

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
(МИНПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИИ)

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДОНЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

East Slavic Philology

*Сборник научных трудов
Литературоведение
Выпуск 17(41)*



Горловка
2024

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
В76

Редакционная коллегия:

д. филол. н., проф. Кочетова С. А. (гл. редактор), д. филол. н., доц. Любимцева-Наталуха Л. Н. (выпускающий редактор), д. филол. н., доц. Александрова И. В., д. филол. н., проф. Борисова Л. М., д. филол. н., проф. Дербенёва Л. В., д. филол. н., проф. Денисов В. Д., д. филол. н., доц. Иванова Н. П., д. филол. н., проф. Калус И. В., д. филол. н., доц. Курьянов С. О., д. филол. н., проф. Минералова И. Г., д. филол. н., проф. Фоменко В. Г., к. филол. н., доц. Жарикова О. В., к. филол. н., доц. Ивахненко М. Н., к. филол. н., доц. Филатова В. А., к. филол. н., доц. Шишкина И. Е.

*Рекомендовано к изданию на заседании Учёного совета
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет»
(протокол № 11 от 26.06.2024 г.)*

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

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

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

Основан в 2002 году.

Периодичность: 4 раза в год.

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

Восточнославянская филология : сб. науч. тр. /
В76 ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический
университет» ; Редкол. : С. А. Кочетова и др. – Вып. 17(41).
Литературоведение. – Горловка : Изд-во ФГБОУ ВО «ДГПУ»,
2024. – 200 с.

ISSN 1992-9196

Сборник посвящён исследованию актуальных проблем отечественной и зарубежной филологии.

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

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0

ISSN 1992-9196

© Оформление. Изд-во ФГБОУ ВО «ДГПУ» 2024

УДК 82.09
КОММУНИКАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ АРХЕТИПА
КАК ФЕНОМЕНА «ФОНДА ПРИЕМСТВЕННОСТИ»
КУЛЬТУРЫ

Одно из наиболее устойчивых представлений о культуре – понимание функционирования ее в аспекте традиции, исторического прошлого, которое лишь по мере отдаления дает возможность исследователям осознать и проинтерпретировать его.

Тот факт, что культура, литературное творчество подвержены изменениям по мере движения истории, очевиден. Меньше обращается внимание на то, что литературная эволюция совершается на некой устойчивой, стабильной основе. В составе культуры различимы явления индивидуальные, уникальные, динамичные и структуры универсальные, надвременные, статичные, инвариантные, уходящие своими корнями в архаику, явления, составляющие, «фонд преемственности» (В.Е. Хализев), без которого культурная эволюция была бы невозможной. К таким универсальным феноменам, безусловно, относятся архетипы.

Архетип предполагает преемственность в жизни человеческого рода, неразрывную связь времен, сохранение памяти о прошлом. Он напрямую связан с передачей информации, традицией. А значит, коммуникативная функция архетипов является одной из самых примечательных его свойств. Как коммуникативная модель, архетип полифункционален. Во-первых, он активно участвует в процессе восприятия и воздействия, направляя и регулируя его. С этой точки зрения, чрезвычайно важной становится идентификационная функция архетипа. В литературоведении, например, это поиск тех идентификационных «точек», которые позволяют «узнать» тот или иной образ, мотив, ситуацию, принадлежность к определенной национальной литературе и т.д. Во-вторых, архетип как коммуникативная модель «воспроизводит способ связей вещей, их контур» [1, с. 44]. Т.е. архетип проявляет себя как своеобразная культурная матрица, обладающая способностью передаваться от поколения к поколению, нести традицию.

Всякая коммуникация является системой открытой, а значит подверженной разнообразным изменениям. Способность воспринимать, удерживать и передавать информацию, возможна лишь при наличии определенного общего кода, с

единым неизменным, инвариантным ядром. Отметим, что постоянство (инвариантность) и изменчивость объема и содержания информации является общим свойством любого коммуникативного акта вообще. Сохранение информации, коммуникация, становление традиции возможны лишь при наличии определенного текста-кода. Таким кодом, полагаем, и является архетип, который предстает как вариативная инвариантность, реализуемая в различных литературных контекстах. В этой связи актуальной и перспективной является мысль, некогда высказанная структуралистами, о функционировании культурных универсальных текстов-кодов.

В иерархии культуры появляются промежуточные тексты-коды, восходящие к одному инварианту. Они реализуются в виде вариантов в текстах последующих уровней. При этом инвариант понимаем как сознательное выявление в конкретном тексте архетипических подсознательных схем (инвариантов). В современной науке инвариант рассматривают как постоянную величину, которая при любых трансформациях определенного типа явлений, сохраняет свою неизменную сущность (ядро) и свидетельствует о глубинной общности этих явлений.

