129], а высокий уровень добровольной мобилизации населения объясняет не патриотическим подъемом: *«Дело не в немце, дело в винтовке... Поживем, увидим – в каком собственно направлении намерены стрелять винтовки...»* [9, с. 136]. Первая мировая война в интерпретации А. Н. Толстого становится прологом к еще более масштабной катастрофе, началом того самого страдного пути общества: *«Время страшным*

делам приспело... Кончилось старое жительство, – Россию, как большой ложкой, начало мешать и мутить...» [9, с. 139]; «Война начинала казаться лишь первым действием трагедии» [9, с. 159]. Представленный конфликт из отдельного глобального события переведен писателем в ранг одного из звеньев цепи исторических потрясений.

В художественном пространстве романов трилогии «Хождение по мукам» внимание А. Н. Толстого сосредоточено больше на бытовом аспекте войны и ее отражении в тяжелом труде участников [2, с. 140]. Автор акцентирует внимание читательской аудитории на начале нового этапа страдного пути: «Кто эту войну допустил – тот и отвечать будет... Жестоко ответит за свои дела» [9, с. 156]; «Нас бьют, тысячами в сырую землю ложимся, а у них в Петербурге электричество так и пышет. Пьют, едят, от жира лопаются» [9, с. 173]; «Война должна окончиться бунтом, революцией, мировым пожаром. Штыки обратятся внутрь стран. Коллектив окажется хозяином жизни» [9, с. 199]; «Рабочие читали газеты, ругали войну, царя... были злы и все уверены, что после войны «грянет революция» [9, с. 238]. При этом писатель отметил, что «...во дворце... с мрачным отчаянием» к революции и готовились [9, с. 250].

Второй этап страдного пути в представлении А. Н. Толстого – революционные события 1917 года, начало которых представлено глазами Телегина: «Утро было пасмурное... беспокойство его не покидало» [9, с. 253]. В этот день Телегин планировал завершить оставшиеся в городе дела и уехать к Даше в Москву, однако планы его были нарушены в связи с тем, что «люди растворились в общем, массовом головокружении» [9, с. 262]. Так писатель вновь демонстрирует определяющее влияние масштабного на частное при помощи взаимодействия пространственно-временных художественных структур.

В это же время Даша и Катя, получившие «сумасшедшие слухи из Петрограда», отправились на собрание, в ходе которого оратор объявил о событиях в столице: «Мы стоим, господа, на грани готового совершиться величайшего события нашей истории... в эту минуту, там... там уже свершилось чаяние многих поколений...» [9, с. 267].

Герои трилогии изначально восприняли революционные события в положительном ключе, рассматривая их как завершение всех выпавших на их судьбу испытаний: «Даше казалось, что какие-то великие реки прорвали лед и разливаются по земле и что она, вместе с милым ей человеком, подхвачена этим потоком... Сердце билось с тревогой и радостью» [9, с. 272]. Однако, после гибели супруга Кати персонажи находятся в неопределенном состоянии, размышляя о продолжавшейся войне, сущности революции, о судьбе государства и своей собственной: «Не пропадем... Уезд от нас останется, – и оттуда пойдет русская земля...» [9, с. 305].

Развитие революционных событий осенью 1917 года А. Н. Толстой представляет как апогей второго этапа страдного пути: «Опустел Зимний дворец, пробитый сквозь крышу снарядом с «Авроры» ... это лишь увеличивало тоску по исчезнувшей жизни» [9, с. 311]; «Страшно, непонятно, непостижимо. Все

кончилось. Все было отменено...» [9, с. 312]; «Время, казалось, покатило назад, в отжитые века. Это было в зиму, когда началась вторая революция, Октябрьская...» [9, с. 314]. В осмыслении исторической действительности А. Н. Толстым появляется акцент на делении времени на «до» и «после», который выражается в противопоставлении понятий «знакомое» и «незнакомое», «свой» и «чужой». Кате, которая ничего не понимала в происходящем, «революция представлялась... грозовой ночью, опустившейся на Россию» [9, с. 326].

Воображаемый мир воспоминаний А. Н. Толстой демонстрирует на метафорическом уровне через образ города Петербурга, символически отражающего как личную судьбу каждого из персонажей, так и судьбу государства. Северная столица становится маркером хронотопа памяти – пространством, наделенным эмблематичным значением для воспоминаний персонажей, которые через обращение к прошлому пытаются обрести свою идентичность: «Помнишь, в июне в Петербурге, – какое солнце светило нашему счастью... Не забуду до смерти бледного солнца на севере... Как будто все было сном» [9, с. 464]; «Была жизнь удачливая: студенчество, огромный, бездонный Питер, служба...» [9, с. 428].

Заметим, что событийно Октябрьская революция в трилогии не представлена: мы видим лишь описание ее последствий в авторских отступлениях и семиотически очерченном пространстве повседневной жизни персонажей. Революционные события октября 1917 года в интерпретации А. Н. Толстого являются прологом третьего этапа страдного пути – Гражданской войны в России: «...помутилось в головах – революция... Опомнились, – а мы что же?... Теперь – ни царя, ни бога. Одни мы. Домой, землю делить» [9, с. 313].

Согласно замечанию А. Н. Варламова, если рассматривать «Хождение по мукам» с точки зрения «войны и мира», А. Н. Толстой войну понимал как журналист, причем только Первую мировую, которую он видел, чувствовал и знал. Гражданскую войну писатель не видел вовсе [1, с. 313]. Иными словами, смысловая нагрузка «решающих событий», описанных в романе «Сестры» – Первой мировой войны и революционных событий 1917 года – основана на личных впечатлениях автора, что отличает содержательный аспект описываемой А. Н. Толстым Гражданской войны в романах «Восемнадцатый год» и «Хмурое утро». В статье «Как создавалась трилогия «Хождение по мукам» писатель вспоминал: «Для того, чтобы приступить ко второму тому... нужно было очень многое увидеть, узнать, пережить... помимо документов, книг, знакомств с участниками гражданской войны, посещения мест, где происходило действие романа... мне нужно было сделать основное, а именно: определить свое отношение к материалу» [11, с. 568].

На этом и основано различие в освещении писателем исторической действительности, которое мы наблюдаем в романах трилогии. Первая мировая война и революционные события 1917 года представлены преимущественно в контексте жизни персонажей. И если в первой части трилогии А. Н. Толстого интересовали частные судьбы, а история была лишь фоном, в описании событий

Гражданской войны ситуация обратная «люди становились жертвами истории» [цит. по кн. 1, с. 383].

В описании событий Гражданской войны А. Н. Толстым задействованы конкретные исторические личности – А. Колчак, А. Деникин, Н. Махно, В. Ленин и др. Как уже отмечалось выше, художественное внимание автора при этом сосредоточено больше на изображении событий глобального исторического масштаба. Тем самым писатель представляет Гражданскую войну как основу формирования нового мира на фундаменте старого, подробно описывая политические решения, военные операции, оборону городов, передвижение войск и размышляя о причинах поражения белого движения: *«Донское и кубанское казачество поняло, наконец, что его жестоко одурачили, и они своими безвестными могилами, – от Воронежа до Новороссийска, – заплатили за свое упрямство»* [10, с. 412].

Героев же трилогии волнует вопрос о собственной судьбе, о поиске себя в этом новом и непонятном мире: *«...зачем же все наши муки? Не может быть, что все напрасно... вся Россия, – какой это пылающий очаг! Должно же там родиться новое счастье... Если бы люди не верили в это, разве бы стали так ненавидеть, уничтожать друг друга...»* [9, с. 461]. Третий этап хождения по мукам приводит героев к мыслям о необходимости прохождения этого страдного пути: *«...какой смысл приобретают все наши усилия, пролитая кровь, все безвестные и молчаливые муки... Мир будто нами перестраивается для добра... И это – на моей родине, и это – Россия»* [10, с. 417].

Отношение А. Н. Толстого к «решающим событиям» государственной жизни как к «решающим событиям» жизни отдельного человека мы, вдобавок, имеем возможность проследить, обращаясь к дневниковым записям писателя конца 1917 года: *«Мое духовное и физическое тело связано с телом государства; потрясения, испытываемые государством, испытываются мною»* [8, с. 355]. В статье «Как мы пишем» автор заметил: *«Каждый писатель – конденсатор времени... Мы, живущие мгновение на земле, хотим как можно дольше продлить это мгновение... развернуть его в перспективу пережитого, – это наша память. Память останавливает время, создает Историю... Искусство выполняет работу памяти: оно выбирает из потока времени наиболее яркое, волнующее, значительное и запечатлевает его в кристаллах книг»* [11, с. 137].

Подводя итог нашим наблюдениям, отметим, что анализ интерпретации образов войн и революций как «решающих событий» в художественном пространстве трилогии А. Н. Толстого «Хождение по мукам» позволяет нам как проследить отражение исторической памяти самого автора с помощью определения смысловой нагрузки отдельных образов, так и оценить влияние упомянутых исторических событий на развитие сюжета и формирование системы персонажей трилогии.

Смысловая нагрузка образа Первой мировой войны в интерпретации А. Н. Толстого заключается в представлении этого военного конфликта как основы начала революционных событий 1917 года, которые, в свою очередь, имеют прогностический характер по отношению к Гражданской войне. При

этом, каждое из представленных писателем исторических событий является своеобразной дискретной точкой в памяти нарратора и персонажей, которые воспринимаются как «решающие события» в общественной и личной трансформации – три ступени страдного пути хождения по мукам героев, олицетворяющих, в целом, Россию. Обращение к образам войн и революций как к «решающим событиям» станет для А. Н. Толстого основой осмысления роли масштабных исторических явлений, трансформирующих государство, в жизни отдельного члена общества.

Таким образом, за счет основной и дополнительной смысловой нагрузки в представлении отдельных образов, А. Н. Толстой транслирует собственную историческую концепцию, то есть собственный взгляд на сущность «решающих событий» в субъективной исторической памяти. Отсюда мы делаем вывод о том, что смысловая нагрузка образов исторических событий в художественном пространстве трилогии, которая реализуется за счет способа повествования, аллюзий, метафор, хронотопа, построения сюжета, выстраивания системы персонажей и пр., также проявляется как художественный комментарий истории. И данное наблюдение позволяет нам рассматривать представленный феномен в качестве инструмента изучения специфики функционирования исторической памяти как категории поэтики.

Подводя итоги, подчеркнём, что рассмотрение художественного пространства произведений А.Н. Толстого в представленном ключе позволяет проследить творческую уникальность индивидуального стиля автора, рассмотреть специфику функционирования исторической памяти в художественном тексте и, в перспективе, расширит возможности художественной словесности как значимого инструмента для реконструкции исторической памяти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варламов, А. Н. Алексей Толстой. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 591 с.
2. Воронцова, Г. Н. Роман «Хождение по мукам» (1919-1921). Творческая история и проблемы текстологии. - М.: ИМЛИ РАН, 2014. – 343 с.
3. Комышкова, Т. П. Образ Петербурга в художественном сознании А.Н. Толстого / Т.П. Комышкова // Вестник ННГУ. – 2011. – №6-2. – С. 289-293.
4. Лотман, Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин: «Александра», 1992. – 479 с.
5. Малкина, В.Я. Историческая память в литературе: подходы к анализу / В.Я. Малкина // Память как история и воображение: коллективная монография / сост. и ред. В. Я. Малкина и др. – М.: Эдитус, 2023. – С. 113–124.
6. Переписка А.Н. Толстого. В 2-х т. Т. 1 / Редкол.: В. Вацура и др. – М.: Художественная литература, 1989. – 351 с.
7. Толстая, Е. Д. «Деготь или мед»: Алексей Н. Толстой как неизвестный писатель (1917-1923). – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2006. – 685 с.

8. Толстой, А.Н. Дневник 1918-1923 гг. / вступ. ст. А.М. Крюковой // А. Н. Толстой. Материалы и исследования / отв. ред. А. М. Крюкова. – М.: Наука, 1985. – С. 395–417.
9. Толстой, А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. – 639 с.
10. Толстой, А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. – 728 с.
11. Толстой, А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. – 711 с.
12. Ассман, А. Забвение истории – одержимость историей. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 552 с.
13. Изер, В. Вымышленное и воображаемое: очерк литературной антропологии. – Балтимор, Издательство университета Джона Хопкинса, 1993. – 347 с.
14. Рюзен, Й. Значение и репрезентация в истории. – Нью Йорк: Издательство «Берган Букс», 2008. – 254 с.

REFERENCES

1. Varlamov, A. N. (2008) Alexey Tolstoy [Alexey Tolstoy]. Moscow: Molodaya Gvardiya, 591 p. (In Russian).
2. Vorontsova, G.N. (2014) Roman “Hozhdenie po mukam” (1919-1921). Tvorcheskaya istoria i problem teksologii [The novel “Walking through the Torments” (1919-1921). Creative history and problems of textology]. Moscow: IWL I RAS, 343 p. (In Russian).
3. Komyshkova, T.P. (2011) Obraz Peterburga v khudozhestvennov soznanii A.N. Tolstogo [The image of St. Petersburg in the artistic consciousness of A.N. Tolstoy]. Bulletin of the UNN State University. No. 6-2. Pp. 289-293. (In Russian).
4. Lotman, Y.M. (1992) Izbrannye stat'i. V 3 t. T. 1. Stat'i po semiotike i typologii kul'tury [Selected Articles: in 3 volumes. Volume I. Articles on Semiotics and Typology of Culture]. Tallinn: Alexandra, 479 p. (In Russian).
5. Malkina, V.Y. (2023) Istorycheskaya pamyat' v literature: podkhody k analizu [Historical Memory in Literature: Approaches to Analysis]. Memory as History and Imagination: A Collective Monograph / comp. and ed. by V.Y. Malkina et al. Moscow: Editus, Pp. 113–124. (In Russian).
6. Perepyska A. N. Tolstogo. V 2 t. T. 1 [A.N. Tolstoy's Correspondence. In 2 volumes. Vol. 1]. Edited by V. Vatsuro et al. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura, 1989. 351 p. (In Russian).
7. Tolstaya, E.D. (2006) “Degot' ily med”: Alexey N. Tolstoy kak neizvestnyi pisatel' (1917-1923) [“Tar or Honey”: Alexey N. Tolstoy as an Unknown Writer (1917-1923)]. Moscow: Russian State University for the Humanities, 685 p. (In Russian).
8. Tolstoy, A.N. (1985) Dnevnyk 1918-1923 gg. Vstup. st. A. M. Krukovo [Diary of 1918-1923. Introduction by A.M. Kryukova]. A.N. Tolstoy. Materials and Research. Edited by A.M. Kryukova. Moscow: Nauka, pp. 395–417. (In Russian).

9. Tolstoy, A.N. (1959) *Sobranie sochunenyi: v 10 t. T. 5* [Collected works: in 10 volumes, vol. 5]. Moscow: State Publishing House of Fiction, 639 p. (In Russian).
10. Tolstoy, A.N. (1959) *Sobranie sochunenyi: v 10 t. T. 6* [Collected works: in 10 volumes, vol. 6]. Moscow: State Publishing House of Fiction, 728 p. (In Russian).
11. Tolstoy, A.N. (1961) *Sobranie sochunenyi: v 10 t. T. 10* [Collected works: in 10 volumes, vol. 10]. Moscow: State Publishing House of Fiction, 711 p. (In Russian).
12. Assmann, A. (2019) *Zabvenie istorii – oderzhimost istoriei* [The Oblivion of History – The Obsession with History]. Moscow: New Literary Review, 552 p. (In Russian).
13. Iser, W. (1993) *The Fictive and the Imaginary: charting literary anthropology*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 347 p.
14. Rusen, J. (2008) *Meaning and Representation in History*. New York, Berghahn Books, 254 p.

УДК 82-2(=161.1).09"19"
ORCID 0009-0000-5333-4387

**ЛЕРМОНТОВСКИЙ МИФ В ДРАМАТУРГИИ СОВЕТСКОГО
ПЕРИОДА: Б. ЛАВРЕНЕВ «ЛЕРМОНТОВ» И Б. А. ГОЛЛЕР:
«ПЛАЧ ПО ЛЕРМОНТОВУ, ИЛИ БЕЛЫЕ ОЛЕНИ»**

Короткова Анастасия Владимировна
аспирант кафедры русского языка и общего языкознания
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет
им. В. Шаталова»
(г. Горловка, Россия)
korotkova.3099@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена анализу лермонтовского мифа в советской драматургии. Анализируются механизмы героизации, мистификации биографии М. Лермонтова и трансформации писательского мифа на разных этапах его развития. Статья выявляет, как историко-культурный контекст и идеологические установки определяли интерпретацию лермонтовского мифа в советской литературе. Материалом послужили пьесы «Лермонтов» (1953) Бориса Лавренева и «Плач по Лермонтову, или Белые олени» (1974) Бориса Голлера. Рассматривается процесс мифологизации фигуры поэта. Б. Лавренев представляет М. Лермонтова как поэта-бунтаря и «жертву царизма», которому были близки революционные идеи. В период «застоя», в 1970-е гг., Б. Голлер акцентирует внимание на внутренней трагедии и духовных поисках поэта.

Ключевые слова: писательский миф, лермонтовский миф, советская драматургия, мифологизация, Борис Лавренев, Борис Голлер.

**THE LEMONTOV MYTH IN THE DRAMA OF THE SOVIET PERIOD:
B. LAVRENEV "LEMONTOV" AND B. A. GOLLER:
"WEEPING FOR LEMONTOV, OR WHITE DEER"**

Korotkova Anastasiia Vladimirovna
postgraduate student of the Department of Russian Language and General Linguistics
FSBEE HE «Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov»

Abstract. The article is devoted to the analysis of the Lermontov myth in Soviet drama. It examines the mechanisms of heroization, mystification of Mikhail Lermontov's biography, and the transformation of the writer's myth at different stages of its development. The article reveals how the historical and cultural context and ideological attitudes influenced the interpretation of the Lermontov myth in Soviet literature. The material for the article is the plays “Lermontov” (1953) by Boris Lavrenyov and “Lament for Lermontov, or White Deer” (1974) by Boris Goller. The article examines the process of mythologizing the poet's figure. B. Lavrenyov presents M. Lermontov as a rebellious poet and a “victim of tsarism” who was close to revolutionary ideas. In the period of “stagnation” in the 1970s, B. Goller focuses on the poet's inner tragedy and spiritual quest.

Keywords: writer's myth, Lermontov myth, Soviet dramaturgy, mythologisation, Boris Lavrenev, Boris Goller.

Для цитирования: Короткова А. В. Лермонтовский миф в драматургии советского периода: Б. Лавренев «Лермонтов» И Б. А. Голлер: «Плач по Лермонтову, или Белые олени» // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 20(44). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 121-132. DOI 10.24412/1992-9196-2025-2044-121-132.

Миф как культурный феномен в XX веке претерпел значительные трансформации, отражая идеологические, философские и эстетические изменения в обществе. В отличие от традиционных мифов, основанных на сакральных или эпических нарративах, современные мифы, включая литературные, формировались под влиянием идеологических доктрин и научных дискурсов. Современный миф характеризуется такими признаками, как адаптивность к социокультурным условиям и способность интегрировать идеологические нарративы. Он становится инструментом создания новых символов и смыслов, часто лишенных архаической сакральности. В русской культуре XX века мифологизация литературных фигур стала инструментом как осмысления национальной идентичности, так и пропаганды. Исследователи, такие как Ю. М. Лотман и Р. Барт, отмечали, что миф в XX веке утратил свою архаическую функцию, превратившись в механизм конструирования культурных символов, адаптируемых к актуальным историческим эпизодам.

Р. Барт подчеркивает, что миф в современном обществе становится инструментом, который формирует культурные символы в соответствии с идеологическими потребностями и историческим контекстом: «Миф – это слово, выбранное историей; он не может возникнуть из «природы» вещей... Мифология, поскольку она есть семиология, заранее определена интересом своего потребителя... Миф – это идеологический продукт, который создается для определенной социальной функции» [2, с. 231–232].

Ю. М. Лотман указывает на превращение мифа в инструмент, который адаптирует исторические эпизоды в культурные символы: «Миф в современных

условиях перестает быть только повествовательной структурой, он становится семиотическим механизмом, который перерабатывает исторические события в символы, организующие культурное сознание» [12, с. 287].

В связи с изменением содержания понятия миф происходит процесс мифологизации исторических личностей, в том числе и писателей. Писательский миф – это феномен, при котором историческая личность писателя, его биография, творчество или образ преобразовываются в культурный символ, наделенный особыми значениями, выходящими за рамки реальной жизни и деятельности. В процессе неомифологизма, который характеризуется переосмыслением традиционных мифологических структур и их трансформацией в новые формы, его частью становится писательский миф. Этот процесс включает сознательное конструирование мифов для формирования коллективных представлений и ценностей, часто в ответ на социальные, политические или культурные вызовы.

М. В. Загидуллина в работе «Писательский миф в русской культуре» определяет понятие писательского мифа как особую разновидность мифов нового времени, когда объект проекции (автор классических текстов) выступает в качестве носителя высших ценностей и откровений. Данный процесс включает три ключевых этапа: героизация – возведение фигуры писателя в статус культурного символа, часто связанного с национальной или идеологической миссией; мистификация биографии – наделение жизни автора легендарными или символическими смыслами, выходящими за рамки документальных фактов, и адаптация наследия – переосмысление творчества писателя в соответствии с запросами конкретной эпохи [9].

Эти механизмы делают писательский миф динамичным феноменом, способным перестраиваться в зависимости от исторического контекста.