Инвариант как постоянная величина позволяет выявить в художественных текстах синхронную схему, которая лежит в основе данного типа текстов на разных уровнях. Например, космогонический миф – в основе текстов философской направленности; общие закономерности и исторические причины разворачивания повествования в волшебных сказках, найденные В.Я. Проппом; генезис поэтики романов Ф.М. Достоевского из «сократического диалога» и «менипповой сатиры», определенный М.М. Бахтиным. Вяч.Вс. Иванов доказал реальную близость гоголевского «Вия» к образам кельтской мифологии, что по мнению исследователя, повлияло на семантику фантастических мотивов повести и весь ход сюжета. В.Н. Топоров, анализируя «Преступление и наказание» в связи с архаическими схемами мифологического мышления, приходит к выводу о сходстве художественного текста Ф.М. Достоевского и архаической космологической ситуацией. Ряд примеров можно продолжить.

Итак, инвариант напрямую связан с традицией. Становление традиции как процесса сохранения и передачи информации зависит от наличия определенных трансформаций, происходящих с тем или иным явлением. Однако при любом количестве модификаций у всех этих трансформированных явлений остается неизменной их глубинная сущность – код-архетип, «наполняющийся» каждый раз новым содержанием. Если модифицированные явления соответствуют определенному

коду, то традиция существует, если код «ломается», то гибнет и традиция. Т.е. наличие кода для существования традиции – обязательное условие, это онтологическая данность традиции.

При всем разнообразии существующих определений дефиниции «архетип», все же исходим из его основных характеристик – первичности, универсальности, вездесущности, формальности. Как «пустой, формальный элемент», архетип-инвариант, наполняясь конкретно-историческим материалом, выявляет свою сознательную форму реализации, которая и закрепляется в традиции. Поэтому «вечные», «мировые», образы, темы, мотивы всегда актуальны и всегда несут в себе глубинную архаическую семантику текста-кода.

В процессе культурного функционирования каждый знак текста-кода может разворачиваться в самостоятельную парадигму, составлять собственный уровень, свое единство выражения и содержания [2, с. 150-151].

Оставаясь неизменным по существу, архетип, диахронически и синхронически проявляется в самых разнообразных формах: в мифологических и мифологизированных образах, сюжетных элементах, структуре текста, в религиозных учениях, ритуалах, в жанрах.

В процессе исторического развития одно и то же явление различно оформляется, подвергается различным интерпретациям, приобретает новые формы. Словами О.М. Фрейденберг «перед нами двуединое явление, внутреннее тождество и внешнее многообразие» [4, с. 13].

Инвариантная природа архетипа, свойство архетипа к актуализации в художественном творчестве, дает основания признать его основным элементом коллективного бессознательного, которое адекватно интертекстуальности, в том смысле, который вкладывали в этот термин постструктуралисты. То есть, своего рода коллективного бессознательного существующего до конкретного нового текста, вне личностной воли автора, который является проводником архетипических образов из бессознательного уровня объективно-психологического бытия в сферу художественной реальности.

Положение структуралистов о том, что история общества, культуры может быть «прочитана» как текст, привело к восприятию культуры как единого интертекста, который является предтекстом любого, вновь появляющегося текста. Таким образом, в структуре любого текста, согласно Р. Барту, есть элементы интертекста, которые являются частью общего «культурного» текста.

Сегодня концепция интертекстуальности затрагивает очень широкий круг проблем, в том числе и связанных с теорией архетипов. Не случайно Ж. Женетт в своей пятичленной классификации разных типов взаимодействия текстов («Палимпсест: Литература во второй степени»), рассматривает и архетип как проявление интертекстуальности (по Ж. Женетту – метатекстуальный тип связи).

О новой концепции архетипа, как явлении интертекстуального характера, одним из первых в отечественной науке заговорил И.П. Смирнов. Согласно И.П. Смирнову, архетипы это не психологическая, а логико-смысловая подпочва литературного творчества, «Об архетипах можно говорить и как о некоторых формах (содержания), каковые мы рассматриваем в качестве исходных, применительно к историко-культурным трансформациям этих форм» [3, с. 60]. Исследователь рассматривает интертекстуальность как грань коммуникативной модели архетипа, когда «продуцируемый текст повторяет архетипическую тему сопряженных с ним претекстов» [3, с. 66]. Происходящее в подобных случаях «продуцирование художественного текста» определяется как «процесс восстановления архетипической семантики, с одной стороны, а с другой – ее модернизации, актуализации посредством содержащегося в тексте и замыкавшего его смыслового преобразования» [3, с. 47].

Функционирование литературного архетипа как проявление интертекстуальности можно наблюдать на разных уровнях: в жанре, сюжете, мотиве, образе и т.д. Здесь важно определить первообразы, праструктуры, с которыми генетически связаны типы дальнейшего повествования; найти некую «сквозную» архетипическую модель, которая, исходя из своей корневой основы, определила бы дальнейшее построение однокоренных типологических рядов (жанровых, персонажных, мотивных). В результате возможно создание общей типологии, например, романа, повести. В этом направлении очень плодотворно работала О.М. Фрейденберг, Ю.М. Лотман, Вяч. Вс. Иванов, В.Н. Топоров.

Попробуем выявить «коренную основу», инвариант, архетип в произведениях философской направленности.

В мировой литературе разных исторических эпох и идейно-художественных направлений можно выделить структурную общность произведений, объединенных специфической направленностью. Например, художественные структуры, которая свойственна философской лирике, философскому роману, философской повести, философской драме. Обычно

исследователи вкладывают в каждое из перечисленных понятий представления о внутрижанровой разновидности, прежде всего – проблемно-тематической. Однако если каждое из этих внутрижанровых образований сравнивать не с другими проблемно-тематическими разновидностями того же жанра (психологическая лирика, социальный роман, историческая повесть и т.д.), а между собой, используя в качестве ключевого, слово «философский», то у них обнаруживается определенное сходство. Сходство это в предмете художественного изображения, типе сюжетообразующих бинарных оппозиций, пространственно-временном континууме, характере художественного образа, субъективной организации. Обнаруживается «глубина», о которой речь шла выше, объединяющее начало столь разных произведений. В этой связи напомним точку зрения Г. Мюррея, высказанную ученым в работе «Гамлет и Орест», об «узости» трагедийного жанра. Здесь, как представляется, важнейшими являются два момента: 1) «узость» можно объяснить общим генезисом философских произведений из ритуала и мифа; 2) бессознательным воспроизведением художниками типичных трагических ситуаций и героев, бессознательно унаследованных при помощи архетипов. Такие ситуации и герои трагичны по своей сути, «их немного, и поэты, пытаясь найти или вообразить трагическую ситуацию или трагического героя, неизменно нападают на один и тот же след» [5, с. 271].

Мысль Г. Мюррея кажется нам весьма точной. Ведь своеобразие и целостность данной художественной структуры определяется, прежде всего, направленностью внимания автора на изображение человека со стороны всеобщих закономерностей его жизни, а не единичного и особенного. Такая ориентация авторского сознания получает воплощение в специфике предмета художественного изображения, близкой мифу: родовой природе человека, его сущности. В проблематике произведения подобная направленность авторского сознания ведет к акцентированию вопросов о смысле жизни, месте человека в мироздании, нравственных законах социально-исторического бытия и др., которые обычно вкладываются в понятие «философских».

Движение авторской концепции в произведениях рассматриваемой структуры не преследует цели всесторонней характеристики объекта изображения, а подчинено выявлению его сущности через подведение под более широкое понятие субстанциального плана. Сюжет произведения, таким образом, строится на бинарных оппозициях, отличающихся общезначимостью содержания, обозначающих субстанциональные начала жизни. Формой нравственной

оценки является рассмотрение объекта изображения в системе субстанциальных понятий самого высокого уровня: жизни и смерти.

Ориентация авторского сознания на изображение и осмысление действительности под углом всеобщего, субстанциально обуславливает своеобразие физической точки зрения автора: художественное время и пространство произведения обнаруживают тенденцию к безграничному расширению до охвата всего мироздания, всей истории человечества (через снятие маркировки времени и пространства, прямые и опосредованные исторические и мифологические аналогии). В результате сюжетная ситуация характеризуется повышенной обобщенностью, а художественный образ укрупняется до образа-идеи. Поэтому большинство так называемых «вечных образов» (мифологизированные персонажи) являются порождением произведений философской направленности (Гамлет, Дон Кихот, Дон Жуан, Фауст и т.д.).

Благодаря субстанциальному характеру сюжетообразующих оппозиций сознание автора в произведении рассматриваемой структуры вмещает в себя образ всего мироздания и с ним сливается. Поэтому автор либо предельно умален как первичный субъект сознания в своем прямом видимом присутствии в произведении (в лирике – форма поэтического мира автора, в романе – полифоническая структура Ф.Д. Достоевского), либо, наоборот, покрывает собой объекты, открыто их субъективизирует (экспрессионистские повести и драмы Л. Андреева, дооктябрьские поэмы В. Маяковского).