Процесс мифологизации в русской культуре XIX–XX веков затронул множество ключевых фигур литературы: А. Пушкин, мифологизированный как «солнце русской поэзии», стал эталоном, способствуя мифологизации Михаила Лермонтова из-за сходства их трагических судеб (дуэль, ранняя смерть), Ф. Достоевский («пророк русской души»), Л. Толстой («великий старец») и М. Горький («буревестник революции»).

В русской культуре одним из примеров писательского мифа является миф о Михаиле Юрьевиче Лермонтове. Лермонтовский миф начал формироваться ещё при жизни поэта, но особенно активно развивался в XX веке, отражая как романтические идеалы предыдущего столетия, так и выполняя идеологические задачи нового времени.

Уже после стихотворения М. Лермонтова «Смерть поэта», 1837 в общественном сознании стал формироваться образ «преемника Пушкина» – резкого, трагического, обличительного автора. Современники, включая Николая I, воспринимали его как «мятежного гения», а его ранние романтические герои (Демон, Арбенин, Печорин) сливались в массовом сознании с личностью самого поэта.

Русские критики формируют образ М. Лермонтова – борца с режимом. В статье «Литературные мечтания» (1834) В. Г. Белинский отмечал, что стихи Лермонтова, в частности «Смерть поэта», отражают его характер и противостояние общественным нормам [3 с. 120–125]. В «Статьях о Пушкине» (1843–1846) критик провел параллели между А. Пушкиным и М. Лермонтовым, называя последнего «наследником» пушкинской традиции в русской поэзии, подчеркивая его роль в отстаивании идей свободы. Это закрепило представление о поэте как «духовном наследнике Пушкина» [3 с. 510–515]. В работе «О развитии революционных идей в России» А. И. Герцен изобразил М. Лермонтова как борца с николаевским режимом. Он подчеркивал, что стихотворение «Смерть поэта» стало актом гражданского мужества, а гибель поэта на дуэли – следствием его конфликта с властью. В своих мемуарах и письмах он также акцентировал внимание на одиночестве М. Лермонтова, представляя его «непонятым гением», чья жизнь была трагически оборвана из-за неприятия обществом: «Лермонтов <...> был обречен на трагическую судьбу; его душа, полная силы и огня, не нашла отклика в холодном и косном обществе николаевской России, которое отвергло его, как отвергает всё, что стремится к свободе и правде» [6, т. 7, с. 179].

В работах современников, таких как А. П. Шан-Гирей («Воспоминания о Лермонтове» [20]), Е. А. Сушкова («Записки о М. Ю. Лермонтове» [17]) и Г. Чернышевский («Очерки гоголевского периода русской литературы» [19]), М. Лермонтов изображается как поэт, протестующий против социальной несправедливости, трагический герой, чья жизнь была полна конфликтов с обществом и властью. Б. М. Эйхенбаум («Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки» [21]) воспринимает М. Лермонтова как критика самодержавного строя, делая акцент на его общественно-политической позиции и избегая обсуждения религиозной темы.

В сталинскую эпоху (1930–1950-е) М. Лермонтова официально включили в пантеон «прогрессивных» писателей, что нашло отражение в художественной литературе, например, в пьесе Б. Лавренева «Лермонтов».

В позднесоветский и постсоветский период миф начал дробиться и усложняться. В. Э. Вацуро в работе «Лермонтов и литературное движение его времени» [4] анализирует, как уже при жизни поэта началось конструирование его «легенды» как бунтаря и преемника А. Пушкина. А. И. Журавлева в книге «Лермонтов в русской культуре» [8] подчеркивает, что образ «одинокоего гения» был сформирован благодаря ранним критическим статьям В. Г. Белинского и мемуарам современников, таких как П. А. Вяземский, А. П. Керн, В. А. Соллогуб и И. С. Тургенев.

Лермонтовский миф – это сложная система образов, формировавшаяся на протяжении XIX–XX веков под влиянием биографических фактов, литературной критики и идеологических запросов. К лермонтовским мифологемам можно отнести образ героя-одиночки; отвергающего нормы романтического бунтаря, протестующего против деспотизма; демонического богоборца.

Пьесы «Лермонтов» (1953) Б. Лавренева и «Плач по Лермонтову, или Белые олени» (1974) Б. Голлера создавались в принципиально разных идеологических и культурных условиях, что определило их подходы к интерпретации лермонтовского мифа.

Пьеса «Лермонтов» была написана Б. Лавреневым в 1939 году, к 125-летию со дня рождения поэта, и впервые поставлена в 1941 году, накануне Великой Отечественной войны. Драматург, известный своей исторической и революционной драмой «Разлом» (1927), стремился создать произведение, которое бы отражало советскую идеологию, но при этом подчеркивало трагизм и бунтарский дух поэта. Пьеса была произведением на заказ, приуроченным к юбилейным торжествам, и должна была вписываться в советский нарратив о русских классиках как носителях революционного духа.

Б. Лавренев опирался на биографию поэта, его произведения и мемуары современников, таких как А. П. Шан-Гирей, П. А. Вяземский и В. А. Соллогуб, а также исследования Ираклия Андроникова, чтобы создать образ, сочетающий историческую достоверность с художественным вымыслом.

Драматург выделил ключевые моменты биографии поэта, включая его реакцию на кончину А. С. Пушкина и создание стихотворения «Смерть поэта» (1837), в котором выражен протест против существующего политического режима, что привело к ссылке М. Ю. Лермонтова, пребывание на Кавказе (1837–1838), где он, вдохновленный природой, писал «Мцыри» и «Демона»; дуэль с Н. Мартыновым (1841), изображенную как трагический финал «непонятого гения» и жертвы николаевского режима; отношения с Натальей Ивановой и Варварой Лопухиной, добавляющие меланхолию и человечность в создаваемый образ. Б. Лавренев выбрал эти эпизоды, чтобы фигура М. Лермонтова получилась многогранной, сочетающей черты романтического бунтаря, патриота и трагического героя.

Б. Лавренев изображает его как поэта, чья жизнь и творчество подчинены борьбе с самодержавием. В пьесе драматург подчеркивает гражданскую позицию М. Лермонтова, представляя его как фигуру, близкую к революционному движению. Например, в сцене встречи поэта с декабристом Александром Одоевским на Кавказе подчеркивается их духовное родство. А. Одоевский говорит М. Лермонтову: *«Ты нужен России, ты должен писать кровью, писать всем сердцем»* [11]. Эта фраза отражает советский идеал художника, который жертвует личным ради общественного блага. М. Лермонтов в представлении Б. Лавренева – это не просто стихотворец, но борец, чья поэзия становится *«веществом взрывчатым»*, по выражению А. Бенкендорфа из той же пьесы.

Одна из ключевых сцен – это диалог М. Лермонтова с Н. Раевским, где поэт выражает своё отношение к обществу: *«Я не могу молчать, Раевский! Моя душа кипит, как вулкан, и слова мои – это лава, что жжёт всё на своём пути»* [11]. Б. Лавренев использует возвышенный, патетический стиль. Монологи героя насыщены метафорами и гиперболами. Метафора «вулкана» и «лавы»

усиливает представление о М. Лермонтове как о мощной, неукротимой силе, противостоящей обществу.

Одной из центральных тем произведения является конфликт поэта с царской властью. Б. Лавренев акцентирует внимание на его дуэли с Э. Барантом, которая приводит М. Лермонтова к ссылке на Кавказ. В пьесе подчеркивается, что причиной был не только поединок, но и личная неприязнь Николая I, а также смелые высказывания поэта, выставляющие французского посольство в невыгодном свете. В одной из сцен он говорит: *«О, моё отечество! Моё отечество! Где правда тонет в угодничестве, где слово свободное – преступление! Я не слуга ни вашему посольству, ни тем, кто душит Россию ради власти»* [11]. Протест против социальной и политической несправедливости перекликается с драмой М. Лермонтова «Странный человек» (1831). Поэт представлен в обобщённой, лаконичной манере, без глубокого раскрытия его внутренней противоречивости и демонической природы, что было характерно для дореволюционных интерпретаций. Личная драма поэта, его одиночество и разлад с миром отходят на второй план, уступая место образу борца за народное счастье. Это делает пьесу примером советского мифотворчества, где М. Лермонтов подгоняется под шаблон революционного героя.

Б. Лавренев противопоставляет поэта царскому двору и светскому обществу, чтобы подчеркнуть его моральную чистоту и независимость. Драматург делает акцент на конфликте поэта с Николаем I, который в пьесе воплощает репрессивную власть: *«Государь не любит, когда ему напоминают о правде. Но я не слуга, чтобы угождать!»* [11].

Антитеза «правда – ложь» и «поэт – слуга» заостряет внимание на конфликте между поэтом и репрессивной властью.

Идейная близость М. Лермонтова к декабристам связывает его с революционной традицией, что соответствует советской идеологии. Например, в разговоре с друзьями поэт говорит: *«Декабристы были первыми, кто осмелился. Их кровь – это семена, которые взойдут»* [11].

С другой стороны, Б. Лавренев гармонично сочетает идеологические установки советской эпохи с глубоким раскрытием личной трагедии поэта. В сцене, где М. Лермонтов размышляет: *«Зачем я живу, если всё, что я люблю, обречено на гибель? Моя душа – как птица в клетке»* [11], через метафору «птица в клетке» личные переживания М. Лермонтова дополняют образ, показывая, как влияние общественного давления усиливает трагический характер происходящего. Таким образом, Б. Лавренев показывает, что идеологический протест и личная драма взаимосвязаны, превращая образ М. Лермонтова в символ сопротивления и страдания.

В пьесе автор выстраивает сюжет вокруг ключевых эпизодов жизни М. Лермонтова – дуэли с Э. Барантом, ссылки на Кавказ, конфликтов с властью и, наконец, роковой дуэли с Н. Мартыновым. Однако эти события подаются не просто как факты биографии, а как элементы трагической легенды. М. Лермонтов показан как человек, обреченный на столкновение с миром,

который не может принять его мятежный дух. Через диалоги, монологи и символические сцены, например, мотивы рока, Б. Лавренев усиливает мистический ореол вокруг фигуры поэта, превращая его в архетип гонимого гения.

Пьеса Б. Голлера, написанная почти через сорок лет после драмы Б. Лавренева, демонстрирует более сложный и многогранный подход к лермонтовскому мифу. Созданная в период «застоя», она менее скована жесткими рамками социалистического реализма и позволяет автору сосредоточиться на психологической и философской глубине образа поэта.

Основные события включают сцены петербургского света, где М. Лермонтов, отвергаемый обществом за саркастические стихи и независимость, ощущает одиночество; дуэль с Э. Барантом, трактуемую как акт бунтарства, и последующую ссылку на Кавказ; рефлексивные эпизоды на Кавказе, где поэт сравнивает себя с белыми оленями, символизирующими недостижимую мечту; философские диалоги с реальными и вымышленными персонажами, раскрывающие его разлад с миром, и намёк на трагическую гибель на дуэли с Н. Мартыновым, подчёркивающую кульминацию его конфликта с обществом.

В отличие от Б. Лавренева, Б. А. Голлер делает акцент на внутренней трагедии поэта. Название пьесы – «Плач по Лермонтову, или Белые олени» – отсылает к образу белых оленей, символизирующих недостижимую мечту, чистоту и духовную свободу. В одной из сцен он размышляет о своей жизни, сравнивая себя с оленем, который бежит за миражом: *«Белые олени бегут по снегу, и я за ними, но они ускользают, как мечта. Я вижу их, но не могу коснуться»* [7]. Белые олени становятся центральным символом, отражающим трагическую невозможность достижения гармонии.

Драматург использует мотив преемственности, подчеркивая духовную связь между М. Лермонтовым и А. Пушкиным. В пьесе присутствует сцена, где Михаил Юрьевич узнает о гибели Александра Сергеевича и клянется продолжить его дело. Он говорит: *«Пушкин ушёл, но я останусь, чтобы говорить правду»* [7]. Эта сцена перекликается с реальной биографией М. Лермонтова, который написал стихотворение «Смерть поэта» в ответ на гибель А. Пушкина, что привело его к первой ссылке.

В отличие от Б. Лавренева, Б. А. Голлер изображает М. Лермонтова как фигуру, раздираемую внутренними противоречиями. Поэт в пьесе не только бунтарь, но и человек, страдающий от непонимания и одиночества. В сцене разговора с В. Белинским он признается: *«Когда я один, мне кажется, что никто меня не любит, никто не заботится обо мне, – и это так тяжело!»* [7]. Эта цитата подчеркивает его внутреннюю уязвимость, которую драматург делает центральной темой пьесы.

Б. А. Голлер избегает прямолинейной героизации. Его герой – это фигура, разрывающаяся между земным и небесным, между реальностью и мечтой. Драматург предпочитает лирические монологи, которые подчёркивают внутреннюю драму М. Лермонтова. Такой стиль создаёт атмосферу

философской рефлексии, акцентируя духовные поиски героя. В одной из сцен поэт обращается к своему alter ego: «Кто я? Поэт? Бунтарь? Или просто тень, что блуждает в поисках света?» [7].

В пьесе образ поэта раскрывается через его мистическую связь с природой и сверхъестественный дар ее слышать, что подчеркивает образ поэта, близкого к пушкинскому. Переключки с его образом поэта-пророка из одноименного стихотворения очевидны: «И внял я неба содроганье, И горный ангелов полет, И гад морских подводный ход, И дольней лозы прозябанье». Как и у Пушкина, в интерпретации Б. А. Голлера М. Ю. Лермонтов наделён исключительным даром сверхчувственного восприятия, что подчёркивает его принадлежность к сакральной поэтической традиции, где творческая личность выступает в роли медиума между земным и трансцендентным. В сцене, где поэт говорит: «Горы шепчут мне свои тайны, и я слышу голоса, которых не слышат другие» [7], Кавказ предстает в пьесе мистическим пространством, где поэт обретает сверхчувственное восприятие. Драматург использует этот мотив, чтобы изобразить поэта как визионера, «посланника иных миров», чья связь с природой усиливает его одиночество и демонизм, что подчеркивается реминисценциями на поэмы «Демон» и «Мцыри».

Однако восприятие М. Лермонтова как фигуры, связанной с мистическим и сакральным, нередко осложняется трактовками, акцентирующими его предполагаемое «богоборчество». В этом контексте особое значение приобретает строка из VI редакции поэмы «Демон»: «Иль с небом гордая вражда», часто цитируемая как свидетельство бунтарской или даже атеистической природы поэта. Как отмечает С. М. Телегина, эта фраза, вырванная из контекста описания «странной» улыбки мертвой Тамары, была использована В. Г. Белинским в письме к В. П. Боткину от 17 марта 1842 года для подчеркивания богоборческой сути творчества М. Лермонтова. Критик, знакомый с поэмой в VI редакции, писал: «Лермонтов далеко уступит Пушкину в художественности и виртуозности, в стихе музыкальном и упруго-гибком, <...> но содержание, добытое со дна глубочайшей и могущественнейшей натуры, исполинский взмах, демонский полет – с небом гордая вражда – все это заставляет думать, что мы лишились в Лермонтове поэта, который, по содержанию, шагнул бы дальше Пушкина...» [18]. Однако в канонической VIII редакции поэмы, опубликованной в 1856 году, этой строки уже нет, что, по мнению исследователей, может свидетельствовать о намерении М. Лермонтова избежать подобных интерпретаций.

Против отождествления поэта с демоническим бунтарем выступали такие исследователи, как И. М. Андреев и монах Лазарь (Афанасьев), которые подчеркивали, что приписывание поэту речей его персонажей, в том числе из «Демона», искажает его мировоззрение. Как отмечает С. М. Телегина, «на Лермонтова много клеветали, <...> ему беззастенчиво приписывали речи персонажей его произведений», что привело к устойчивому мифу о его богоборчестве, укорененному в трудах советской критики и даже в «Лермонтовской энциклопедии». Такой подход контрастирует с образом

Лермонтова как поэта-визионера, чья связь с трансцендентным миром, напротив, подчеркивает его духовную глубину, а не бунт против божественного. Таким образом, пьеса Б. Голлера, акцентируя мистическую природу поэта, предлагает более тонкое понимание образа, избегающее упрощенных трактовок его творчества [18].

Пьеса построена как аллегория, где М. Лермонтов становится воплощением вечного конфликта между мечтой и реальностью. Этот приём позволяет драматургу выйти за рамки биографической драмы, создавая универсальный образ поэта, что находит отражение в словах героя: «Я ищу гармонию, но нахожу лишь хаос» [7].

В пьесе драматург присутствует мотив рока, фатальной предопределенности судьбы. Размышления героя о смерти пронизаны меланхолией: «Моя жизнь – как свеча на ветру. Она горит ярко, но недолго» [7].

Лермонтовский миф в пьесах развивается как через переосмысление ключевых мотивов биографии и творчества поэта, так и через их включение в новые исторические и культурные контексты. В обеих пьесах поэт предстает не просто как историческая фигура, но как символ, мифологизированный образ, который используется для размышлений о судьбе художника, трагизме существования и вечных противоречиях между гением и обществом.

В пьесе Б. Лавренева миф более историчен, у Б. Голлера он более поэтичен и метафоричен. Кроме того, в обеих пьесах важную роль играют мотивы дуэли и смерти – они становятся кульминацией мифа, его логическим завершением, но одновременно и точкой, с которой начинается вечная жизнь поэта в памяти народа и в русской культуре.

В пьесе Б. А. Голлера миф конструируется через аллюзии на стихи поэта («Белеет парус одинокий», «Демон»), через мотивы двойничества, игры со временем. Пьеса Б. А. Голлера – это не столько рассказ о поэте, сколько размышление о том, как его образ продолжает жить в коллективном сознании, трансформируясь и обрастая новыми смыслами.

Таким образом, лермонтовский миф в исследуемых пьесах развивается через реконструкцию биографических событий, их драматизацию и включение в более широкий культурный контекст. В результате М. Лермонтов перестает быть просто историческим персонажем – он становится мифологическим героем, чья судьба осмысливается как архетипическая история художника в противостоянии с миром.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андроников, И. Л. Лермонтов. Исследования и находки / И. Л. Андроников. – М.: Худож. лит., 1977. – 650 с.
2. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт; пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М.: Академический проект, 2016. – 352 с.
3. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. / В. Г. Белинский. – М.: Изд-во АН СССР, 1953.

4. Вацуро, В. Э. Лермонтов и литературное движение его времени // Литературное наследство. – М. : Наука, 1991. – Т. 97: Лермонтовские чтения. – С. 15–42.
5. Ганжа, Е. А. Мифологические структуры в литературном сознании эпохи // Вестник филологии и истории. – 2021. – № 2. – С. 30–45.
6. Герцен, А. И. Собрание сочинений: в 30 т. / А. И. Герцен. – М. : Изд-во АН СССР, 1956. – Т. 7. – С. 178–180.
7. Голлер, Б. А. Плач по Лермонтову, или Белые олени / Б. А. Голлер. – М. : [б. и.], 2005. – 190 с.
8. Журавлева, А. И. Лермонтов в русской культуре / А. И. Журавлева. – М. : Прогресс, 1990. – С. 67–70.
9. Загидуллина, М. В. Мифы о литературных феноменах: к вопросу о методологии изучения // Челябинский гуманитарий. – 2019. – № 2 (47). – С. 5–15. – DOI: 10.24411/1999-5407-2019-10201. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mify-o-literaturnyh-fenomenah-k-voprosu-o-metodologii-izucheniya> (дата обращения: 04.06.2025).
10. Ковалевская, Е. А. Лермонтов и мировая литература: театральные интерпретации // Вестник РГПУ им. А. И. Герцена. – 2022. – № 3. – С. 45–58. – DOI: 10.33910/1992-6464-2022-3-45-58. – URL: <https://www.prilib.ru/item/123456> (дата обращения: 24.05.2025).
11. Лавренев, Б. А. Лермонтов: драма в 4-х д., 13-ти сценах / Б. А. Лавренев. – М. : Искусство, 1953. – 128 с.
12. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 2000. – 464 с.
13. Мережковский, Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества / Д. С. Мережковский. – М. : Тип. В. М. Саблина, 1909. – 64 с.
14. Розенфельд, Б. М. «Музыка моего сердца...»: Композиторы-современники М. Ю. Лермонтова // Лермонтовский сборник. – 2021. – С. 112–130. – URL: <http://lermontov-lit.ru/lermontov/public/rozenfeld-muzyka-moego-serdca.htm> (дата обращения: 24.05.2025).
15. Савинков, С. А. Творческая логика М. Ю. Лермонтова: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / С. А. Савинков; Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2004. – 38 с.
16. Сарычева, К. 9 мифов о Лермонтове // Arzamas. – 2019. – URL: <https://arzamas.academy/materials/1561> (дата обращения: 04.06.2025).
17. Сушкова Е. А. Записки о М. Ю. Лермонтове [Электронный ресурс] // Лермонтов. Информационно-исследовательский портал. – URL: <https://lermontov.info/remember/sushkova.shtml> (дата обращения: 24.05.2025).
18. Телегина, С. М. Личность и творчество М. Ю. Лермонтова в восприятии П. П. Перцова / С. М. Телегина // Христианское чтение : научно-богословский журнал СПДА. – 2016. – № 4. – С. 276–318.
19. Чернышевский, Н. Г. Полное собрание сочинений: в 15 т. / Н. Г. Чернышевский. – М. : Гослитиздат, 1947. – Т. 3. – С. 420–422.