Перечисленные особенности определяют художественную структуру многих известных произведений разных эпох, национальных традиций, идейно-художественных направлений, произведений разных творческих методов и стилей. Например, «Орестея» Эсхила, античная лирика Мимнерма, Солона, «Божественная комедия» Данте, «Дон Кихот» Сервантеса, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Фауст» Гете, проза Кафки, «Братья Карамазовы» Достоевского, «Петербург» А. Белого и др. демонстрируют некую глубинную общность, которая объединяет столь разные произведения.

Таким образом, связывать рассматриваемую структуру с каким-то определенным историческим периодом или направлением нет оснований.

Анализируемая художественная общность включает в себя произведения всех литературных родов. Родовая специфика структуры в каждом отдельном случае выражается в том, каким из компонентов структуры в большей степени обеспечивается

свойственный этой структуре предмет изображения. В философской лирике основная нагрузка падает на субъективную организацию, в философском романе и повести – на пространственно-временной континуум, в философской драме – на структуру и систему образов. Однако еще раз подчеркнем, что в произведениях описываемой структуры превалирует всеобщее в предмете изображения.

Характер такой межродовой структуры ближе всего структуре жанровой. Об этом свидетельствует ее основная функция моделирования художественного образа мира, ее устойчивость, а также та роль, которая принадлежит в ней сюжету и хронотопу. В то же время определение этой структуры как собственно жанровой (единый философский жанр) вызывает возражения. За жанром в науке закреплено представление о типе словесно-художественного произведения, об исторически сложившихся способах целостной организации художественных произведений. Жанр рассматривается как вид по отношению к литературному роду, тогда как структура, о которой мы говорим, межродовая и метaihсторическая. Она проявляется во многих различных исторически сложившихся жанрах (поэтому характеристика структуры жанра в данный исторический момент, т.е. в аспекте синхронии должна сочетаться с освещением его в диахронической перспективе). В сравнении с собственно жанровой, эта метaihсторическая структура менее жесткая, с менее высоким уровнем организации. Для ее обозначения целесообразно ввести понятие – метажанр, который мы понимаем как структурно выраженный, нейтральный по отношению к литературному роду, устойчивый инвариант многих исторически конкретных способов художественного моделирования мира, объединенных общим предметом художественного изображения.

По своему предмету изображения описанная выше структура обнаруживает определенную близость к философии, но не генетического, а типологического характера. Она возникла как результат имманентного развития одного из структурных вариантов литературы, оптимально реализовавшего возможности обобщения, заложенные в самой природе художественного образа.

Рассматриваемая структура сложилась еще в глубокой древности параллельно с формированием феномена философии. Она уходит корнями в космогонические мифы (мифы о творении, о происхождении космоса из хаоса), существовавшие у ряда народов как основной начальный сюжет. Космогонический миф можно рассматривать как своеобразный инвариант-«архетип» для произведений философской направленности, поскольку

он является «ядром», постоянной величиной для произведений подобного рода.

На всеобщем, универсальном глубинном (бессознательном) уровне «ядро» (архетипические паттерны) состоит из коллективных архетипических мотивов и их комбинаций. Конкретное содержание эти элементы и их комбинации приобретают в мифе, становясь фактом культурной жизни. Будучи постоянными свойствами человеческого существования, архетипы архетипических схемы на уровне сознания приобретают конкретное жизненное содержание, которое в первую очередь проявляется в творчестве. Именно поэтому глубинное значение мифа так важно для формирования художественного мышления (не только для литературы, искусства, но и для философии).

Сюжет, даже самый сложный не в состоянии передать и отобразить многосложность жизни через фабульное повествование, поэтому он создает «текст» как структурно-семантическое единство, который «прочитывается», передает содержание более глубокое и многогранное, чем контекст данного произведения. Архетип и миф здесь являются теми составляющими, которые и формируют глубину текста.

Универсальная повторяемость определенных ролей и ситуаций, «тождество в разнообразии», о которых речь шла выше, еще более ярко иллюстрируется «сюжетообразующими героями» (Ю.М. Лотман), «вечными», «мировыми» образами, восходящими к архетипам, которые становятся «основными сюжетными единицами» (Ю.М. Лотман).

Типологическая повторяемость является одним из главных признаков вариативности инвариантов-архетипов. Устойчивое представление о некоем герое или ситуации как типических должно подтвердиться и в то же время принять новую форму.