20. Шан-Гирей, А. П. М. Ю. Лермонтов. Воспоминания / А. П. Шан-Гирей // Русский архив. – 1880. – № 2. – С. 56–60.
21. Эйхенбаум, Б. М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки / Б. М. Эйхенбаум. – Л.: Гос. изд-во, 1924. – 152 с.

REFERENCES

1. Andronikov, I. L. (1977). Lermontov. Issledovaniya i nakhodki [Lermontov. Studies and Findings]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. 650 p.
2. Bart, R. (2016). Mythologies. Translated from French by S. N. Zenkin. Moscow: Akademicheskii proekt. 352 p.
3. Belinskiy, V. G. (1953). Polnoe sobranie sochineniy: v 13 t. [Complete Works: in 13 vols.]. Moscow: Izd-vo AN SSSR.
4. Vatsuro, V. E. (1991). Lermontov i literaturnoe dvizhenie ego vremeni [Lermontov and the Literary Movement of His Time]. In: Literaturnoe nasledstvo [Literary Heritage], vol. 97: Lermontovskie chteniya [Lermontov Readings]. Moscow: Nauka, pp. 15–42.
5. Ganzha, E. A. (2021). Mifologicheskie struktury v literaturnom soznanii epokhi [Mythological Structures in the Literary Consciousness of the Era]. Vestnik filologii i istorii [Bulletin of Philology and History], no. 2, pp. 30–45.
6. Gertsen, A. I. (1956). Sobranie sochineniy: v 30 t. [Collected Works: in 30 vols.], vol. 7. Moscow: Izd-vo AN SSSR, pp. 178–180.
7. Goller, B. A. (2005). Plach po Lermontovu, ili Belye oleni [Lament for Lermontov, or White Deer]. Moscow: [s.n.]. 190 p.
8. Zhuravleva, A. I. (1990). Lermontov v russkoy kul'ture [Lermontov in Russian Culture]. Moscow: Progress, pp. 67–70.
9. Zagidullina, M. V. (2019). Mify o literaturnykh fenomenakh: k voprosu o metodologii izucheniya [Myths about Literary Phenomena: On the Methodology of Study]. Chelyabinskiy gumanitarniy [Chelyabinsk Humanist], no. 2 (47), pp. 5–15. DOI: 10.24411/1999-5407-2019-10201. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/mify-o-literaturnykh-fenomenakh-k-voprosu-o-metodologii-izucheniya> (accessed: 04.06.2025).
10. Kovalevskaya, E. A. (2022). Lermontov i mirovaya literatura: teatral'nye interpretatsii [Lermontov and World Literature: Theatrical Interpretations]. Vestnik RGPU im. A. I. Gertsena [Bulletin of the Herzen State Pedagogical University], no. 3, pp. 45–58. DOI: 10.33910/1992-6464-2022-3-45-58. Available at: <https://www.prilib.ru/item/123456> (accessed: 24.05.2025).
11. Lavrenev, B. A. (1953). Lermontov: drama v 4-kh d., 13-ti stsenakh [Lermontov: Drama in 4 Acts, 13 Scenes]. Moscow: Iskusstvo. 128 p.
12. Lotman, Yu. M. (2000). Kul'tura i vzryv [Culture and Explosion]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB. 464 p.
13. Merezhevskiy, D. S. (1909). M. Yu. Lermontov. Poet sverkhchelovechestva [M. Yu. Lermontov. Poet of Superhumanity]. Moscow: Tip. V. M. Sablina. 64 p.

14. Rozenfel'd, B. M. (2021). "Muzyka moego serdtsa...": Kompozitory-sovremenniki M. Yu. Lermontova ["The Music of My Heart...": Composers-Contemporaries of M. Yu. Lermontov]. Lermontovskiy sbornik [Lermontov Collection], pp. 112–130. Available at: <http://lermontov-lit.ru/lermontov/public/rozenfeld-muzyka-moego-serdca.htm> (accessed: 24.05.2025).
15. Savinkov, S. A. (2004). Tvorcheskaya logika M. Yu. Lermontova: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk: 10.01.01 [The Creative Logic of M. Yu. Lermontov: Abstract of Doctoral Dissertation in Philology: 10.01.01]. Voronezh: Izd-vo VGU. 38 p.
16. Sarycheva, K. (2019). 9 mifov o Lermontove [9 Myths about Lermontov]. Arzamas. Available at: <https://arzamas.academy/materials/1561> (accessed: 04.06.2025).
17. Sushkova, E. A. (n.d.). Notes on M. Yu. Lermontov. Lermontov.info. Retrieved May 24, 2025, from <https://lermontov.info/remember/sushkova.shtml>
18. Telegina, S. M. (2016). Lichnost' i tvorchestvo M. Yu. Lermontova v vospriyatii P. P. Pertsova [Personality and creativity of M. Yu. Lermontov in the perception of P. P. Percov]. Khristianskoe chtenie: Nauchno-bogoslovskiy zhurnal SPDA, (4), 276–318.
19. Chernyshevskiy, N. G. (1947). Polnoe sobranie sochineniy: v 15 t. [Complete Works: in 15 vols.], vol. 3. Moscow: Goslitizdat, pp. 420–422.
20. Shan-Girey, A. P. (1880). M. Yu. Lermontov. Vospominaniya [M. Yu. Lermontov. Memoirs]. Russkiy arkhiv [Russian Archive], no. 2, pp. 56–60.
21. Eykhenbaum, B. M. (1924). Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoy otsenki [Lermontov. An Attempt at Historical-Literary Evaluation]. Leningrad: Gos. izd-vo. 152 p.

УДК 821.161.1

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТАНАТОЛОГИЯ Э. В. ЛИМОНОВА
В СБОРНИКЕ СТИХОТВОРЕНИЙ «ЗЕЛЕНЕЕ УДОСТОВЕРЕНИЕ
ЕПИСКОПА, СЛОЖЕННОЕ ВДВОЕ»**

Ливенцев Ярослав Сергеевич

Аспирант кафедры русской литературы XX – XXI вв.

ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

(г. Москва, Россия)

E-mail: liv.eko@mail.ru

Аннотация. В работе рассматривается тема смерти в позднем творчестве Э. В. Лимонова. На материале поэтического цикла «Зеленое удостоверение епископа, сложенное вдвое» выделяются тематические группы, выражающие индивидуальный писательский опыт осмысления смерти. Используемые в работе интертекстуальный и мифопоэтический методы позволяют выявить элементы архаического мышления в творчестве Эдуарда Лимонова. Анализ стихотворения «Страх перед холодом», танатологические и эсхатологические мотивы доказывают теоретические положения работы.

Ключевые слова: Э. В. Лимонов, тема смерти, художественная танатология, интертекстуальность, мифопоэтика, архаическое мышление.

ARTISTIC THANATOLOGY BY E. V. LIMONOV IN THE COLLECTION OF POEMS «THE BISHOP'S GREEN CERTIFICATE FOLDED IN TWO»

Yaroslav Sergeyevich Livensev

Postgraduate student of the Department of Russian Literature of the XX – XXI centuries

FSBEI HE «Moscow Pedagogical State University»

(Moscow, Russia)

E-mail: liv.eko@mail.ru

Abstract. The paper examines the theme of death in the late work of E. V. Limonov. Based on the material of the poetic cycle «The Bishop's green certificate, folded in two», thematic groups are highlighted that express the individual writer's experience of comprehending death. The intertextual and mythopoetic methods used in the work make it possible to identify elements of archaic thinking in Eduard Limonov's work. The analysis of the poem "Fear of cold", thanatological and eschatological motives prove the theoretical positions of the work.

Keywords: E. V. Limonov, theme of death, artistic thanatology, intertextuality, mythopoetics, archaic thinking.

Для цитирования: Ливенцев Я. С. Художественная танатология Э. В. Лимонова в сборнике стихотворений «Зеленое удостоверение епископа, сложенное вдвое» // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 20(44). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 132-144. DOI 10.24412/1992-9196-2025-2044-132-144.

Стихотворный сборник «Зеленое удостоверение епископа, сложенное вдвое» (2023) является своеобразным итогом поэтического наследия Эдуарда Лимонова. Он вышел через три года после смерти автора. Опубликовал книгу литературный секретарь Лимонова, Даниил Духовский (Дубшин), который работал с писателем около десяти лет, в том числе и над «Зеленым удостоверением епископа, сложенным вдвое» (далее «Епископом...»), т. к. это сокращенное название использует Д. Духовский в переписке с Э. Лимоновым [6, с. 151]). В сентябре 2019 года автор закончил работу над текстом, после чего началась вычитка.

В нашей работе анализируется совокупность образов и мотивов, связанных с темой смерти в сборнике «Епископ...». Подробно рассматривается стихотворение «Страх перед холодом» с учетом некоторых биографических фактов. Большое внимание уделено анализу идейно-образного и мотивного уровня стихотворения. Это необходимо для реконструкции лирической ситуации [1, с. 11].

В предисловии Э. В. Лимонов пишет о том, как сложно выразить содержание в форме, аутентичной замыслу художника: «Судя по всему, этот десятый сборник стихотворений, если считать со времени выхода из лагеря,

будет последним. А то скоро, кроме меня, никто не будет их понимать, моих стихов» [6, с. 9].

Такой акцент автора на форме, в которой он пытается приблизиться к внутреннему содержанию, очень важен, особенно в поэтическом тексте: «Поэтическое слово образно по преимуществу. При этом эстетически значимы все элементы поэтического языка: лексика, фразеология, синтаксис, интонация, слоговой, звуковой состав... В поэтическом тексте нет нейтральных, безразличных к образному строению элементов. Более того, эстетически значимым может быть даже их маркированное отсутствие» [9, с. 136].

Даниил Духовский в послесловии к сборнику высказывает чрезвычайно важную мысль: «В нём – Лимонов-поэт в отличной боевой форме. Чувствующий, чувственный, дерзкий, не стесняющийся писать “плохо”, старательно избегающий лишних красот. И в то же время воспаряющий к замечательной красоте слога и пронзительной ясности ощущения. Лучшие стихотворения “Епископа...” – о себе, об ушедших друзьях. Об умирании» [6, с. 150]. Читатель узнает и то, что сборник намеренно публикуется посмертно: «Данила, сэр. Я решил её не выпускать, слишком мрачная. А я еще живой. Забудем о ней. Меня не станет, ты напечатаешь. Сейчас не хочу. Твой ЭЛ» [6, с. 151].

Тема смерти в творчестве Лимонова играет большую роль. Танатология его художественного мира сложна для изучения, так как она, в зависимости от периода творчества, имела различные смысловые акценты. Писатель нередко относился к мертвым почти без печали, как к живым. В ранний период – 1970–1980-х годы, когда писались и публиковались самые знаменитые романы Лимонова, его герой (художественное альтер эго автора) неоднократно говорил и мечтал о знаковой и героической, жертвенной смерти (впрочем, так иногда высказывался в этот период и биографический автор).

В 2008 году Э. В. Лимонов выпустил книгу «Ереси», в которой также отразился определенный этап авторского понимания смерти и отношений с Богом. Писатель полагал, что человечество создано и даже, можно сказать, порабощено некими высшими существами из утилитарных соображений: «Что это за нужды? Я полагаю, что они нас поедают. Мы их энергетическая пища. Они и вывели нас как пищу для себя, используя как основу фауну Земли, ее элементы» [5, с. 55], «Так вот, такое впечатление, что смерть человека – это операция по зарядке чьих-то аккумуляторов, а именно Сверхсуществ. Таким образом, предназначение человека – умирать, а его духовная энергетика заряжает аккумуляторы наших создателей» [5, с. 57]. В связи с этим Лимонов обозначает человека как биоробота.

В своих рассуждениях Лимонов затрагивает категории бессмертия и разумности человека: «Создатели не намеревались дать нам бессмертие, потому что им нужна наша смерть. Создатели не намеревались дать нам разум, потому что они не хотели, чтобы мы стали понимать наше положение, сознавать, передавать опыт друг другу» [5, с. 59].

Для писателя важен мотив бунта с целью обретения бессмертия: «Недалек тот день, когда мы найдем наших Создателей и нападём на них. Состоится великая битва! Мы скрутим их, пленим их и выведем у них тайны. Мы, возможно съедем их и станем бессмертными» [5, с. 60].

Само бессмертие писатель понимает здесь как продолжение существования человеческого рода: «Но я решительно против индивидуального бессмертия. Бессмертие лишит нас трагизма, мы станем банальны. Воин не должен быть бессмертным. Бессмертие – это буржуазно. Понятие “Воин человечества” вообще исключает бессмертие. Для человека есть одно бессмертие: бессмертие вида. Я повторил это для лучшего запоминания» [5, с. 165]. Как видим, значимость придается и категории сражения.

Подобные мысли отсутствуют в сборнике «Епископ...». Возможно, эти этапные идеи повлияли на другие работы Лимонова, но в осмыслении смерти в «Епископе...» нет связи с «Ересями». Это может объясняться следующим образом: идеи «Ересей» не нашли отклика именно в лирических размышлениях на тему смерти при ощущении биографическим автором конца своего бытия из-за онкологического заболевания.

В целом, в «Епископе...» есть семантика сомнений и исканий, характерная для личности, стоящий у порога экзистенции, но подобные мотивы не связаны с пониманием смерти в «Ересях». Хотя книга «Ереси» важна как пример радикального скептицизма в осмыслении вопросов жизни, смерти и Бога у Э. В. Лимонова. Книга апеллирует к концепциям, которые признаны псевдонаучными, поэтому она требует анализа, так как интерес к конспирологическим (понимание истории по А. Фоменко) и скептическим концепциям – характерная черта позднего периода (2005–2020) лимоновской прозы (в особенности нехудожественной).

Для осмысления художественной танатологии в «Епископе» обратимся к выводам А. В. Чанцева о понимании смерти Э. Лимоновым: «Не самоценна смерть и для Лимонова – она нужна лишь как орудие утверждения собственной самости перед лицом всеподавляющей Системы. С этим связан и его итоговый выбор в экзистенции – жизнь, а не смерть, как станет ясно чуть дальше. Соответствующие изменения происходят и в его риторике – на смену “самоубийственному” пафосу ранних книг в книгах его “тюремного” периода все чаще проскальзывает мысль о том, что он хотел бы закончить жизнь основателем нового религиозного учения, для чего ему нужно прожить долгую жизнь (таковым стала, скорее всего, книга 2008 года “Ереси”, задачей которой Лимонов считает “оставить человеческому виду мощное мировоззрение” и “преуспеть в создании новой религии”» [10, с. 126].

А. В. Чанцев также делает немаловажное наблюдение о тяготении Лимонова к построениям, свойственным архаическому мышлению: «При этом творческая манера как Мисимы, так и Лимонова находится совершенно не в области постмодернистской игры со смыслами, где легко можно было бы примирить и не такие мировоззренческие противоречия, – все свои выводы оба писателя делают совершенно серьезно, создавая собственную картину мира.

Картина эта, как уже отмечалась, получается довольно архаической...» [10, с. 156].

А. А. Орлова отмечала, что «в эпоху доминирования постмодерна, нас окружает соответствующая социокультурная атмосфера, оказывающая влияние на разные аспекты современной жизни» [8, с. 7–8]. А. В. Чанцев хоть и приходит к выводу, что творчество Лимонова непродуктивно рассматривать в постмодернистском контексте, тем не менее, справедливо ссылается на осмысление теоретиками постмодернизма смерти и свободы, когда пишет о смерти в восприятии Э. Лимонова (в частности, к работе Ж. Бодрийяра «Символический обмен и смерть» и т. д.).

Обратимся к интерпретации темы смерти у Э. В. Лимонова через исследование мифологизма в его творчестве. Для этой задачи используется термин «художественная танатология». Под художественной (литературной) танатологией понимается «опыт осмысления (описания) смерти в художественной литературе» [3, с. 51]. А. А. Яшина, исследуя художественную танатологию Н. А. Некрасова на материале его лирических произведений, отмечает, что художественная танатология «представляет собой самобытное художественно-эстетическое явление» [11, с. 7] и является частью танатологического текста русской литературы. А. А. Яшина воспринимает художественную танатологию как органическую часть «художественной онтологии» [11, с. 4].

М. А. Дударева продуктивно рассматривает фольклорную традицию у В. В. Маяковского. Исследовательница пишет, что в авангардистской среде «идеи воскрешения разных мифов и архаического мышления были особенно актуальны» [2, с. 260]. Тяготение к архаическому мировоззрению и авангардизму характерно и для Эдуарда Лимонова.

Художественная танатология писателя представлена в сборнике «Зеленое удостоверение епископа, сложенное вдвое». Ее можно разделить на несколько категорий (во всех приведенных цитатах сохранена авторская орфография – Я. Л.).

- Осмысление лирическим героем процесса умирания: «Я хожу по лезвию бритвы // Все более острому бритвы... // Я худ, как осы бывают сбиты» [6, с. 35], «По восемь литров вливали катетерами // Я теперь крайне худ и согбен... // Я напоминаю дореволюционного профессора философии // Я напоминаю изобретателя оружия массового уничтожения // На самом деле я живу на грани дистрофии // И похож на цаплю в момент хождения...» [6, с. 69] и т. д.

- Репрезентация заболевания биографического автора в различных травмах горла у лирического героя: «Потому и кошка // Что она кошмарит, // Разорвёт мне глотку» [6, с. 32], «– Ты не боишься слова “рак”?» [6, с. 45], «Пораженный рваный рот. // Он картошки не возьмёт...» [6, с. 51] и т. д.

- Мотив смерти исключительной и гордой личности: «Я уйду от вас жить в за другие миры, // Чтобы вы рядом бы не воняли» [6, с. 27], «– Да я его не выбирал [рак – Я. Л.] // Его Создатель мне послал // Как кошке нудной,

обосравшейся // Иль слишком высоко забравшейся...» [6, с. 45] и т. д.

- В творчестве Э.В. Лимонова часто присутствуют пессимистические, антиутопические и постапокалиптические размышления о судьбе мира, что является (по своей сути) современными вариантами мифологемы конца света. Тема повсеместной смерти, т. е. конца света нашла свое отражение и в рассматриваемом нами поэтическом цикле: «Дыханье мертвое земли // Поглотит корабли» [6, с. 20], «А лёд окружает упрямо // Замученный земной шар» [6, с. 52] и т. д.

- Помимо эсхатологических мотивов, в некоторых стихотворениях сборника на внешнем уровне обнаруживаются обращения к мифологиям: «Вернулась память древних слез // О боге персов, о Мардоке...» [6, с. 19], «Илиада... Одиссея» [6, с. 48], «Уггдразиль ведь был не ясень» [6, с. 49], – или же к историческому прошлому: «Жили индейцы и горя не знали... // Но к ним вдруг приплыл отвратительный сброд... // Разброс технологий. Ружья с хрупким луком» [6, с. 14]; иногда даже архаическому: «Стояли древние армяне» [6, с. 13], «Шумер ползёт, сжимая нож» [6, с. 25] и т. д.

- Упоминания смерти в социальном контексте: «У Соединённых Штатов железные зубы // Оттуда доносятся крики и хрипы приговорённых к смерти» [6, с. 10], «Жизнь со смертью – два злодея // Неразлучны и хмельны // Захлестнула гоноррея // Гениталии страны» [6, с. 12] и т. д.

- Переплетение мотива смерти с категориями рока и рода: «От судьбы ты не спасёшься... // Ты на финишной прямой // Мать твоя рычит из гроба» [6, с. 11], «Похороните меня в самой забытой из могил... // Похороните меня под древнему стародавно...» [6, с. 36], «Так Гусев... Было это в прошлом. // Куда он делся вдруг, исчез?... // Затем трагедия: сын выпал // Под утро выпал из окна // Не пил, ни водки, ни вина // И всё. Судьбы ужасный выпад // Всё ж нам останется в остатке // Могучий юный ангел-труп» [6, с. 38–39] и т. д.

- Мотив смерти возлюбленной: «“Дальше ты живи один”. //– так она ему сказала... // Он ходил к ней на могилу // И охранников слова // Были по фиг некрофилу» [6, с. 34] и т. д.

- Бинарная оппозиция жизнь и смерть: «У смерти высока её фуражки тулья... // Уж девятнадцать лет как Бродский опочил // Не знает ничего, что на земле случилось» [6, с. 16], «Колька-Кадик погиб, упав с лесов // Церкви тогда реставрировал Колька // Кадик было за сорок годков // А я взял тогда и приехал только. // Жизнь – короткая дорога, иди и пой // Или иди и молчи в свою тряпку // Вот её и прожили мы с тобой // Ну-ка надень свою, парень, шапку...» [6, с. 56] и т. д.

Ряд подобных примеров можно продолжить, так как они пронизывают весь поэтический цикл, но помимо приведенных категорий, раскрывающих художественную танатологию Лимонова, целесообразно целостно проанализировать одно из произведений. «Страх перед холодом» – это стихотворение, наиболее ярко репрезентирующее художественную танатологию Э. В. Лимонова, отраженную в рассматриваемом сборнике. Название (как сильная позиция текста) говорит нам многое об идее стихотворения. Образ

холода в произведении неразрывно связан с мотивом гибели, умирания. Сам мотив страха, заявленный в названии, неочевидно проявляется в тексте. Это происходит от нагнетания и постепенного ослабления напряженности лирической ситуации.

Например, в первой строфе практически не видно тревожности. Разве что в третьем и четвертом стихах появляется лексика, звучащая резко. В этих строках также возникают мотивы неожиданности и наблюдения. Наблюдают в этой ситуации звезды.

*По чёрным волнам океана.
Лишь звезды, их полный набор
Вдруг высыпят разом, и рьяно
На судно уставясь в упор [6, с. 52].*

Стихотворение открывается образом океана и звезд, что выстраивает хронотоп художественного мира перед читателем, как в горизонтальной, так и в вертикальной плоскости. Это важно, ведь художественное пространство-время в стихотворении разворачивается перед читателем последовательно, что отражается в строфическом строении произведения, демонстрирующем связанность его идей и формы.

Итак, первая строфа фокусирует внимание на пространстве океана и звезд, используя вечные образы природы (можно было бы даже, условно, считать это экспозицией). Вторая строфа строится вокруг интертекстуального образа, который отсылает читателя к роману Г. Мелвилла «Моби Дик, или белый кит». При упоминании китобойного корабля и кита альбиноса читатель вспомнит «Пекод» – корабль из произведения Мелвилла.

Этот художественный образ примечателен тем, что обладает большим количеством семантических толкований. В. С. Машошина считает, что «микрокосм корабля – это модель мира, он изображен как нечто символическое, имеющее всеобщую значимость» [7, с. 109]. Исследовательница также отмечает глобальность конфликта человека и мироздания в романе Мелвилла, его возведение до борьбы философских категорий. Эдуард Лимонов использует данный образ для введения конфликта в мир своего лирического произведения. Далее стихотворение раскрывает эсхатологические мотивы при помощи изображения катастроф различных уровней: локального и космического масштабов.

*Несётся корабль китобойный,
за ним, альбиносом китом
Гигантской перчаткой бейсбольной
Плывущим на полюс котом [6, с. 52].*

Эти образы начинают тревожить читателя. Вводится мотив погони. Вокруг интертекстуальных образов создается новое художественное пространство, ассоциативно вводящее читателя в мир культуры, художественной литературы.

На это намекают и последние две строки второй строфы, в которых проводится игра образами при помощи свободных ассоциаций. Образ кота дан также для того, чтобы показать незащищенность живых существ перед холодом.

Но не только во второй строфе есть интертекстуальное вкрапление. Образ корабля отмечен в лирике интересными художественными образцами, такими, например, как: «Пьяный корабль» А. Рембо и «Воздушный корабль» М. Лермонтова. Лимонов всегда интересовался авторами бунтующими, с бурной и насыщенной биографией. Любое нарушение какого-либо правила (эстетического, нравственного, политического и т. д.) было для него смелым, эпатажным и достойным уважения действием. Людей, которым присуща такая динамика, особенно знаменитых, он называл «Священными монстрами». Пусть Лермонтова не оказалось в одноименной книге, но автор (будучи эрудированным человеком), конечно же, интересовался его фигурой. Например, Д. Дубшин говорил о том, что в последние годы жизни Лимонов активно перечитывал произведения Лермонтова. Кроме того, можно вспомнить, что Э. Лимонов предлагал свой взгляд на фигуры М. Ю. Лермонтова и Н. С. Гумилева, прочитав лекцию о них в Воронеже в 2017 году.

Обратим внимание на начало баллады «Воздушный корабль»:

*По синим волнам океана,
Лишь звёзды блеснут в небесах* [4, с. 151].

Видна сознательная апелляция к тексту Лермонтова, который, в свою очередь, берет за основу значительно переработанное стихотворение австрийского поэта-романтика Иосифа Цедлица. Эту интертекстуальную отсылку можно объяснить следующим образом: тема лирической ситуации в произведении М. Ю. Лермонтова на первый взгляд схожа по настроению с темой Э. В. Лимонов. Но идеи произведений различны. В стихотворении Лимонова происходит эффект обманутого ожидания, создаваемый демонстративными разночтениями. Лимонов использует колоратив черный вместо синего обозначения цвета волн у Лермонтова. Благодаря этой детали создается тёмная атмосфера и закладываются тревожные ощущения. Кроме того, можно отметить, что вместо лермонтовского стиха «*Лишь звёзды блеснут в небесах...*» [4, с. 151], у Лимонова возникает иронический по отношению к романтизму поворот мысли: «*Лишь звёзды, их полный набор...*» [6, с. 52].

Лирическую ситуацию в стихотворении М. Ю. Лермонтова можно описать следующим образом: мрачное изображение острова, тематически связанного со смертью Наполеона и посмертное явление этого императора, связанное с темой изменившейся Франции. В стихотворении появляется образ пути, реального моря и метафизического корабля (с реальными материальными деталями: «*И, молча, в открытые люки // Чугунные пушки глядят*» [4, с. 151]), на котором душа проделывает свой путь.

Лимонов, можно сказать, интертекстуально полемизирует с образом возвращающейся души у М. Ю. Лермонтова. Путь корабля в стихотворении

Э. В. Лимонов связан с образами мировой культуры и конфликтом человека и мироздания, а точнее, научного прогресса и мироздания. Лермонтов изображает свой корабль более материальным, чем он представлен у Цедлица. Лимонов, в свою очередь, делает акценты на материальных образах природы, сильнее выделяет звезды в своем синтаксисе в первой строфе, а в последней, шестой строфе изображает трансформацию луны.

Таким образом, Лимонов еще больше концентрируется на материальном, при этом сохраняет масштабность образов, которые воспринимаются не только в локальном, но и в космическом измерении. Исследователи отмечали, что, вдохновившись стихотворением Цедлица, Лермонтов «внёс совершенно иной идейный смысл... его заинтересовал сюжет, позволяющий ему воплотить свой оригинальный творческий замысел» [4, с. 347]. Реминисценция к стихотворению М. Ю. Лермонтова не только подчеркивает вдохновившие Э. В. Лимонова образы, но и раскрывает новое идейное содержание.

*И светские львицы над иллюпкой
Чахоткою заражены
И месяц, как будто он губка
Становится пышкой луны...* [6, с. 52].

Таким образом, Лимонов полемически деформирует, выворачивает наизнанку хрестоматийную ситуацию путешествия души. Он противопоставляет смерти нечто материальное, нежели духовное, противопоставляет образы звезд и луны, выдвигая их в светлое поле сознания в начале и конце стихотворения. Луна также противопоставляется лирической сцене, которая происходит на земле, т. е. можно сказать, что кроме функции создания вертикального лирического пространства, эта деталь создает бинарную архетипическую оппозицию верх – низ, характерную для архаического мышления: «Человек, воспринимающий мир архаически, мыслил действительность архетипическим образом через систему бинарных оппозиций» [2, с. 154].

Образ луны, который завершает стихотворение и выступает в сильной позиции, противопоставлен всему временному внизу (гибнущая от холода жизнь на земле) и вневременного вверху (месяц, не обращающий внимание на землю, проходящий свои фазы, о чем свидетельствует образное сопоставление с наполняющейся губкой, которая становится «пышкой», т. е. выпуклой и осязаемой во тьме небосвода полной луной).

В последней строфе луна соседствует с образами переживающих крушение «Титаника» «светских львиц». В своих текстах Э. В. Лимонов часто выражал недоброжелательное отношение к подобным образам, чаще всего выступая с подчеркнутой классовой позиции.

Основная идея, которую можно обозначить как технопессимизм, выраженная в художественном хронотопе лирического произведения, соответствует взглядам автора, общей направленности его творчества и связывается с архаическими чертами картины мира. Лимонов не только противопоставляет смерти нечто материальное, он пробует

противопоставить ей, как уже говорилось выше, культуру, амбивалентность человеческого опыта и научного прогресса.

*За ним Франкенштейн желтоглазый
Собак своих колет багром
И парус висит долговязый
Тогда и всегда, и потом*

*Скрестились: научная драма
Ночных человечеств угар
А лёд окружает упрямо
Замученный земной шар
Кто Норду поёт эту вьюгу?
Скрестясь, ледяная вода
«Титанику» – лучшему другу
Себя предлагает в подругу
«Титаник» отвечает «Да!» [6, с. 52].*

В третьей строфе вводится интертекстуальный образ чудовища, создание доктора Франкенштейна. Автор указывает на некую неизменность. Но уже в следующей строфе «научная драма» противопоставляется льду, окружающему земной шар. Строка про научную драму воспринимается по-разному. Это не только трагедия ученого, героя романа Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей», но и трагедия человечества. Научный прогресс в действительности очень помогает человечеству, но он также таит и опасность, на что указывает вторая строка четвертой строфы. Эта же идея присутствует в романе Мэри Шелли, особенно в её интерпретации вечного образа Прометея, несущего новое знание и создающего монстра, потерянного в мире.

Лирическая ситуация стихотворения развивается. И в конце четвертой строфы отчетливо появляется апокалиптический мотив обледенения – гибель мира от холода и льда. Это один из характерных мотивов гибели мира в мифологиях (наравне с уничтожением мира в огне). Можно вспомнить, что Рагнарёку в германо-скандинавской мифологии предшествует трехлетняя зима Фимбулвинтер. Тем более, не случайно в первом стихе пятой строфы через риторический вопрос вводится образ «Норда»: «Кто Норду поёт эту вьюгу?» [6, с. 52].

Пятая строфа является кульминационной для представленной лирической ситуации. Она отличается даже по форме. Риторический вопрос увеличивает объем строфы с четырех до пяти стихов. Его присутствие в этой строфе очень важно, так как далее следует кульминация, вводится образ «Титаника», гибнущего в «ледяной воде». После картин, отсылающих к массовой гибели, концу света, рисуется локальная катастрофа, известная в мировой истории и неоднократно осмыслявшаяся в искусстве. Природа поглощает дело человеческих рук. Последняя строфа является развязкой.

Таким образом, финальный сборник Лимонова имеет крепкие тематические связи с доминантными в его творчестве танатологическими мотивами. В сборнике выделяются эсхатологические мотивы и символы смерти, обусловленные лично пережитыми автором процессами развития болезни и умирания.

Стихотворение «Страх перед холодом» наглядно репрезентирует общую эстетическую направленность сборника «Епископ...» в единстве формы и содержания и отражает художественную танатологию Лимонова. В этом стихотворении мрачную идею конца света и гибели отдельных людей в связи с амбивалентной темой научно-технического прогресса человечества автор обрамляет в интертекстуальную культурную рамку.

Перспективы анализа фольклорно-мифологических элементов в творчестве Лимонова связаны с архаичными дожанровыми образованиями, обрядом, ритуалом, мифом, внешними и латентными формами фольклоризма. Художественный мир стихотворения «Страх перед холодом» является примером сложного и многогранного поэтического искусства Э. В. Лимонова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаспаров, М. Л. «Снова тучи надо мною...» Методика анализа [Текст] / М. Л. Гаспаров. // Избранные труды. Т. II. О стихах. – Москва, 1997. – С. 9–20.
2. Дударева, М. А. Танатология в русской литературе XIX – начала XX века: от фольклорных источников к индивидуальному осмыслению [Текст]: дис. докт. филол. Наук / М. А. Дударева. – Нижний Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2023. – 366 с.
3. Красильников, Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе (Введение в литературоведческую танатологию) [Текст] / Красильников Р. Л. – Москва: Языки славянской культуры, 2015. – 305 с.
4. Лермонтов, М. Ю. Сочинения [Текст]: В 6 т. / [ред.: Н.Ф. Бельчиков и др.]; АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкин. дом). Т. 2. Стихотворения. 1832–1841 / [ред. Н. Ф. Бельчиков]. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1954. – 388 с.
5. Лимонов, Э. В. Ереси [Текст] / Э. В. Лимонов. – Санкт-Петербург: Амфора, 2008. – 267 с.
6. Лимонов, Э. В. Зеленое удостоверение епископа, сложенное вдвое [Текст] / Э. В. Лимонов. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2023. – 152 с.
7. Машошина, В. С. Мифологема «корабль» в романе Г. Мелвилла «Моби Дик» [Текст] / В. С. Машошина // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – Москва, 2012. – № 2 (10) – С. 107–111.
8. Орлова, А. А. Проза и публицистика Эдуарда Лимонова [Текст]: дис. канд. филол. наук / А. А. Орлова. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусства, 2004. – 168 с.

9. Федотов, О. И. Основы литературоведения [Текст] / О. И. Федотов. // Ч. 1: Литературное творчество. Литературное произведение. – Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
10. Чанцев, А. В. Бунт красоты. Эстетика Юкио Мисимы и Эдуарда Лимонова [Текст] / А. В. Чанцев. – Москва: Аграф, 2009. – 192 с.
11. Яшина, А. А. Художественная танатология Н. А. Некрасова [Текст]: автореф. дис. канд. филол. наук / Яшина, А. А. – Москва: Московский педагогический государственный университет, 2017. – 23 с.

REFERENCES

1. Gasparov M. L. (1997) «Snova tuchi nado mnoju...» Metodika analiza/ Izbrannye trudy. Vol. II. O stihah. [«Clouds are over me again...» The method of analysis. Selected works. Vol. II. About poetry]. Moscow, Pp. 9–20. (In Russian).
2. Dudareva M. A. (2023) Tanatologija v ruskoj literature XIX – nachala XX veka: ot fol'klornyh istochnikov k individual'nomu osmysleniju [Thanatology in russian literature of the 19th – early 20th century: from folklore sources to individual understanding]: dis. dokt. filol. nauk. Nizhnij Novgorod, 366 p. (In Russian).
3. Krasilnikov R. L. (2015) Tanatologicheskie motivy v khudozhestvennoi literature (Vvedenie v literaturovedcheskuju tanatologiju) [Thanatological motifs in fiction (An Introduction to literary thanatology)]. Moscow: Iazyki slavianskoi kultury, 305 p. (In Russian).
4. Lermontov M. Ju. (1954) Sochinenija [Works]: In 6 vols. Vol. 2. Stihotvorenija. 1832–1841 [Poems. 1832–1841]. Moscow, Leningrad: Izd-vo AN USSR, 388 p. (In Russian).
5. Limonov Je. V. Eresi (2008) [Heresies]. Saint-Petersburg: Amfora, 267 p. (In Russian).
6. Limonov1 Je. V. (2023) Zelenoe udostoverenie episkopa, slozhennoe vdvoe [The Bishop's green certificate, folded in two]. Moscow: Alpina non-fiktion, 152 p. (In Russian).
7. Mashoshina V. S. (2012) Mifologema «korabl'» v romane G. Melvilla «Mobi Dik» [The mythologeme «ship» in G. Melville's novel «Moby Dick»]. Vestnik MGPU. Serija: Filologija. Teorija jazyka. Jazykovoje obrazovanie [Bulletin of MGPU. Series: Philology. Theory of language. Language education]. Moscow, № 2 (10). Pp. 107–111. (In Russian).
8. Orlova A. A. (2004) Proza i publicistika Jeduarda Limonova [The prose and journalism of Eduard Limonov]: dis. kand. filol. nauk. Saint-Petersburg, 168 p. (In Russian).
9. Fedotov O. I. (2003) Osnovy literaturovedenija [Fundamentals of literary studies]. Pt. 1: Literaturnoe tvorcestvo. Literaturnoe proizvedenie [Literary creativity. Literary work]. Moscow: Gumanit. izd. centr VLADOS [Humanitarian Publishing Center VLADOS], 272 p. (In Russian).

10. Chancev, A. V. (2009) Bunt krasoty. Jestetika Jukio Misimy i Jeduarda Limonova [A riot of beauty. Aesthetics of Yukio Mishima and Eduard Limonov]. Moscow: Agraf, 192 p. (In Russian).

11. Jashina A. A. (2017) Hudozhestvennaja tanatologija N. A. Nekrasova [Artistic thanatology by N. A. Nekrasov]: avtoref. dis. kand. filol. nauk: 10. 01. 01. Moscow, 23 p. (In Russian).

Благодарности. Автор выражает глубокую благодарность научному руководителю, доктору филологических наук, профессору кафедры русской литературы XX – XXI вв. Т. А. Пономаревой за ценные советы в процессе подготовки работы.

УДК 821.161.1

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ КАК ЭЛЕМЕНТ ПОЭТИКИ РОМАНА Е. ВОДОЛАЗКИНА «БРИСБЕН»

Никитюк Никита Игоревич

аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ
ВО «Донецкий государственный педагогический

университет им. В. Шаталова»

(г. Горловка, Россия)

nikituknikita1999@gmail.com

Аннотация. В статье проанализирована структура интермедиального пространства, созданного Е.Г. Водолазкиным в романе «Брисбен». Отмечается её многокомпонентность, обращение автора к различным видам искусства, оперирование кодами музыки, кинематографа, фотографии, живописи, скульптуры, танца, театра. Музыка в данной интермедиальной системе является доминантным кодом. Автор статьи отмечает тесное взаимодействие музыки с произведениями других искусств и, в первую очередь, со словесным искусством. Соприкосновение литературы и музыки в романе имеет сложную структуру, является системой с иерархическими связями между такими уровнями, как содержательный, языковой (лексический, фонетический), стилистический (образный), символический. Музыкальный код и система символов способствует передаче сложных, противоречивых и смутных для самих персонажей мыслей и чувств. Писатель выстраивает в повествовании систему интермедиальных связей с превалированием музыкального кода и рассматривает данную систему как один из способов конструирования художественного мира.

Ключевые слова: Водолазкин Е.Г., роман, интермедиальность, виды искусства, поэтика.

THE INTERMEDIATE COMPONENT AS AN ELEMENT OF POETICS IN THE NOVEL BY E.G. VODOLAZKIN «BRISBANE»

Nikityuk Nikita Igorevich

Postgraduate Student of the Department of the World Literature and Comparative Literature
Studies of FSBEI HE “Donetsk State Pedagogical University

named after V. Shatalov”

(Gorlovka, Russia)

nikituknikita1999@gmail.com

Abstract. The article analyzes the structure of the intermedial space created by E.G. Vodolazkin in the novel "Brisbane". Its multicomponent nature, the author's appeal to various types of art, and the use of codes of music, cinema, photography, painting, sculpture, dance, and theater are noted. Music is the dominant code in this intermedial system. The author of the article notes the close interaction of music with works of other arts, primarily with verbal art. The contact of literature and music in the novel has a complex structure and is a system with hierarchical connections between such levels as content, language (lexical, phonetic), stylistic (figurative), and symbolic. The musical code and the system of symbols help convey complex, contradictory, and vague thoughts and feelings for the characters themselves. The writer builds a system of intermedial connections in the narrative with the prevalence of the musical code and considers this system as one of the ways of constructing the artistic world.

Keywords: Vodolazkin, novel, intermediality, types of art, poetics.

Для цитирования: Никитюк Н. И. Интермедиа́льный компонент как элемент поэтики романа Е. Водолазкина «Брисбен» // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 20(44). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 144-153. DOI 10.24412/1992-9196-2025-2044-144-153.

Характерной особенностью современной русской литературы является стремление авторов создавать в повествовании интермедиа́льное пространство, в рамках которого тесно взаимодействуют различные образные структуры, связанные с другими, помимо словесного, видами искусства. Как известно, интермедиа́льность определяется как «особый тип структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанный на взаимодействии языков разных видов искусства в системе единого художественного целого» [11, с. 4]. Основной сферой бытования интермедиа́льности как специфического компонента произведения искусства по праву является художественная литература. Как правило, исследователи отмечают индивидуальную особенность писателей, обращающихся к поэтике интермедиа́льности, – их музыкальную, например, подготовку, которые одновременно являются и музыкантами [3], и авторами литературных произведений. Как следствие, писатели «проговариваются» в художественном тексте интермедиа́льными доминантами (образами, символами, мотивами и т.п.). Мы в таких случаях можем наблюдать доминирующие варианты присутствия кодов других искусств [7], анализировать соотношение различных модусов восприятия, их первичность или вторичность [2], обнаруживать различные приёмы интермедиа́льности [10], рассматривать в современном художественном тексте музыкальное семиотическое пространство [6]. Вполне закономерным для анализа интермедиа́льной поэтики прозы, на наш взгляд, является обращение исследователей к творчеству Е. Водолазкина [5], [8], [9], [12].

Так, исследователь Е.А. Московкина выявляет приём экфрасиса (символизации элементов изобразительного искусства) в романе «Авиатор» [8]. В текстах романов Е. Водолазкина «Оправдание острова», «Чагин» Н.А. Муратова и Г.А. Жиличева раскрывают особенности демонстрации

метафоры поезда, характеризуя её как элемент киноэкфрасиса [9]. Литературовед С.А. Кочетова анализирует в повествовательной структуре романа «Брисбен» роль музыки как средства репрезентации личного пространства героя [5]. Т. Копач отмечает «сюжетоструктурирующую и смыслообразующую функции» музыкальных элементов [12, р. 34]. Однако, на наш взгляд, ещё не все аспекты интермедиальной природы прозы Е. Водолазкина основательно изучены, в частности, романа «Брисбен».

Цель статьи – выявить формальные показатели специфики взаимодействия литературы и музыки в аспекте интермедиальности в романе Е.Г. Водолазкина «Брисбен» [1].

Изучение интермедиальности литературного произведения может касаться кодов различных искусств, разных видов творчества (изобразительного искусства, музыки, кинематографии, театра, цирка, медиа, фотографии, скульптуры, танца и т. д.), представленных в художественном тексте как в едином целом. Предметом нашего рассмотрения стал музыкальный код, различные грани художественного пересечения литературы и музыки, что связано в первую очередь со спецификой анализируемого произведения.

Роман «Брисбен» посвящён истории жизни знаменитого музыканта, гитариста-виртуоза Глеба Яновского, который из-за болезни больше не может выступать и переживает в связи с этим не лучший период своей жизни. Музыкант погружается в мир воспоминаний, стремясь найти в них опору, обрести новый смысл жизни.

Музыкальные коды представлены в романе на нескольких уровнях. Наиболее наглядный, очевидный из них – содержательный. Поскольку речь идёт о музыканте и его жизни, то описывается, как он пришёл в музыку, как концертирует. В романе представлен мир, увиденный глазами профессионала, поэтому специфические детали в тексте выглядят естественными: *«В отличие от гитарных струн, которые длинны и мягки, струны домры коротки и жестки, здесь без медиатора не обойдешься»* [1, с. 27].

Автор на содержательном уровне разрабатывает идею проникновения музыки в жизненную историю конкретного персонажа. Глеб Яновский не просто музыкант, он в какой-то степени и есть музыка: *«Глеб был музыкой не в меньшей степени, чем композитор, потому что композитор – он всего лишь разбросанные по нотному стану закорючки, в то время как музыка – это в конечном счете то, что звучит»* [1, с. 155]. Такое взаимопроникновение трактуется не как что-то мистическое, а как необычное, обусловленное талантом, но вполне реальное, даже признаваемое критикой: *«Тогда-то в его игре и возникло то, что позднее кто-то из музыковедов определил как сверхмелодию Яновского»* [1, с. 155]. Описание синтеза человека и музыки, озвучивание «сверхмелодии» героя, становится признаком индивидуального стиля писателя Е. Водолазкина.

Очевидно, что с содержательным уровнем репрезентации музыкального контекста произведения связан языковой, проявляющийся использованием определённой «музыкально» окрашенной лексики и фонетически оформленного

текста романа. Так, для описания жизни, мыслей и ощущений музыканта востребованными становятся специальные термины: названия музыкальных инструментов и их частей (*гитара, домра, виолончель, скрипка, аккордеон, контрабас, синтезатор, гриф, клавиатура, струны* и др.), звуков и всего, что с ними связано (*аккорд, тональность, трезвучие, ре минор, фортиссимо*), певческих голосов (*лирический тенор, баритон*), музыкальных коллективов (*оркестр, квартет, квинтет, секстет* и др.), специальностей (*контрабасист, скрипач, аккомпаниаторша*), приёмов и характеристики игры на музыкальных инструментах (*пиццикато, тремоло, стаккато*) и т. п.

Текст насыщен музыкальной лексикой, без которой невозможно было бы содержательно передать историю жизни главного героя романа, изобразить происходящие с персонажами события, отобразить специфику особенного музыкального мира. Примером, подтверждающим данный тезис, может служить описание одного из режиссёрских решений выступления: *«Два гобоя, фагот, две валторны, первые и вторые скрипки, альты, виолончели и контрабасы. По очереди прекращают играть в такой последовательности: духовые, контрабасы, виолончели, альты и вторые скрипки. Положив инструмент на стул, каждый гасит свою свечу и уходит. Остаются лишь две первые скрипки, которые и завершают симфонию. Гасят свечи и тоже уходят»* [1, с. 69]. Лексика, связанная с музыкальной темой, служит реализации содержания, с её помощью музыка получает материальное и вербальное выражение.

Несмотря на музыкальный контекст и обилие профессиональной лексики, роман «Брисбен» не становится произведением элитарного плана, адресованным музыкантам и любителям музыки и непонятным, неинтересным всем остальным. Описание музыки и состояния человека «в музыке» подчинено идейно-художественному замыслу романа, отражает внутренний мир героя и, одновременно, является способом построения художественного мира в романе. Музыка – это мир человека, растворённый в звуках. И писатель, на наш взгляд, использует все возможные средства поэтики литературного произведения, все средства словесного искусства, чтобы передать состояние существования героя в этом виде искусства. Отметим, что и литературное сочинение – роман «Брисбен» – выстроен писателем по законам создания симфонии – музыкального произведения для симфонического оркестра, состоящего, как правило, из четырех частей, драматургически связанных между собой и раскрывающих замысел композитора. Роман «Брисбен» можно рассматривать как полифоническое музыкальное творение, где каждая часть жизни героя соответствует определённой части симфонии.

В симфонии обычно есть две мелодические линии, которые создают многоголосное звучание. В «Брисбене» такими линиями выступают Глеб и писатель Сергей Нестеров (Нестор), которые ведут «словесную» и «музыкальную» линии повествования.

Литературный критик и писатель В. М. Каплан отметил, что в «Брисбене» Е. Водолазкина можно выделить следующие части, соответствующие частям симфонии:

1. **Нижний голос.** История жизни гитариста-виртуоза Глеба Яновского от его раннего детства до зрелости, охватывает временной диапазон от 1971 до 2000 года.

2. **Верхний голос.** Дневник Глеба Яновского, написанный от первого лица, охватывает период от 2012 до 2014 года [4].

На фонетическом уровне музыкальный код передаётся посредством звукописи. Наиболее яркий пример – слово *Брисбен*, вынесенное в название романа. Это название реального австралийского города у Е. Водолазкина является полумифическим символом благополучия, спокойствия, гармонии, к которым стремятся герои произведения. В состав лексем входят звонкие и сонорные согласные, в том числе мягкие, что делает его звучным, ярким и загадочным, стимулируя фантазию читателя о городе, где все счастливы. По характеристике Т. Копач, «оно серебрится и бренчит, как струны гитары, принесшей славу Яновскому» [12, с. 27].

Ещё одним уровнем разработки интермедиального характера повествования, отражающего присутствие музыки в романе «Брисбен», можно считать стилистический, образный. Главный герой видит мир сквозь призму музыки, это его специфический взгляд, поэтому сопоставляет всё происходящее с музыкальными явлениями. Посредством музыки он воспринимает русский язык: «Он влюбился в отдельные его звуки, общие интонации, ритм – во всё, что составляет музыку русского языка» [1, с. 164]. Музыкой отзываются в его душе чувства, переживания, любовь. Глеб вспоминает время, проведённое с Катей: «Никогда больше их чувства не были так тонки и звенящи, никогда прикосновения не отдавались такой дрожью» [1, с. 220]. Весь мир вокруг Глеба – звучащий, звенящий, поющий, наполненный музыкой, которая передаёт его внутреннюю суть, его гармонию. Каждый звук связан со всеми другими звуками в единую симфонию жизни, которую тонко чувствует, слышит душой главный герой: «За окном звенели трамваи. В ответ им позвякивала в шкафу посуда. Потом Федор спел что-то и попросил повторить» [1, с. 59].

Интермедиальность прозы писателя в анализируемом романе проявляется и на семиотическом уровне. Те или иные звуки, музыкальные явления выступают в романе как символы происходящих событий, их знаки, позволяющие героям понять, вспомнить самое главное. К примеру, Катя, подруга Глеба, так вспоминает о начале отношений с ним: «Звук жестяной кружки. В нашу первую ночь Глеб поил меня из такой кружки шампанским» [1, с. 215]. Именно звук помогает увидеть событие во всей его полноте и почувствовать отношение к нему персонажа. Музыкальные ассоциации помогают герою передавать свои чувства, музыкальные ощущения становятся теми знаками, которыми наполнено окружающее музыканта пространство.

Все уровни интермедиальности в произведении тесно связаны друг с другом и находятся в иерархических отношениях. Их систему можно представить в виде схемы (рис. 1).

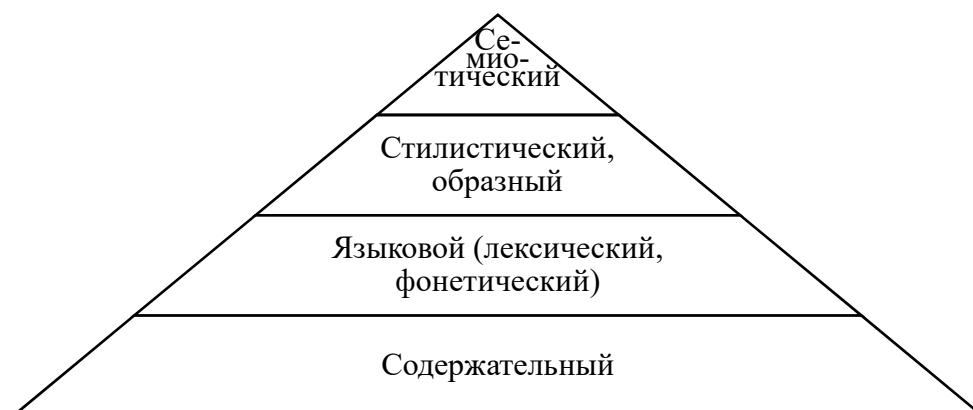


Рисунок 1 – Иерархическая организация музыкальных элементов в романе Е. Водолазкина «Брисбен»

Содержательный уровень является основой данной интермедиальной системы, он обуславливает наполнение лексического уровня, посредством единиц которого формируются стилистический уровень. Высшим уровнем является семиотический, на котором музыкальные элементы становятся символами, знаками, условно передающими какое-то значимое для героя и для всего произведения понятие, явление. М.Н. Крылова говорит о существовании в современном художественном тексте особого музыкального семиотического пространства, единицы которого служат «компонентами художественного текста, важными для трансляции авторами культурных смыслов, эмоций, эстетики, психологических особенностей героев произведений» [6, с. 115]. В романе Е. Водолазкина их роль особенно значима, поскольку они входят в описанную выше интермедиальную систему, являясь конечным результатом иерархической связи всех её элементов.

Музыкальный код связан в романе с кодами других искусств, формируя совместно с ними единое интермедиальное пространство. Роман довольно кинематографичен: автор создаёт в нём описания, наполненные динамичными, зрительно точными и оригинальными деталями. Рассмотрим для примера описание игры одного из персонажей на рояле: *«Он занимал собой почти всю большую комнату и весь был уставлен фотографиями в кипарисовых рамках. Это была многочисленная родня пани Марии. Вся она в полном составе мелко дрожала, когда на рояле начинали играть. С увеличением звука портреты приходили в движение. На фортиссимо свободно перемещались по крышке рояля, менялись местами, а время от времени даже падали на пол»* [1, с. 91]. Здесь музыкальные впечатления переплетаются с визуальными, и читатель живо представляет перед собой описываемую писателем картину.

Кинематографический код связан с чёрно-белым кадром, фотографией, что обусловлено постоянным обращением героя к своим воспоминаниям, словно застывшим в фотокадре: *«Мы смеемся, и я вижу нас в черно-белом, как на*

старой фотографии. Я часто вижу такие картинки» [1, с. 116]. Присутствует в романе и живописный код, имеющий семиотическое наполнение и помогающий автору передавать эмоционально окрашенные впечатления: *«За окном вспыхивает подсветка Эрмитажа. Метель размывает его контуры, и окно превращается в картину»* [1, с. 232]. В определённые, наиболее сложные моменты жизни живописный код сменяется в восприятии героя скульптурным, позволяющим увидеть происходящее в выпуклых, рельефных формах, которые надолго врезаются в память. Такую ситуацию наблюдаем в момент смерти отца: *«Как скульптор, сдергивающий полотно с изваяния, сотрудник морга откидывает с отцовского лица тюль»* [1, с. 301].

По нашим наблюдениям, стихию танца и театра автор также включает в интермедиальную систему организации романного пространства. Тонко чувствующий музыку герой «видит» её реализованной посредством движений других персонажей: *«Наблюдая однажды за Евдокией из-под своего стола, ей невидимый, Глеб заметил, что опорная ее нога красиво, как-то даже по-балетному сгибалась. Из уст ее едва слышно лилась грустная и прекрасная мелодия»* [1, с. 37]. Отсылки к театру обычно связаны с описанием неестественных, наигранных движений каких-то персонажей: *«Мимика его выглядела неестественной, заученной и наводила на мысль о кукольном театре»* [1, с. 297].

Доминантой всех компонентов интермедиальной системы романа является музыкальный код, объединяющий все остальные, наполняющий их звучанием. Можно сказать, что они находятся на службе музыки, включённой в повествовательную структуру произведения. Для писателя эта тесная связь слова, музыки и других видов искусства является не случайной, а тщательно продуманной, важной, формирующей художественное пространство романа. Один из персонажей передаёт эту мысль такой фразой: *«Знаешь, там, где кончается слово, начинается музыка. Или, ну да, живопись. Или вообще молчание...»* [1, с. 42]. Мысль о единстве всех составляющих мира, о том, что между ними нет существенной разницы, к какому бы коду искусства они ни относились, звучит в романе неоднократно. Ещё одна подобная фраза: *«...Совершенное не кончается – просто преобразуется во что-то иное. Не обязательно в музыку – в слово, в пейзаж, в жест: мало ли на свете совершенных вещей?»* [1, с. 242]. Несомненно, автор транслирует таким образом читателю собственное понимание мироустройства, передаёт в романе своё ощущение единства различных кодов, с помощью которых воспринимает окружающую реальность.

Итак, художественная ткань романа Е. Водолазкина «Брисбен» пронизана музыкой, насыщена компонентами музыкального кода. Они составляют достаточно строгую систему, выстраиваемую автором для упорядочения художественного мира произведения. С одной стороны, музыкальный код тесно связан с кодами других искусств (кинематографа, фотографии, живописи, скульптуры, танца, театра и др.), целостно репрезентируя в тексте идейно-художественный замысел автора. С другой стороны, сами элементы

музыкального кода разнообразны и формируют в тексте романа иерархическую систему, уровни которой находятся в отношениях последовательного подчинения. Отталкиваясь от содержательного уровня, проходя через языковой (лексический и фонетический) и стилистический (образный), музыкальный код достигает семиотического, и музыка в романе обретает символические смыслы, служит для трансляции мыслей и чувств, не до конца ясных самим героям, но очень важных для них.

Оперирование автором в романе интермедияльными единицами, кодами различных искусств является авторским приёмом конструирования художественного мира, связанным, во-первых, с содержательной спецификой произведения, во-вторых, с авторской художественной манерой, индивидуальным стилем, в-третьих, с тенденцией к интермедияльности, действующей в современной русской литературе.

Проведённое исследование имеет большие перспективы, поскольку интермедияльность вообще и взаимодействие литературы и музыки, в частности, может быть рассмотрено на материале различных произведений современной русской литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Водолазкин, Е. Г. Брисбен : роман / Е. Г. Водолазкин. – М. : АСТ : под ред. Елены Шубиной, 2019. – 410 с.
2. Данова, М. Я. Между словом и изображением: интермедияльность в творчестве Эдварда Мунка // Исследования языка и современное гуманитарное знание. 2021. Т. 3. № 1. С. 80–96.
3. Зейферт, Е. И. Поэт Джеймс Дуглас (Джим) Моррисон: интермедияльность с доминантой литературы // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2020. № 20. С. 288–312.
4. Каплан, В. М. Жизнь как продолжение жизни: в чем смысл нового романа Водолазкина «Брисбен»? // Журнал ФОМА [Электронный ресурс]. URL: <https://foma.ru/zhizn-kak-prodolzhenie-zhizni-v-chem-smysl-novogo-romana-vodolazkina-brisben.html> (дата обращения: 10.07.2025).
5. Кочетова, С. А. Музыка как средство презентации личного пространства героя: интермедияльный контекст романа Е. Водолазкина «Брисбен» // Восточнославянская филология. Литературоведение. 2019. № 9 (33). С. 21–31.
6. Крылова, М.Н. Музыкальное семиотическое пространство в современном художественном тексте (по материалам национального корпуса русского языка) // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2023. № 1. С. 115–125.
7. Липнягова, С. Г., Пудова, О. А. Интермедияльность художественного мира Томаса Лава Пиккока «Усадьба Грилла»: законы театра и оперетки // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. № 8. С. 72–75.

8. Московкина, Е. А. Экфрасис в романе Е. Водолазкина «Авиатор» // Культура в фокусе научных парадигм. 2023. № 16. С. 231–238.
9. Муратова, Н. А., Жиличева, Г. А. Метафора поезда в контексте кинопоэтики русской литературы XX–XXI веков // Критика и семиотика. 2023. № 1. С. 171–189.
10. Павловская, О. А. Приемы интермедийности в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2022. № 1. С. 66–74.
11. Тишунина, Н. В. Западноевропейский символизм и проблема синтеза искусств: опыт интермедийного анализа. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – 160 с.
12. Корас, Т. Music in the novel *Brisben* by Evgeny Vodolazkin // *Studia Rossica Posnaniensia*. 2023. Vol. XLVIII. № 1. P. 23–36.

REFERENCES

1. Vodolazkin E.G. (2019). *Brisben* [Brisben], 410 p. (In Russian).
2. Danova M.Ja. (2021) *Mezhdz slovom i izobrazheniem: intermedial'nost' v tvorcestve Jedvarda Munka. Issledovanija jazyka i sovremennoe gumanitarnoe znanie*. [Between Word and Image: Intermediality in the Works of Edvard Munch. Language Studies and Contemporary Humanitarian Knowledge.]. Pp. 80–96. (In Russian).
3. Zejfert E.I. (2020) *Pojet Dzhejms Duglas (Dzhim) Morrison: intermedial'nost' s dominantoj literatury. Russkaja rok-pojezija: tekst i kontekst*. [Poet James Douglas (Jim) Morrison: intermediality with the dominant of literature. Russian rock poetry: text and context] № 20. Pp. 288–312. (In Russian).
4. Kaplan V.M. *Zhizn' kak prodolzhenie zhizni: v chem smysl novogo romana Vodolazkina «Brisben»?* *Zhurnal FOMA* [Life as a continuation of life: what is the meaning of Vodolazkin's new novel «Brisbane»? FOMA Magazine] URL: <https://foma.ru/zhizn-kak-prodolzhenie-zhizni-v-chem-smysl-novogo-romana-vodolazkina-brisben.html>. (In Russian).
5. Kochetova S.A. (2019) *Muzyka kak sredstvo prezentacii lichnogo prostranstva geroja: intermedial'nyj kontekst romana E. Vodolazkina «Brisben»* [Music as a means of presenting the hero's personal space: the intermedial context of E. Vodolazkin's novel «Brisbane»] *Vostochnoslavjanskaja filologija. Literaturovedenie* [East Slavic Philology. Literary criticism.] № 9 (33). Pp. 21–31.
6. Krylova M.N. (2023) *Muzykal'noe semioticheskoe prostranstvo v sovremennom hudozhestvennom tekste (po materialam nacional'nogo korpusa russkogo jazyka)* [Musical semiotic space in a modern fiction text (based on the materials of the national corpus of the Russian language)]. *Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoy lingvistiki* [Actual problems of philology and pedagogical linguistics] № 1. Pp. 115–125. (In Russian).
7. Lipnjagova S.G. (2020) *Pudova O.A. Intermedial'nost' hudozhestvennogo mira Tomasa Lava Pikoka «Usad'ba Grilla»: zakony teatra i operetki* [Intermediality

of the artistic world of Thomas Love Peacock «Grill Manor»: laws of theater and operetta]. Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki [Philological sciences. Questions of theory and practice.] T. 13. № 8. Pp. 72 –75. (In Russian).

8. Moskovkina E.A. (2023) Jekfrasis v romane E. Vodolazkina «Aviator» [Ekphrasis in the novel by E. Vodolazkin «Aviator»] Kul'tura v fokuse nauchnyh paradigm [Culture in the Focus of Scientific Paradigms.] № 16. Pp. 231–238. (In Russian).

9. Muratova N.A., Zhilicheva G.A. (2023) Metafora poezda v kontekste kinopojetiki russkoj literatury XX–XXI vekov [The Metaphor of the Train in the Context of the Cinema Poetics of Russian Literature of the 20th-21st Centuries] Kritika i semiotika. [Criticism and Semiotics.] № 1. Pp. 171–189. (In Russian).

10. Pavlovskaja O.A. (2022) Priemy intermedial'nosti v pojeme N.A. Nekrasova «Komu na Rusi zhit' horosho» [Techniques of Intermediality in the Poem by N.A. Nekrasov «Who Lives Well in Rus»]. Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija: Gumanitarnye nauki. [Bulletin of Ivanovo State University] Series: Humanities. № 1. Pp. 66-74. (In Russian).

11. Tishunina N.V. (1998) Zapadnoevropejskij simvolizm i problema sinteza iskusstv: opyt intermedial'nogo analiza [Western European symbolism and the problem of the synthesis of arts: an attempt at intermedial analysis.] SPb.: RGPU im. A.I. Gercena [St. Petersburg: Herzen State Pedagogical Univ.] 160 p. (In Russian).

12. Копас Т. Music in the novel Brisbane by Evgeny Vodolazkin // Studia Rossica Posnaniensia. 2023. Vol. XLVIII. № 1. Pp. 23–36.

УДК 821.161.1

ORCID: 0009-0004-2534-9628

ВИДЫ КОМИЧЕСКИХ ЖАНРОВ В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ А. Н. ТОЛСТОГО

Распутко Елизавета Константиновна

аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения

ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова»

(г. Горловка, Россия)

elisabeta.rasputko@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена анализу ранней драматургии А. Н. Толстого, созданной в 1910-е годы, – до периода его широкой литературной известности. Комедийные пьесы этого этапа играют важную роль в формировании индивидуального стиля писателя и отражают его отношение к театру, обществу и культуре начала XX века. Целью настоящей работы является исследование жанровой специфики ранней комедийной драматургии А. Н. Толстого, выявление особенностей формы, сатирических и лирических элементов, а также способов отражения социальных и культурных процессов.

А. Н. Толстой активно использовал жанры водевиля, пьесы-шутки, сатирической и бытовой комедии, сочетая традиции русской и европейской сценической культуры. Через приёмы пародии автор раскрывал социальные и философские проблемы своего времени.

Ранняя драматургия А. Н. Толстого демонстрирует его стремление к обновлению театрального языка.

Ключевые слова: драматургия, А. Н. Толстой, комические жанры, водевиль, сатирико-бытовая комедия, комедия положений, анекдот.

VARIETIES OF THE COMIC IN THE EARLY DRAMA OF A. N. TOLSTOY

Rasputko Elizaveta Konstantinovna

Postgraduate student of the Department of World Literature

V. Shatalov State Pedagogical University

(Gorlovka, Russia)

elisabeta.rasputko@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to an analysis of the early drama by A. N. Tolstoy, created in the 1910s - before the period of his wide literary fame. Comedy plays of this stage play an important role in shaping the writer's individual style and reflect his attitude to theater, society and culture of the early 20th century. The purpose of this work is to study the artistic specifics of early comedy drama by A. N. Tolstoy, to identify the features of the genre form, satirical and lyrical elements, as well as ways to reflect social and cultural processes.

A. N. Tolstoy actively had used forms of vaudeville, joke plays, satirical and everyday comedy, combining the traditions of Russian and European stage culture. Through the techniques of reduction, parody and genre play, the author revealed the social and philosophical problems of his time. Tolstoy's early dramaturgy demonstrates his desire to update the theatrical language.

Keywords: drama, A. N. Tolstoy, comic genres, vaudeville, satirical and everyday comedy, sitcom, anecdote.

Для цитирования: Распутко Е. К. Виды комических жанров в ранней драматургии А. Н. Толстого // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 20(44). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 153-163. DOI 10.24412/1992-9196-2025-2044-153-163.

Изучение творчества А. Н. Толстого, особенно его ранней драматургии, позволяет по-новому осмыслить художественные искания русской литературы начала XX века. Статья А. Л. Александровой «Творчество А. Н. Толстого в современных исследованиях» [1] представляет собой наиболее полный и актуальный обзор современного толстоведения: автор не только систематизирует основные направления изучения его творчества писателя, но и выявляет методологические подходы к его исследованию. Существенный вклад в понимание метода А. Толстого внесла работа С.М. Червоненко [14], посвященная анализу взаимосвязи драматургии и прозы в его раннем творчестве. Автор впервые подробно рассматривает трансформацию любовных сюжетов и мотивов при переходе из одного жанра в другой, убедительно демонстрируя единство художественного мышления автора. Особого внимания заслуживает диссертационное исследование Х.И. Халила «Берлинский период творчества А. Н. Толстого: поэтика пародийности» [13], в котором через призму поэтики пародийности раскрывается сложная система литературных приемов и

новаторских решений писателя. Примечательно, что многие современные наблюдения были предвосхищены в критическом очерке К.И. Чуковского «Портреты современных писателей – Алексей Толстой» [15], где автор, будучи современником писателя, первым отметил уникальное сочетание традиционализма и новаторства в его драматургии, заложив тем самым основу для последующего научного осмысления творчества писателя.

Актуальность обращения к ранней драматургии А. Н. Толстого обусловлена необходимостью более глубокого анализа малоизученных сторон его творчества, оказавших значительное влияние на формирование его художественного метода. Несмотря на широкую известность писателя как автора исторических и научно-фантастических произведений, его комедийные пьесы 1910-х годов остаются на периферии научного внимания.

Всего в 1910-х годах Алексей Толстой написал целый ряд разножанровых пьес, которые составляют основу его ранней драматургии: «Насильники» (1913), «Выстрел» (1914), «Молодой писатель» (1914), «Нечистая сила» (1916), «Горький цвет» (1916), «Касатка» (1916), «Ракета» (1916), «День Ряполовского» (1916), «Игрок» (1916), «Чудаки» (1916), «Кукушкины слёзы» (1916), «Чудеса в решете» (1916), «Мракобесы» (1917), «Любовь – книга золотая» (1919), «Смерть Дантона» (1919). Они отражают переход автора от юмористической прозы к более глубоким формам драматургического высказывания и демонстрируют его стремление соединить социальную сатиру, классику и театральный эксперимент.

Ранняя драматургия Алексея Николаевича Толстого – прежде всего пьесы 1910-х годов представляет собой важный период формирования его художественного метода и отражает социокультурную атмосферу предреволюционной России. Как отмечает Х. И. Халил, в ранней драматургии А. Толстого проявляется «поэтика пародийности», основанная на стилистическом контрасте между возвышенной риторикой и банальностью происходящего [13].

Как отмечает Е. Толстая, пьесы Толстого этого периода обладают «двойственной природой»: за внешне лёгкой, зачастую фарсовой формой скрывается тревожное осмысление кризиса личности и культуры [3]. Это делает его раннюю драматургию не только ценной с точки зрения театральной эстетики, но и важным источником для изучения общественных настроений накануне революционных событий. Кроме того, обращение к формам комедии позволяет проследить, как в драматургии А. Н. Толстого соединяются наследие русской классики (А. Островский, А. Чехов) и европейские комедийные традиции [11].

Исследование ранних пьес писателя («Нечистая сила», «Касатка», «Любовь – книга золотая») позволяет выявить характерные черты общественного сознания, отразившиеся в художественной форме, и раскрывает особенности авторского подхода к изображению социальной реальности через призму иронии, сатиры и гротеска. Таким образом, изучение ранней комедийной драматургии Толстого является актуальным как с точки зрения литературоведческого анализа, так и культурно-исторического контекста.

Целью настоящей работы является исследование художественной специфики ранней комедийной драматургии А. Н. Толстого, выявление жанровых особенностей пьес, сатирических и лирических элементов, а также способов отражения социальных и культурных процессов.

Для достижения данной цели были поставлены следующие задачи:

- определить роль приемов комического в драматургии А. Н. Толстого, используемых для художественного осмысления действительности;
- проанализировать жанрово-стилистические особенности пьес «Нечистая сила», «Касатка» и «Любовь – книга золотая».

Методологической основой исследования является комплексный подход, включающий жанрово-стилистический анализ и элементы интертекстуального. Жанрово-стилистический анализ дает возможность выявить особенности авторского стиля А. Н. Толстого, опирающегося как на классические формы (комедия положений, водевиль), так и на элементы балагана, фарса, лирической мелодрамы [10]. Интертекстуальный метод помогает проследить связи драматургии писателя с традициями русской классики (А. Островский, Н. Гоголь, А. Чехов).

Особое внимание уделяется интерпретациям пьес в трудах современных исследователей: Е. Толстой [11], Х. И. Халила [13], В. Ревича [4] и Ю. Соболева [6], чьи наблюдения помогают глубже понять художественные принципы и идейное содержание ранней драматургии писателя.

Ранний этап драматургии Алексея Николаевича Толстого (1883-1945) – это период, когда писатель активно осваивает театральное пространство, отдавая предпочтение комедийным формам: водевилю, пьесе-шутке, комедии положений. Эти жанры позволяют ему экспериментировать с формой, сохраняя при этом ориентацию на сценическую выразительность и сатирическое осмысление действительности. Как подчёркивает Х. И. Халил, уже в ранних пьесах А. Н. Толстого заметна установка на пародийность, гротеск и игровое переосмысление традиционных сюжетов и типов, что сближает его с балаганной эстетикой и одновременно с модернистским стремлением к разрушению жанровых границ [14]. В персонажах писателя этого периода, будь то мечтательные интеллигенты, карьеристы или самозванцы, обнаруживается внутренняя слабость, неспособность к действию, что становится источником комизма и драматизма одновременно. Как отмечает В. Ревич, в этих героях «отражается растерянность перед лицом надвигающихся перемен, политических и культурных» [6]. Е. Толстая указывает на «двойственную природу» его драматургии: за лёгкой формой скрывается тревожное ощущение кризиса личности и культуры [3]. Таким образом, пьесы А. Н. Толстого 1910-х годов могут быть прочитаны как художественная реакция на вызовы времени – между сатирой и философской иронией, между традицией и экспериментом.

Период, в который формировался А. Н. Толстой как драматург, был временем глубоких социальных и политических потрясений в России. Первая русская революция 1905 года, усилившееся отчуждение между властью и

народом, кризис самодержавия, разочарование в либеральных и консервативных идеологиях – всё это создавало атмосферу тревожного ожидания, которая лишь усилилась в преддверии Первой мировой войны. В литературной жизни начала XX века происходило становление модернизма, активно развивались различные художественные направления – символизм, акмеизм, футуризм. На страницах популярных журналов «Сатирикон» и «Новый Сатирикон» публиковались Аркадий Аверченко, Тэффи, Саша Чёрный. Их творчество отличалось социальной направленностью, иронией, пародийностью и доступной формой, что делало его особенно востребованным в условиях общественного и политического кризиса. Именно в этом культурном контексте формировался и Алексей Толстой, начавший свою литературную карьеру с юмористических рассказов и фельетонов, что во многом повлияло на стилистическую и жанровую природу его ранней драматургии [10].

Одной из первых значительных комедий А. Н. Толстого стала пьеса «Нечистая сила (Дядюшка Мардыкин)», написанная в 1916 году. Это сатирическая комедия с элементами фарса и гротеска. Её действие разворачивается в провинциальном городке на юге России в 1910–1913 гг., где отставной генерал Мардыкин и его пронырливый секретарь Рындин затевают биржевые спекуляции. А. Н. Толстой рисует образ предприимчивого дельца Рындина, готового на всё ради наживы: он организует аварию (взрыв котла на заводе), провоцирует рабочую забастовку – лишь бы сбить цену акций и захватить их в свои руки. Такой сюжет ясно отсылает к социальным реалиям России накануне революции: спекуляции, забастовки, коррупция. Критики справедливо сопоставляли пьесу А. Н. Толстого с комедией А. Н. Островского «Бешеные деньги», где также высмеивается стяжательство новых дельцов. Однако А. Н. Толстой внес в материал свою специфику – мотив «нечистой силы».

Название пьесы обыгрывает народное поверие о нечистой силе (чёрте, дьяволе) и одновременно намекает на «нечистых на руку» дельцов. По ходу действия герой-«племянник» (молодой журналист, расследующий махинации дядюшки) инсценирует цепь загадочных событий, чтобы напугать и уличить злоумышленников. В доме Мардыкина начинается происходить чертовщина – мистические шуточные события, призванные выставить Мардыкина и Рындина дураками. Тут проявляется гротескно-фантастический элемент комедии [10].

Следует подчеркнуть, что «Нечистая сила» – произведение переходное для писателя, соединяющее социально-критическую сатиру с игровыми народно-фантастическими элементами. А. Н. Толстой, подобно Н. Гоголю, обращается к фигурам чертей и домовых – разумеется, условных, сценических. Например, появляются «рогатые» и «хвостатые» черти, пугающие генерала, хотя на деле это лишь переодетые люди. Комизм достигается через столкновение рационального и иррационального: прагматик Рындин, верящий только в деньги, вдруг начинает бояться привидений и чёрта.

Можно привести пример характерного диалога из пьесы, где раскрывается сатирическая суть названия. Герои обсуждают загадочные происшествя в доме,

и один из них восклицает: *«Какой-то рогатый, с хвостом...»* – *«В сумерках померещилось, вижу – рожка окаянная, рогастая...»* [9]. Вскоре выясняется, что мнимый «рогатый» – переодетый человек. Так в пьесе происходит разоблачение «нечистой силы» в прямом и переносном смысле: под личиной черта прячется пронырливый мошенник. В финале торжествует справедливость, что представляется типичным для ранней драматургии А. Н. Толстого.

Таким образом, «Нечистая сила» представляет собой сатирическую комедию, в которой драматург высмеивает пороки современной ему действительности через призму народной мифологии. Эта пьеса сочетает социально-критические черты (обличение спекулянтов) с балаганно-водевильной формой (розыгрыш с чертями), что было характерным приёмом драматургов начала XX века.

Пьеса «Касатка» (написана в 1916, премьера состоялась в декабре того же года) представляет собой иной жанр – это лирическая комедия, центральной темой которой является преобразующая сила любви. В отличие от социально-сатирической «Нечистой силы», «Касатка» – комедия о чувствах, более камерная и психологически утончённая. Действие пьесы происходит в светском обществе: герои – молодая актриса Марья (Маша), по прозвищу «Касатка», проживающая у своей тётки; княгиня (вдова); влюбленный в Машу князь Бельский и друг семьи Илья. Сюжет строится вокруг любовного треугольника и душевной эволюции персонажей под влиянием искреннего чувства.

Маша-Касатка – *«женщина с прошлым»*, талантливая актриса, пережившая немало испытаний и унижений, но сохранившая чистоту души [14]. Её образ родственен ряду других женских персонажей А. Н. Толстого этого периода, таких, например, как Огнева в «Кукушкиных слезах», – сильных духом, самостоятельных, ищущих подлинной любви и понимания. Драматург показывает, что даже «падшая» или уставшая от жизни женщина способна возродиться благодаря любви.

Князь Бельский – противоположность Маши. В начале пьесы он предстаёт скептиком и прожигателем жизни, картёжником и повесой. Он разорён, циничен, его окружают сомнительные приятели. Однако именно любовь к Маше-Касатке постепенно преобразует князя. Через испытания ревностью, через преодоление собственных недостатков он приходит к духовному перерождению. Как отмечает исследователь С. М. Червоненко, для А. Н. Толстого было важно показать «преобразующую силу любви»: на глазах зрителей пробуждается от апатии князь, «воспламенённый любовью опустившийся лгун, картёжник и повеса князь Бельский ... становится другим человеком» [14].

Стоит упомянуть характерный диалог из финальной сцены, являющийся эмоциональной кульминацией. Князь Бельский в отчаянии восклицает: *«Это невероятно нелепо. Мы же любим друг друга!»*, на что Маша твёрдо заявляет: *«Я тебя не люблю»* [9]. И далее добавляет: *«Я ведь мягка, куда люблю хоть немножко, а выкину из сердца – ни жалости, ни стыда у меня нет»* [10]. В этих репликах – вся сложность ее характера: одновременно боль и гордость. Маша не хочет быть игрушкой в руках неверного князя; её решимость заставляет князя

пересмотреть своё поведение. Комизм ситуации (князь, только что уверенный в взаимности, вдруг «осажен» резким отказом) переплетается с подлинной драмой чувств. В конечном счёте такое испытание приводит к очищению отношений: герои осознают ценность друг друга.

По жанровой природе «Касатка» сочетает комедию нравов (изображение быта провинциальной аристократии, карточных игр, легкомысленных увлечений) с мелодраматической линией (испытания любовью, разлука и встреча). Однако А. Н. Толстой стремится избежать излишней сентиментальности за счёт остроумных диалогов и живых характеров второстепенных лиц. В частности, комический колорит вносит тётушка-княгиня и некие «друзья» князя. Сцены карточной игры, легкомысленные разговоры светских особ чередуются с лирическими диалогами Маши и Бельского, Маши и Ильи.

Современники высоко оценили «Касатку». В 1917 году эта пьеса была удостоена премии имени А. С. Грибоедова как лучшая комедия [2]. Театральный критик Ю. Соболев отмечал, что «Касатка» – единственная из комедий А. Н. Толстого этого периода, которая «вне укора» в смысле художественной отделки. Он ставил её даже выше некоторых других пьес писателя, называя «Ракету» хоть и более дерзкой, но сырой, тогда как «Касатка» была выстроена безупречно. Высшей похвалой Ю. Соболева стало признание А. Н. Толстого «единственным у нас подлинным мастером комедии» (1918) [6]. Именно успех «Касатки» закрепил за писателем репутацию видного драматурга.

Пьеса «Любовь – книга золотая» занимает особое место среди ранних комедий А. Н. Толстого благодаря своему историко-игровому характеру. Написанная в начале 1919 года, буквально на пороге эмиграции писателя, она отражает стремление автора убеждать от жестокой действительности революционной поры в мир прошлой галантной эпохи. В этой комедии писатель обращается к периоду правления Екатерины II, облекая свои идеи в форму легкого исторического водевиля с элементами буффонады и карнавала.

Сюжет пьесы построен вокруг причуд молодой мечтательной княгини, жены князя Серпуховского. В ее руки попадает некая старинная «золотая книга» – галантный роман или трактат о любви, якобы подаренный самой императрицей Екатериной II. Начитавшись этой книжки, героиня решает воплотить описанные там фантазии в реальной жизни усадьбы. Она воображает себя античной богиней любви, а окружающих – персонажами пасторали. Под влиянием ее каприза слуги и дворовые люди вынуждены рядиться в костюмы мифологических существ: надевать оленьи рога, хвосты, лавровые венки, хитоны и разыгрывать античные сцены. Вся усадьба переворачивается вверх дном ради прихоти барыни.

Жанрово «Любовь – книга золотая» определена автором как комедия в трёх действиях, но фактически по стилю она близка к водевилю. Здесь можно наблюдать все его признаки: лёгкость интриги, переодевания, остроумные диалоги, песенные или стихотворные вставки (в тексте присутствуют шуточные куплеты и стилизованные «вопросы-ответы» из книги). Так, герои зачитывают

вслух фрагменты той самой «золотой книги», которые являются пародией на нравоучительные сочинения XVIII века. Например, один из персонажей цитирует: *«Вопрос: что есть супруг? Ответ: муж, рогами украшенный и глупостью подобный птице Пингвинус. ... супруги во всем свете смеху подобны...»* [9]. Таким образом высмеивается и галантная литература, и сама идея «украшения рогами» (превращения мужа в рогоносца). А. Н. Толстой через подобные вставки тонко и язвительно иронизирует над легкомысленной культурой дворянского общества XVIII века, где измены и маскарады были в моде. Пьеса стала для автора своего рода творческим экспериментом, синтезировавшим комедию характеров, музыкальный водевиль и философскую притчу.

Особое место в драматургии А. Н. Толстого занимает анекдот как структурный и стилевой элемент. Анекдот, как малый жанр, предполагает краткость, неожиданную развязку, резкую смену смыслов. В пьесах А. Н. Толстого он становится основой сюжета, способом организации действия и средством характеристики персонажей. Драматург использует анекдот не только как фабульную модель, но и как инструмент для создания атмосферы – парадоксальной, неожиданной, абсурдной. Так, в пьесе «Нечистая сила» (1916) анекдотичность проявляется в эпизоде, когда предприимчивый племянник, разоблачающий своего дядюшку, инсценирует «пришествие нечистой силы», чтобы вывести на чистую воду корыстных героев. Обман реализуется через переодевания и испуг, вызванный обычным человеческим розыгрышем. Ситуация напоминает классический анекдот с мистической заводкой и бытовой развязкой, высмеивая как суеверие, так и алчность. В этом проявляется его стремление к лаконичности, к сценической экономии, к созданию ярких, запоминающихся эпизодов. Анекдот в пьесах А. Н. Толстого не просто смешной рассказ, а форма выражения мировоззрения, в котором комическое и трагическое постоянно сосуществуют. Именно через анекдотическую структуру он показывает нелепость обыденных социальных ритуалов, бессмысленность словесной болтовни, разрыв между словами и делами [4].

В комедиях А. Н. Толстого можно обнаружить и черты классической комедии нравов (острые диалоги, бытовой юмор, социальные типажи), и влияние водевиля (песни, переодевания, лёгкость интриги), и элементы гротеска (карикатурное преувеличение, фантастические допущения). При этом каждая пьеса имеет неповторимый облик, продиктованный как замыслом, так и эпохой: сатирический пафос «Нечистой силы» логичен накануне революции, лиризм «Касатки» созвучен настроениям предвоенного общества, историческая игра в «Любовь – книга золотая» – реакция на послереволюционную ломку.

Внутри каждой пьесы можно обнаружить несколько элементов комического: например, фарс и лирика у А. Н. Толстой нередко сосуществуют. Это придаёт пьесам многоплановость. Драматург способен в одном произведении сочетать шутку буффонную и шутку интеллектуальную, гротескную маску и тонкий психологизм. Именно эта многокрасочность выгодно отличает его ранние пьесы. Они не сводимы к «смеху ради смеха» – всегда

ощущается в них вторая тональность, будь то скрытая грусть («Касатка») или, напротив, скрытая улыбка в серьёзном на первый взгляд обличении («Нечистая сила»).

В контексте истории русской драматургии начало XX века часто рассматривают как время кризиса жанра комедии, но творчество А. Н. Толстого опровергает это утверждение. Его пьесы 1910-х годов показали, что комедия может откликаться на злободневность не хуже драмы, а порой и более гибко, оставаясь понятной зрителю разных эпох. Не случайно многие из этих пьес пережили несколько возрождений на сцене. Например, «Нечистая сила» успешно ставилась уже в советское время на сцене Театра сатиры (в 1940-е гг.) как актуальная сатирическая комедия, а «Любовь – книга золотая» в переработанном виде вновь появилась на подмостках в 1936 г. с новым историко-патриотическим акцентом. Это говорит о прочности жанровой основы комедий, о их внутренней универсальности.

Ранняя комедийная драматургия Алексея Толстого представляет собой синтез лирического и сатирического начал, проникнутый гуманизмом и верой в возрождающие силы любви. А. Н. Толстой показывает, «как может преобразить человека и всю его жизнь прекрасное чувство любви» [14]. В то же время, смех писателя не наивен: за ним стоят и насмешка над пороками, и горький опыт эпохи, и ирония по отношению к самим романтическим идеалам. Его ранние комедии не только дают представление о культурном климате 1910-х годов, но и продолжают жить на сцене, подтверждая слова одного из его героев: *«Любовь всегда очищает. Пока я способен волноваться, я еще не погиб»* [9].

Можно сделать вывод, что комические жанры стали для А. Н. Толстого на раннем этапе творчества не только средством литературного самовыражения, но и лабораторией будущей художественной системы. Именно здесь он оттачивал свои приёмы, учился работать с языком, с характером, с конфликтом. Впоследствии, уже в крупных жанрах, таких как роман, он продолжил использовать элементы, использованные в ранних комических пьесах: иронию, гротеск, сатиру, парадокс.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова, А. Л. Творчество А. Н. Толстого в современных исследованиях / А. Л. Александрова // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология – 2015. – № 1. – С. 283–289. – Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=23480845> (дата обращения: 24.04.2025).
2. Мочалова, И. В. Комическое в русской драме конца XIX – начала XX века: от Островского к Чехову и дальше // Вестник ТГПУ. – 2009. – № 10 (84). – С. 92–97.
3. Пивнева, А. Б. (сост.). А. Н. Толстой Алексей Николаевич : биобиблиографический указатель / Науч. б-ка ФГБОУ ВО «ЛГПУ». – Луганск : [б. и.], 2024. – 36 с.

4. Ревич, В. Алексей А. Н. Толстой как зеркало русской революции [Электронный ресурс]. – М. : Ин-т востоковедения РАН, 1998. – С. 47–68. – Режим доступа: http://www.fandom.ru/about_fan/revich_20_03.htm (дата обращения: 26.04.2025).
5. Руднева, М. В. Русская драматургия 1910-х годов: жанровые поиски и театральные формы // Филологические науки. – 2015. – № 2. – С. 114–120.
6. Соболев, Ю. В. Алексей Толстой – драматург // Рампа и жизнь. – 1918. – № 26–30. – С. 4–6.
7. Советский граф Алексей А. Н. Толстой : библиографический указатель / сост. О. Б. Шакирова. – М. : МКУ «ЦБС», 2018. – 28 с.
8. Тименчик, Р. Д. Русская драматургия и театр начала XX века: очерки и статьи. – СПб. : Пушкинский Дом, 2006. – 384 с.
9. Толстой, А. Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 1: Пьесы / под ред. М. Н. Алексеевой. – М. : Художественная литература, 1958. – 670 с.
10. Толстой Алексей Николаевич [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. – Режим доступа: <https://old.bigenc.ru/literature/text/4195896> (дата обращения: 03.03.2025).
11. Толстая, Е. Д. Дёготь или мёд: Алексей Толстой как неизвестный писатель [Электронный ресурс] // Елена Д. Толстая – статьи, проза, монографии. – Режим доступа: <http://www.elenatolstaya.com/?cat=mon&id=39> (дата обращения: 26.04.2025).
12. Хализев, В. Е. Теория литературы. – М. : Высшая школа, 2000. – 376 с.
13. Халил, Х. И. Берлинский период творчества А. Н. Толстого: поэтика пародийности : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Х. И. Халил ; Санкт-Петербургский гос. ун-т. – СПб., 2009. – 24 с.
14. Червоненко, С. М. Драматургия и проза о любви в раннем творчестве А. Н. Толстого // Ученые записки Новгородского государственного университета. – 2021. – № 3 (36). – С. 311–314. – Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=45816965> (дата обращения: 15.04.2025).
15. Чуковский, К. И. Портреты современных писателей – Алексей Толстой // Русский современник. – 1924. – № 1. – С. 259–265.

REFERENCES

1. Aleksandrova A.L. (2015) Tvorchestvo A.N. Tolstogo v sovremennykh issledovaniyakh [A.N. Tolstoy's Creative Works in Modern Research]. Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya [Herald of Tver State University. Series: Philology], 1, pp. 283-289. Available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=23480845> (Accessed: 24 April 2025).
2. Chervonenko S.M. (2021) Dramaturgiya i proza o lyubvi v rannem tvorchestve A.N. Tolstogo [Drama and Prose about Love in A.N. Tolstoy's Early Works]. Uchenye zapiski Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta [Scientific Notes of Novgorod State University], 3(36), pp. 311-314. Available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=45816965> (Accessed: 15 April 2025).

3. Chukovsky K.I. (1924) Portrety sovremennykh pisateley – Aleksey Tolstoy [Portraits of Contemporary Writers - Alexey Tolstoy]. Russkiy sovremennik [Russian Contemporary], 1, pp. 259-265.
4. Khalil Kh.I. (2009) Berlinskiy period tvorchestva A.N. Tolstogo: poetika parodiynosti [Berlin Period of A.N. Tolstoy's Creative Work: Poetics of Parody]. PhD thesis abstract. Saint Petersburg State University.
5. Khalizev V.E. (2000) Teoriya literatury [Theory of Literature]. Moscow: Vysshaya Shkola.
6. Mochalova I.V. (2009) Komicheskoe v russkoy drame kontsa XIX – nachala XX veka: ot Ostrovskogo k Chekhovu i dalshe [The Comic in Russian Drama of the Late 19th - Early 20th Centuries: From Ostrovsky to Chekhov and Beyond]. Vestnik TGPU [TSPU Bulletin], 10(84), pp. 92-97.
7. Pivneva A.B. (comp.) (2024) A.N. Tolstoy Aleksey Nikolaevich: biobibliograficheskiy ukazatel [A.N. Tolstoy Alexey Nikolaevich: Bibliographic Index]. Lugansk: Scientific Library of LGPU.
8. Revich V. (1998) Aleksey N. Tolstoy kak zerkalo russkoy revolyutsii [Alexey N. Tolstoy as a Mirror of Russian Revolution]. Moscow: Institute of Oriental Studies RAS. Available at: http://www.fandom.ru/about_fan/revich_20_03.htm (Accessed: 26 April 2025).
9. Rudneva M.V. (2015) Russkaya dramaturgiya 1910-kh godov: Zhanrovye poiski i teatralnye formy [Russian Dramaturgy of the 1910s: Genre Searches and Theatrical Forms]. Filologicheskie nauki [Philological Sciences], 2, pp. 114-120.
10. Shakirova O.B. (comp.) (2018) Sovetskiy graf Aleksey N. Tolstoy: bibliograficheskiy ukazatel [Soviet Count Alexey N. Tolstoy: Bibliographic Index]. MKU "CBS".
11. Sobolev Yu.V. (1918) Aleksey Tolstoy – dramaturg [Alexey Tolstoy - Dramatist]. Rampa i zhizn [Rampa i Zhizn Journal], 26-30, pp. 4-6.
12. Timenchik R.D. (2006) Russkaya dramaturgiya i teatr nachala XX veka: Ocherki i stati [Russian Dramaturgy and Theater of the Early 20th Century: Essays and Articles]. Saint Petersburg: Pushkinskiy Dom.
13. Tolstaya E.D. (2025) Degot ili med: Aleksey Tolstoy kak neizvestnyy pisatel [Tar or Honey: Alexey Tolstoy as an Unknown Writer]. Available at: <http://www.elenatolstaya.com/?cat=mon&id=39> (Accessed: 26 April 2025).
14. Tolstoy A.N. (2020) Tolstoy Alexey Nikolaevich [Electronic resource]. In: Bolshaya rossiyskaya entsiklopediya [Great Russian Encyclopedia]. Available at: <https://old.bigenc.ru/literature/text/4195896> (Accessed: 03 March 2025).
15. Tolstoy A.N. (1958) Sobranie sochineniy v 10 tomakh. Tom 1: Pesy [Collected Works in 10 Volumes. Vol. 1: Plays]. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura.

ПСИХОЛОГИЗМ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ РОМАНТИЗМА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ НАЧАЛА XIX ВЕКА

Сулейманова Наталия Валерьевна

кандидат филологических наук, доцент,

доцент кафедры гуманитарных наук

ФГБОУ ВО «Донбасский государственный технический университет»

(г. Алчевск, Россия)

snv7676@mail.ru

Аннотация. В статье анализируется психологизм как художественный метод, играющий ключевую роль в отображении внутреннего мира человека. В данной работе рассматривается богатейший арсенал средств, приемов и методов художественного психологизма, унаследованный романтиками от сентименталистов. Основное внимание уделяется стремлению романтиков создать полную картину внутренней жизни человека, уловить тонкие движения души и проследить развитие чувств. В работе подчёркивается значимость индивидуального и конкретного подхода к изучению человеческой души в романтической традиции, что позволяет глубже понять ее сложность и многогранность. Рассматривается творчество писателей, акцентирующих внимание на внутреннем мире героев, что становится основой для дальнейшего развития психологизма как в западной, так и русской литературе.

Ключевые слова: психологизм, художественный метод, внутренний мир человека, романтизм, романтическая традиция, диалектика души.

PSYCHOLOGISM IN THE AESTHETIC PARADIGM OF ROMANTICISM AND RUSSIAN LITERARY TRADITION OF THE EARLY 19th CENTURY

Suleimanova Natalia Valeryevna

Candidate of Philology, Associate Professor,

Associate Professor of the Department of Humanities of

FSBEI HE "Donbas State Technical University"

(Alchevsk, Russia)

snv7676@mail.ru

Abstract. The article analyzes psychologism as an artistic method that plays a key role in reflecting the inner world of a person. The work examines the rich arsenal of tools, techniques, and methods of artistic psychologism inherited by the romanticists from the sentimentalists. The main focus is on the romanticists' desire to create a complete image of human inner life, capture subtle movements of the soul, and trace the development of feelings. The significance of an individual and concrete approach to the study of the human soul in the romantic tradition is emphasized, allowing for a deeper understanding of its complexity and multifaceted nature. The creativity of writers who focus on the inner world of their characters is discussed, which serves as a foundation for the further development of psychologism in both Western and Russian literature.

Keywords: psychologism, artistic method, inner world of a person, romanticism, romantic tradition, dialectics of the soul.

Для цитирования: Сулейманова Н. В. Психологизм в эстетической парадигме романтизма и русской литературной традиции начала XIX века // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 20(44). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет

им. В. Шаталова». Редкол.: С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 164-173 DOI 10.24412/1992-9196-2025-2044-164-173.

Поэтика психологизма и особенно поэтика лермонтовского психологизма, безусловно, давно раскрыли многие свои тайны благодаря усилиям нескольких поколений исследователей. Первым эту проблему затронул еще Н.Г. Чернышевский, который рассматривал Лермонтова как ближайшего предшественника Л.Н. Толстого, предвосхитившим его «диалектику души».

В работах разных лет многие исследователи обращали внимание на эту сторону лермонтовской художественной системы, углубляя ее истолкование. Проблема психологизма рассматривалась как кардинальная в изучении творчества М.Ю. Лермонтова в исследованиях Е. Михайловой, Б.М. Эйхенбаума, В.А. Мануйлова, В.А. Грехнева, Б.Т. Удодова, Е.Г. Эткинда и др. Несмотря на значительные успехи в решении этой проблемы она до сих пор сохраняет устойчивое ощущение «открытости», «незаконченности». Объясняется этот факт недостаточной разработанностью в отечественном литературоведении теоретических основ психологизма как литературно-эстетического явления.

Психологизм, как художественный метод, представляет собой важный инструмент для отображения внутреннего мира человека. Он позволяет авторам глубже исследовать и передавать сложные эмоциональные состояния, внутренние конфликты и личные переживания, что особенно актуально в контексте исторических изменений и социальных катаклизмов.

Эпохи, в которых личность начинает занимать центральное место в литературе, часто характеризуются кризисом традиционных ценностей и моральных устоев. В такие времена писатели стремятся отразить не только внешние события, но и внутренние переживания героев, их сомнения, страхи и надежды. Это создает более глубокую и многослойную картину человеческой жизни, где личный опыт становится важнее общественного контекста.

Возрождение, как период, когда начинается активное исследование человеческой индивидуальности, закладывает основы для дальнейшего развития психологизма. Авторы, такие как Данте и Петрарка, начинают уделять внимание не только внешним обстоятельствам, но и внутреннему миру своих персонажей. В сентиментализме это внимание к эмоциям и чувствам достигает своего пика, когда литература начинает акцентировать внимание на индивидуальных переживаниях и внутреннем состоянии человека.

В романтизме психологизм находит свое наивысшее выражение, когда писатели, такие как Й. В. Гёте, Дж. Г. Н. Байрон и А. Пушкин, исследуют не только личные чувства, но и их связь с природой, обществом и историей. Литература этого периода становится зеркалом, в котором отражаются как внутренние, так и внешние конфликты, создавая богатую палитру человеческих эмоций и переживаний.

В конце XVIII и начале XIX века действительно наблюдается значительный сдвиг в литературе, связанный с акцентом на внутреннем мире человека. Введение понятия «внутренний человек» Жаном-Полем стало важным шагом в осознании и исследовании человеческой психологии, что стало основой для дальнейшего развития психологизма в литературе как западной, так и русской.

С переходом от описания внешних событий и социальных конфликтов к глубокому анализу внутренней жизни персонажей, литература начала акцентировать внимание на противоречиях целостной личности. Это изменение в подходе позволило авторам исследовать не только эмоциональные состояния, но и философские и экзистенциальные вопросы, связанные с человеческим существованием. В этом контексте открытие самоценной человеческой личности стало эстетической доминантой, что отражает стремление литературы к более полному и глубокому пониманию человека как уникального субъекта.

Принцип «мира во мне», который становится ключевым в романтизме, подчеркивает, что восприятие внешнего мира всегда проходит через призму субъективного опыта. Это не только обогащает художественное произведение, но и создает новые возможности для философского осмысления реальности. Субъективный образ объективного мира, как отмечает Н.К. Гей, становится важной эстетической ценностью, что открывает новые горизонты для литературного анализа и интерпретации [7].

В русском контексте, творчество М.Ю. Лермонтова, как и других писателей этого периода, стало результатом накопленного опыта и идей, которые были трансформированы в соответствии с национальными и историческими условиями. Он, как и его современники, обращается к исследованию человеческой души как к одной из главных задач литературы, что позволяет создать глубокие и многослойные образы, отражающие внутренние конфликты и переживания.

Действительно, творчество Михаила Юрьевича Лермонтова глубоко связано с традициями романтизма и психологизма, которые были сформированы предшествующими авторами. Лермонтов, как и его предшественники, исследует внутренний мир человека, его чувства и переживания, что становится одной из центральных тем его произведений. В этом контексте можно выделить несколько ключевых аспектов, которые подчеркивают важность романтической традиции и ее влияние на лермонтовскую поэзию.

1. Влияние предшественников: М. Лермонтов наследует идеи таких авторов, как Ж.-Ж. Руссо, И.В. Гёте, Дж. Г. Н. Байрон и других, которые первыми начали глубже исследовать внутренний мир человека. Руссо в «Исповеди» открывает двери к саморефлексии, в то время как Гёте в «Страданиях молодого Вертера» показывает страдания и внутренние конфликты молодого человека. Эти произведения становятся основой для дальнейшего развития концепции «внутреннего человека».

2. Диалектический подход: романтизм стремится к многозначному и диалектическому показу внутреннего мира. Это выражается в том, что

лермонтовские герои часто находятся в состоянии внутреннего конфликта, где их желания и стремления противоречат социальным и моральным нормам. Такой подход позволяет глубже понять человеческую природу и сложность эмоциональных переживаний.

3. Романтический герой: лермонтовский герой представляет собой новый тип личности, который обостряет процесс самопознания. Он часто оказывается в состоянии раздвоенности, где одна часть «живет», а другая наблюдает за ней. Это внутреннее противоречие позволяет герою не только испытывать чувства, но и осмысливать их, что придает его переживаниям особую глубину. Рефлексия становится ключевым элементом в понимании своего внутреннего мира.

4. Мир ощущений и верований: В.Г. Белинский подчеркивает, что романтизм – это «мир внутреннего человека», что отражает стремление литературы этого периода к изучению души, сердца и ощущений. Лермонтов, следуя этой традиции, создает образы, которые отражают сложные эмоциональные состояния и внутренние конфликты, делая акцент на индивидуальном опыте и внутреннем мире своих персонажей [3].

Известно, что из всех видов искусств романтики отдавали предпочтение музыке, ставили ее выше других, в ней в первую очередь искали разгадку «тайн жизни сердца». *«Но есть еще высшая степень души человека, которой он не разделяет с природою, которая ускользает из-под резца ваятеля, которую не доскажут пламенные строки стихотворца – та степень, где душа, гордая своею победою над природою, во всем блеске славы, смиряется перед внешнею силою чувства <...> единственный язык сего чувства – музыка»* [10, с. 68].

В рассказе «Себастиан Бах» В. Одоевский замечает, что познакомиться с событиями внутренней жизни Баха можно, лишь проиграв от начала до конца его сочинения. Но и музыка, по мнению писателя, не всегда может целиком и полностью отразить внутренний мир человека. Герой «Последнего квартета Бетховена» признается: *«От самых юных лет я увидел бездну, разделяющую мысль от выражения <...> никогда того, что представляло мне воображение, я не мог передать бумаге; напишу ли? – играют? – не то!..»* [10, с. 121].

Богатейший арсенал средств, приемов, методов художественного психологизма был унаследован ими от сентименталистов. Прежде всего, романтики сохранили доставшееся от предшествующей, сентименталистской психологической традиции стремление создать как можно более полную картину внутренней жизни человека, способность уловить малейшие движения души, перепады настроения, проследить зарождение и развитие чувств. Однако сам подход к психологии был во многом переосмыслен. Разочарованные в культе разума, отвлеченных рационалистических схемах, по сравнению с которыми «живая жизнь» человеческой души оказывается гораздо более сложной и непредсказуемой, романтики при создании художественного образа исходили уже из иной концепции личности. Индивид, выдвинутый романтизмом в качестве объекта изучения, предстал не как идея, арифметическая сумма неких свойств, а как сложный, живой и вполне реальный психологический организм. Это был качественно новый анализ, индивидуальный, конкретный, не

схематизировавший человеческую душу. В частности, важную роль здесь сыграл тезис Шеллинга о едином источнике противоположностей, изложенный в его «Философских исследованиях о сущности человеческой свободы». Это положение утверждало: «Если в теле не было бы корня холода, невозможно было бы ощущение тепла. Следовательно, верно и диалектическое утверждение: добро и зло – это одно и то же, рассматриваемое с разных сторон <...> Страсти, которым противостоит наша отрицательная мораль, представляют собой силы, каждая из которых имеет общий корень с соответствующей добродетелью». Свобода подразумевает наличие одновременно способности к добру и злу. Человек – это существо, объединяющее в себе противоположные способности. В нем «содержится вся мощь темного начала и в нем же содержится вся сила света. В нем оба средоточия: и крайняя глубь бездны и высший предел неба» [13, с. 234]. Таким образом, единство личности в романтизме является противоречивым. По словам Л.Я. Гинзбург, романтическое противоречие философски осмыслялось как «полярность», как «сосуществование противоположностей, нераздельно между собой сопряженных» [6, с. 288].

Идея о сосуществовании в душе человека противоположных начал была подхвачена многими романтиками, в том числе и отечественными. *«Опыт и рассудок показывают нам редкие добродетели, – отмечал К. Батюшков, – и часто в сердце порочном наблюдатель чудес нравственных с неизъяснимою радостью открывает яркие лучи душевной доблести: великодушие, сострадание, презрение к корысти и тысячу прелестных качеств, которые примиряют его с порочным и с небом, создавшим человека не для одних преступлений»* [2]. *«Смешанные характеры, – заявляет Жуковский, – то есть такие, в которых слабости соединены с великими качествами, суть самые интересные...»* [2, с. 179].

В 1832 году, когда М.П. Погодин выпустил свои «Психологические явления», он стал одним из первых авторов, который попытался осветить сложные и порой парадоксальные аспекты человеческой психологии. Его короткие зарисовки представляют собой попытку исследовать внутренние конфликты и неожиданные поступки, которые могут быть вызваны временной активизацией различных черт характера. Это подчеркивает важность контекста и обстоятельств в формировании человеческого поведения, что является одной из ключевых тем психологизма.

М. П. Погодин говорит о том, что в определенные моменты человек может испытывать «поползновение ко злу» или, наоборот, стремление к добру. Это наблюдение открывает двери для дальнейшего обсуждения природы человеческой души и ее противоречий. Однако автор не предлагает четких объяснений, что может быть связано с тем, что такие внутренние процессы часто остаются загадкой, недоступной рациональному осмыслению. Это создает пространство для интерпретации и размышлений о том, что же на самом деле движет человеком в те или иные моменты.

Романтизм, как литературное направление, открыл новые возможности для понимания внутреннего мира человека. В отличие от традиции в просвещении,

которая стремилась к ясности и упорядоченности, романтики уделяют внимание интенсивности и напряженности духовной жизни. Их герои часто оказываются в критических моментах, когда внутренние конфликты и эмоциональные переживания достигают своего пика. Это позволяет читателю глубже понять сложность человеческой природы и противоречивость человеческих чувств.

Кроме того, романтики первыми начали исследовать «неоформленные» чувства и переживания, находящиеся на грани сознательного и подсознательного. Концепции предчувствия, томления и других смутных эмоций становятся центральными в их произведениях. Эти состояния часто трудно выразить словами, что придает романтической литературе особую атмосферу неопределенности и глубины. Писатели стремятся передать не только саму суть чувств, но и их сложные, многоступенчатые проявления, что делает их произведения более многослойными и эмоционально насыщенными.

Действительно, в романтической литературе наблюдается явное стремление к отображению душевной жизни как динамичного и многослойного процесса. Психологический динамизм, как его охарактеризовал П.А. Николаев, подчеркивает, что внутренний мир человека не статичен, а представляет собой непрерывный поток эмоций и переживаний. Это отражает более широкие изменения в обществе и культуре, где хаос и движение становятся неотъемлемыми характеристиками как внешнего, так и внутреннего мира.

Молодой Жуковский также проявляет интерес к этому процессу, подчеркивая важность «постепенности» в развитии страсти. Его критические замечания о необходимости соблюдения плавных переходов между эмоциями свидетельствуют о том, что он ценит естественность и реалистичность в изображении душевных переживаний. Он отмечает, что резкие скачки между чувствами могут восприниматься как недостаток, что указывает на его стремление к правдоподобию и глубине в художественном выражении.

В. Жуковский акцентирует внимание на «оттенках», «изменениях» и «естественном ходе» чувств, что подчеркивает его интерес к тонкостям человеческой психологии. Это стремление к детальному изображению переходов между эмоциями и состояниями становится важной чертой романтической литературы, где внимание уделяется не только самим чувствам, но и их внутренней динамике.

Действительно, развитие романтизма и способы изображения личности в литературе претерпели значительные изменения, отражая как внутренние, так и внешние изменения в обществе. На ранней стадии романтизма акцент действительно делался на связи личности с природой и историей, на братском объединении людей и восприятии мира как целостного организма. Эти идеи подчеркивали гармонию и единство человека с окружающей средой, что создавало позитивный и светлый настрой в произведениях.

Однако со временем, по мере осознания романтиками противоречий и конфликтов, возникающих в буржуазном обществе, это восприятие начало меняться. Романтики стали осознавать, что стремление к идеальной гармонии, невыполнимо в условиях растущего социального разрыва и индивидуализма.

Это привело к конфликту между идеалом и реальностью, который стал характерной чертой романтической литературы. Личность, некогда открытая миру, стала ощущать себя одинокой и изолированной, что отражает глубокую печаль и тоску о несостоявшемся идеале.

Согласно И.В. Карташовой [12], романтики воспринимали душу человека как микрокосм, открытый навстречу вселенной и другим людям. Однако по мере развития романтического сознания этот микрокосм стал распадаться на два контрастных мира: внутренний мир человека и внешний мир, который часто воспринимался как враждебный и непонимающий. Это привело к углублению рефлексии, которая иногда принимала болезненные формы. Как отмечает А.И. Герцен, романтические чувства, будучи преобразованными в абстрактные категории, теряли свою живую, эмоциональную составляющую и становились «бледной алгебраической тенью» настоящих переживаний.

Принцип контрастности становится ключевым в изображении романтической личности. Находясь в конфликте с окружающим миром, романтический герой углубляется в себя, исследуя свои внутренние переживания и страсти. Это создает сложные и многослойные образы, которые отражают не только внутренние противоречия, но и глубокую тоску по утраченной гармонии. Романтики стремились передать не только саму суть чувств, но и их развитие, показывая, как они могут меняться и трансформироваться в зависимости от обстоятельств и внутреннего состояния личности.

Эволюция романтического искусства действительно привела к значительным изменениям в подходах к изображению характера и внутреннего мира персонажей. Романтики, особенно йенской школы, стремились избежать резкой характерности, которая могла бы ограничить личность и ее возможности. Это понимание характера как одной из возможных, но не единственной ипостаси человека отражает стремление к более гибкому и многогранному изображению личности. Как отмечают исследователи, такие как Н.Я. Берковский, И.В. Карташова и Е.Г. Эткинд, индивидуум, обладающий бесконечными возможностями, не должен быть зажат в жесткие рамки определенного характера. Характер, в этом контексте, может восприниматься как нечто, что стесняет личность и ограничивает ее развитие, что противоречит основным принципам романтизма, акцентирующего внимание на свободе и самовыражении.

Фридрих Шлегель, подчеркивая комичность человеческой природы, отмечает, что все люди обладают определенной смешной и гротескной стороной, что делает их более человечными и приближенными к реальности. Таким образом, романтики стремятся показать духовный мир личности вне влияния конкретных социальных условий, что позволяет им исследовать внутренние переживания и эмоции, не привязывая их к строгим социальным рамкам.

В то же время, с углублением трагичности мировосприятия, наблюдается тенденция к большей индивидуализации героев. Эта индивидуализация особенно ярко проявляется во французском романтизме, где авторы, такие как Б.

Констан и А. де Виньи, подчеркивают важность правдоподобия в изображении персонажей. Они утверждают, что герои должны быть правдоподобными и действовать естественно, как обычные люди, а не как вымышленные персонажи с неестественными поступками. Это стремление к правдоподобию позволяет создать более глубокие и реалистичные образы, которые отражают сложность человеческого опыта.

Действительно, Михаил Юрьевич Лермонтов, как один из ярчайших представителей русской литературы, в значительной степени унаследовал и развил психологические достижения романтиков, что сделало его творчество уникальным и многослойным. Лермонтов продолжает исследование сложности и неоднозначности человеческой личности, что является одной из центральных тем романтической литературы. Он акцентирует внимание на том, что личность может объединять в себе противоположные начала: светлые и тёмные стороны, священное и порочное. Это парадоксальное сочетание становится основой для создания глубоких и многогранных персонажей, которые отражают внутренние конфликты и противоречия.

М. Лермонтов поднимает на новый уровень идею «диалектики души», которая была уже намечена в романтизме. Он показывает, как внутренние переживания и эмоциональные состояния могут быть сложными и противоречивыми, и как они влияют на поведение и восприятие героя. Это позволяет ему создавать образы, которые не только являются индивидуальными, но и представляют собой символы целого поколения, отражая его духовные искания и переживания.

Одним из ярких примеров этого является образ Печорина из романа «Герой нашего времени». Печорин – это не просто индивидуальность, а символ поколения, которое испытывает кризис ценностей и стремится к самопознанию в условиях социальной и культурной нестабильности. Его внутренние конфликты и стремление к свободе, борьба с одиночеством и непониманием со стороны окружающих – все это отражает более широкие проблемы своего времени.

Лермонтов также стремится к максимальной обобщенности в изображении человеческой души, что позволяет ему создать универсальные образы, которые могут быть понятны и близки читателю разных эпох и культур. В то же время он не забывает о неповторимой индивидуальности каждого персонажа, что делает их реалистичными и живыми. Это сочетание обобщенности и индивидуальности, универсальности и уникальности является одной из ключевых черт лермонтовского творчества.

Таким образом, М. Лермонтов не только продолжает традиции романтизма, но и развивает их, создавая произведения, которые глубоко проникают в суть человеческой природы, исследуя её сложности и противоречия. Его вклад в психологизм и романтическую литературу остается значимым и актуальным, продолжая вдохновлять читателей и исследователей до сих пор.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989 – 616 с.
2. Батюшков, К. Н. Опыты в стихах и прозе / К.Н. Батюшков ; Изд. подгот. И.М. Семенко ; [АН СССР]. – Москва : Наука, 1977. – 607 с.
3. Белинский, В.Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. – АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин, дом). – М., 1954. – Т. IV. – С. 193–270.
4. Белова, Л.А. «Для какой цели я родился?..»: О философской основе «Героя нашего времени» // Литература в школе. – 1994. – № 6. – С. 14–16.
5. Видишева, В. П. Романтический герой в исторических поэмах К. Ф. Рылеева и раннего М. Ю. Лермонтова: Сопоставительный анализ стилевых пересечений // М. Ю. Лермонтов: Вопросы традиций и новаторства. – Рязань, 1983. – С. 12–22.
6. Вяземский, П.А. Эстетика и литературная критика. – М.: Искусство, 1984. – 495 с.
7. Гей, Н. К. Искусство слова: О художественности литературы / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – Москва : Наука, 1967 – 364 с.
8. Григорьян, К.Н. Лермонтов и романтизм [Текст] / К. Н. Григорьян. – М. : [б. и.], 1964. – 300 с.
9. Журавлева, А.И. Поэтическая проза Лермонтова // Русская литература. – 1974. – №5. – С. 21–27.
10. Карельский, А.В. От героя к человеку (развитие реалистического психологизма в европейском реализме 30–60 гг. XIX в.) // Вопросы литературы. – 1983. – №9. – С. 81–122.
11. Карташова, И.В. Лермонтов и Мюссе // Романтизм: Грани и судьбы. Тверь, 1999. – С. 23–45.
12. Карташова, И.В. Об эстетических и художественных открытиях раннего романтизма // Романтизм: эстетика и творчество. – Тверь, 1994. – С. 41–68.
13. Мануйлов, В.А. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. – 2-е изд. – М.-Л.: Просвещение, 1975. – 267 с.

REFERENCES

1. Bart R. Izbranny'e raboty: Semiotika: Poe'tika [Selected Works: Semiotics: Poetics]. Moscow: Progress, 1989. 616 p.
2. Batyushkov K. N. Opy'ty v stixax i proze [Experiments in Verse and Prose. Ed. prepared by I. M. Semenko. [USSR Academy of Sciences]. Moscow: Nauka, 1977. 607 p.
3. Belinskij V.G. Geroj nashego vremeni. Sochinenie M. Lermontova. Poln. sobr. soch.: V 13 t. [A Hero of Our Time. A Work by M. Lermontov] in Belinsky, V. G. Complete Collected Works. In 13 vols.]. Moscow, 1954. Vol. IV. Pp. 193–270.

4. Belova L.A. «Dlya kakoj celi ya rodilsya?..»: O filosofskoj osnove «Geroya nashego vremeni» [“For What Purpose Was I Born?..”: On the Philosophical Basis of “A Hero of Our Time”] in Literatura v shkole [Literature in School]. 1994. №6. Pp. 14–16.
5. Vidisheva V. P. Romanticheskij geroj v istoricheskix poe`max K. F. Ry`leeva i rannego M. Yu. Lermontova: Sopostavitel`ny`j analiz stilevy`x peresechenij [The Romantic Hero in the Historical Poems of K. F. Ryleev and Early M. Yu. Lermontov: A Comparative Analysis of Stylistic Overlaps] in Voprosy` tradicii i novatorstva [M. Yu. Lermontov: Questions of Tradition and Innovation]. Ryazan, 1983. Pp. 12–22.
6. Vyazemskij P.A. E`stetika i literaturnaya kritika [Aesthetics and Literary Criticism]. Moscow: Iskusstvo, 1984. 495 p.
7. Gej N. K. Iskusstvo slova: O xudozhestvennosti literatury` [The Art of the Word: On the Artistic Quality of Literature]. Moscow: Nauka, 1967. 364 p.
8. Grigoryan K.N. Lermontov i romantizm [Lermontov and Romanticism]. Moscow: [s.n.], 1964. 300 p.
9. Zhuravleva A.I. Poe`ticheskaya proza Lermontova [Lermontov's Poetic Prose] in Russkaya literatura [Russian Literature]. 1974. No 5. Pp. 21–27.
10. Karelskij A.V. Ot geroya k cheloveku (razvitie realisticheskogo psixologizma v evropejskom realizme 30-60gg. XIX v.) [From Hero to Man (The Development of Realistic Psychologism in European Realism of the 1830s–1860s)] in Voprosy` literatury` [Questions of Literature]. 1983. No 9. Pp. 81–122.
11. Kartashova I.V. Lermontov i Myusse [Lermontov and Musset] in Romantizm: Grani i sud`by` [Romanticism: Facets and Fates]. Tver, 1999. Pp. 23–45.
12. Kartashova I.V. Ob e`steticheskix i xudozhestvenny`x otkry`tiyax rannego romantizma [On the Aesthetic and Artistic Discoveries of Early Romanticism] in Romantizm: e`stetika i tvorchestvo [Romanticism: Aesthetics and Creativity]. Tver, 1994. Pp. 41–68.
13. Manujlov V.A. Roman M.Yu. Lermontova «Geroj nashego vremeni». Kommentarij. [M. Yu. Lermontov's Novel “A Hero of Our Time”. Commentary]. 2nd ed. M.-L.: Prosveshcheniye, 1975. 267 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Будкова Елена Геннадьевна – аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, Россия);

Дербенёва Лидия Викторовна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, Россия);

Дьякова Татьяна Алексеевна – доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры русской филологии и социально-гуманитарных дисциплин ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, Россия);

Жарикова Ольга Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, Россия);

Короткова Анастасия Владимировна – аспирант кафедры русского языка и общего языкознания ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, Россия);

Кочетова Светлана Александровна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, Россия);

Курьянов Сергей Олегович – доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского» (г. Симферополь, Россия);

Курьянова Валерия Викторовна – доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского» (г. Симферополь, Россия);

Ливенцев Ярослав Сергеевич – аспирант кафедры русской литературы XX–XXI вв. ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет» (г. Москва, Россия);

Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, Россия);

Маркина Полина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, директор Института филологии и межкультурной коммуникации ФГБОУ ВО «Алтайский государственный педагогический университет» (г. Барнаул, Россия);

Маркин Владимир Васильевич – кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии и культурологии ФГБОУ ВО «Алтайский государственный педагогический университет» (г. Барнаул, Россия);

Мартышина Екатерина Юрьевна – студент факультета русского языка и литературы ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского» (г. Симферополь, Россия);

Моцаренко Маргарита Валерьевна – студент 5 курса филологического факультета ФГБОУ ВО «Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева» (Красноярск, Россия);

Никитюк Никита Игоревич – аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, Россия);

Распутько Елизавета Константиновна – аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, Россия);

Сулейманова Наталия Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры гуманитарных наук ФГБОУ ВО «Донбасский государственный технический университет» (г. Алчевск, Россия);

Уминова Наталья Владимировна – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и методики ее преподавания ФГБОУ ВО «Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева» (г. Красноярск, Россия);

Филатова Виктория Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной филологии, теории и практики перевода ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, Россия).

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Budkova Elena Gennadyevna – Postgraduate Student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE “Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov” (Gorlovka, Russia);

Derbeneva Lidia Viktorovna – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE “Donetsk State Pedagogical University after V. Shatalov” (Gorlovka, Russia);

Dyakova Tatyana Alekseevna – Doctor of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the Russian Philology and Social and Humanitarian Disciplines of FSBEI HE “Lugansk State Academy of Culture and Arts named after Mikhail Matusovsky” (Lugansk, Russia);

Filatova Viktoria Alekseevna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Foreign Philology, Theory and Practice of Translation of FSBEI HE “Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov” (Gorlovka, Russia);

Kochetova Svetlana Aleksandrovna – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of World Literature and Comparative Literature Studies, Rector of FSBEI HE “Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov” (Gorlovka, Russia);

- Korotkova Anastasia Vladimirovna** – Postgraduate Student of the Department of World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE “Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov” (Gorlovka, Russia);
- Kuryanov Sergey Olegovich** – Doctor of Philology, Associate Professor, Head of the Department of the Russian and Foreign Literature of FSBEI HE “V.I. Vernadsky Crimean Federal University” (Simferopol, Russia);
- Kuryanova Valeria Viktorovna** – Doctor of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature of FSBEI HE “V.I. Vernadsky Crimean Federal University” (Simferopol, Russia);
- Liventsev Yaroslav Sergeevich** – Postgraduate student of the Department of Russian Literature of the 20th–21st centuries of FSBEI HE «Moscow Pedagogical State University» (Moscow, Russia);
- Lyubimtseva-Natalukha Larisa Nikolaevna** – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE “Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov” (Gorlovka, Russia);
- Markina Polina Vladimirovna** – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Director of the Institute of Philology and Intercultural Communication of FSBEI HE “Altai State Pedagogical University” (Barnaul, Russia);
- Markin Vladimir Vasilievich** – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies of FSBEI HE “Altai State Pedagogical University” (Barnaul, Russia);
- Martyshina Yekaterina Yuryevna** – Student of the Faculty of the Russian Language and Literature of FSBEI HE “V.I. Vernadsky Crimean Federal University” (Simferopol, Russia);
- Motsarenko Margarita Valeryevna** – Student of the Faculty of Philology of FSBEI HE “Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev” (Krasnoyarsk, Russia);

Nikityuk Nikita Igorevich – Postgraduate Student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE “Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov” (Gorlovka, Russia);

Rasputko Yelizaveta Konstantinovna – Postgraduate Student of the Department of World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE “Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov” (Gorlovka, Russia).

Suleimanova Natalia Valeryevna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Humanities of FSBEI HE “Donbas State Technical University” (Alchevsk, Russia)

Uminova Natalya Vladimirovna – Candidate of Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of the Department of World Literature and Teaching Methods of FSBEI HE “Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev” (Krasnoyarsk, Russia);

Zharikova Olga Vladimirovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE “Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov” (Gorlovka, Russia).

СОДЕРЖАНИЕ

ТРАНСФОРМАЦИЯ МОРАЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ КАК ПРИЗНАК ДИСГАРМОНИЧНОГО МИРА XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ТРАГЕДИИ Ю. О. НИЛА «ТРАУР – УЧАСТЬ ЭЛЕКТРЫ») <i>Дербенёва Лидия Викторовна</i>	3
КОНЦЕПТ СОЛДАТ В ВОЕННОЙ ПОЭЗИИ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО <i>Дьякова Татьяна Алексеевна</i>	12
ИМЯНАРЕЧЕНИЕ В ПРОЗЕ М. ТАРКОВСКОГО: ОТ БЕЗЫМЯННЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ ДО ГЕРОЕВ С ПРОЗВИЩАМИ <i>Кочетова Светлана Александровна</i>	25
МОТИВ СМЕРТИ КАК ОСНОВА ТЕКСТОВОГО ЕДИНСТВА (СВЕРХТЕКСТА) В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ А. С. ГРИНА «ШТУРМАН “ЧЕТЫРЁХ ВЕТРОВ”» <i>Курьянов Сергей Олегович</i>	38
ТОЛСТОВСКИЙ ТЕКСТ В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА БУЛГАКОВА <i>Курьянова Валерия Викторовна</i>	47
ИСТОРИКО-БИОГРАФИЧЕСКАЯ ПЬЕСА НА ОСНОВЕ ПИСАТЕЛЬСКОГО МИФА КАК ЖАНР РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ <i>Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна</i>	58
ТРАДИЦИИ «НОВОЙ ДРАМЫ» В ДРАМАТУРГИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА <i>Жарикова Ольга Владимировна</i>	69
ИСПРАВИТЕЛЬНО-ТРУДОВАЯ КОЛОНИЯ В «КАЛИНЕ КРАСНОЙ» В.В. ШУКШИНА <i>Маркина Полина Владимировна</i> <i>Маркин Владимир Васильевич</i>	79
ТЕМА ВОЕННОГО ДЕТСТВА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ДЛЯ ЧИТАТЕЛЯ-ПОДРОСТКА: ДИАХРОНИЧЕСКИЙ АСПЕКТ <i>Уминова Наталья Владимировна</i> <i>Моцаренко Маргарита Валерьевна</i>	88
ЛИЧНОЕ И АДРЕСОВАННОЕ: ТИПОЛОГИЯ ПИСЬМА И ДНЕВНИКА В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ <i>Филатова Виктория Алексеевна</i>	99
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОММЕНТАРИЙ ВОЙН И РЕВОЛЮЦИЙ КАК «РЕШАЮЩИХ СОБЫТИЙ» В ТРИЛОГИИ А. Н. ТОЛСТОГО «ХОЖДЕНИЕ ПО МУКАМ» <i>Будкова Елена Геннадьевна</i>	111
ЛЕРМОНТОВСКИЙ МИФ В ДРАМАТУРГИИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА: Б. ЛАВРЕНЕВ «ЛЕРМОНТОВ» И Б. А. ГОЛЛЕР: «ПЛАЧ ПО ЛЕРМОНТОВУ, ИЛИ БЕЛЫЕ ОЛЕНИ» <i>Короткова Анастасия Владимировна</i>	121

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТАНАТОЛОГИЯ Э. В. ЛИМОНОВА В СБОРНИКЕ
СТИХОТВОРЕНИЙ «ЗЕЛЕНое УДОСТОВЕРЕНИЕ ЕПИСКОПА, СЛОЖЕННОЕ
ВДВОЕ»

Ливенцев Ярослав Сергеевич

132

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ КАК ЭЛЕМЕНТ ПОЭТИКИ РОМАНА
Е. ВОДОЛАЗКИНА «БРИСБЕН»

Никитюк Никита Игоревич

144

ВИДЫ КОМИЧЕСКИХ ЖАНРОВ В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ А. Н. ТОЛСТОГО

Распутько Елизавета Константиновна

153

ПСИХОЛОГИЗМ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ РОМАНТИЗМА И РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ НАЧАЛА XIX ВЕКА

Сулейманова Наталия Валерьевна

164

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

174

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

176

Научное издание

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**

East Slavic Philology

Сборник научных трудов

Выпуск двадцатый (сорок четвёртый)
Серия «Литературоведение»

Главный редактор: *С. А. Кочетова*
Технический редактор: *Н. А. Сытник*
Компьютерная вёрстка и макетирование: *Е. Д. Цимовская*
Корректор: *В. А. Вострецова*

*За содержание и достоверность фактов, цитат,
имён собственных и других сведений ответственность
несут авторы*

Подписано к изданию 29.12.2025.
Формат 60x84/16. Бумага 80 г/м².
Усл. печ. л. – 12,67. Уч.-изд. л. – 11,51.
Усл.-изд. л. – 10,69.
Тираж 300 экз. Зак. № 122.

Издательство ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический
университет им. В. Шаталова»
Справка ГЛАВСТАТА ДНР Серия АА № 08-22/1277 от 05.03.2020
284626, ДНР, г. Горловка, ул. Рудакова, 25