Парадигма изменений (вариантов) при неизменном архетипическом ядре представляет одну из самых мощных силовых линий в историко-литературном развитии. Вероятно, в данном случае можно напомнить слова Г. Мюррея о бессознательном воссоздании писателем архетипических ситуаций, когда «поэты... неизменно нападают на один и тот же след» [5, с. 271].

Открытие общего текста европейской культуры связано с осознанием того, что знаковая природа текста культуры раскрывается при расшифровке символических кодов, каждый из которых несет своеобразные смыслы, подлежит прочтению и осмыслению. Различные герменевтические практики от средневекового толкования древних текстов до современных интерпретаций вплетены в ткань культуры не в качестве

нового дискурса, а как необходимая предпосылка самого процесса понимания текста. Это понимание часто находит свою подлинность в подсознательном, когда в обыденность и повседневность «вплетаются» архаические элементы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брудный А. Архетип – связь прошлого с настоящим / А. Брудный // Декоративное искусство. – 1983. – № 8. – С.41-47.
2. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. / Ю.М. Лотман – Таллинн: «Александра», 1992. – Т.1. – 480 с.
3. Смирнов И. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака) 2-е изд. / И. Смирнов – СПб., 1997.
4. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
5. Murray G. Hamlet and Orestes // Five Approaches of Literary Criticism– New York, 1962.

АННОТАЦИЯ

Архетип рассматривается как универсальный вневременной феномен, онтологическая данность художественного смысла, как инвариант, который порождает бесконечное количество вариантов. Подчёркивается интертекстуальная природа архетипов, которая рассматривается как несознательное воплощение архетипов в текст произведения.

Ключевые слова: архетип, инновация, интертекстуальность, миф.

SUMMARY

Archetype is viewed as the universal supra-temporal phenomena, ontological reality of the fiction sense, as the invariant that gives rise to the unlimited number of variants. The intertextual nature of the archetypes is examined as the unconscious embodiment of the latter in the text.

Keywords: archetype, innovation, intertextuality, myth.

И. В. Калус
(г. Пятигорск, РФ)

УДК 82.0

**ПОЭТИКА ИМЁН В РАССКАЗАХ
Ю. П. КАЗАКОВА О ЛЮБВИ**

Лирическая проза второй половины XX века – уникальное явление, опередившее своё время. С одной стороны, представители этого направления жили и писали «опасно», то есть шли вразрез с канонами соцреализма – не стремясь к идейно-художественному воплощению принципов марксизма-ленинизма, к отражению классовой борьбы, к показу подчинения личного общественному и классовым интересам, – обходили прочие жёсткие «как должно». С другой стороны, не появившись на литературной сцене лирическая проза не могла, выражая насущную потребность человека и его души выразить себя – не придуманного, а живого, настоящего – в живом слове, прорываясь через препоны условностей и условий. Русский мыслитель А. С. Хомяков называл истинное художество – «самопознающей жизнью» [9]. Этот глубокий философский тезис нашёл воплощение в нашей классической литературе XIX века, неисчерпаемой по своим смыслам, и такая же жизнь слова прорастает в лучших образцах отечественной словесности XX и XXI вв.

Вот почему сегодня нам, неизменно идущим к самим себе, к поискам основ бытия сквозь меняющиеся культурно-исторические декорации, так дорого имя Юрия Павловича Казакова, одного из самых глубоких прозаиков того периода, по сути ставшего «лицом» русской «лирической прозы», её главным представителем, вдохновителем и защитником. Практически вплотную подойдя к сути вещей и к её облечению в слово, Ю. П. Казаков не был и не мог быть в должной мере признан современниками-вершителями судеб значительным писателем советской эпохи.

Как будто о себе самом он тихо говорит своей «Еве» в рассказе «Адам и Ева» устами талантливого, но непризнанного художника Агеева, констатируя окружающую его ложь, несправедливость сложившихся обстоятельств, их абсурдность с точки зрения здравого смысла: «Просто грустно... (...) Просто, наверно, я бездарь и дурак. Пишу, пишу, а все говорят: не так, не то... Как это? Незрелость мировоззрения! Шаткая стезя! Чуждое народу!.. Будто за их плечами весь народ стоит, одобрительно головой кивает, а?» [3].

Как много значило для самого Ю. П. Казакова «верное слово» – слово как «имя вещи», как смысловый вектор,

максимально заостряющий фокус на нужном оттенке реальности. Именно такое слово всегда искал Ю. П. Казаков, будучи невероятно, даже ювелирно точным в именовании – на небольшом художественном пространстве своих необычайно лиричных выразительных миниатюр. А большое пространство современности являло, скорее, враждебную среду, в общем негативном пафосе не заботясь о точности выражений, когда речь заходила о лирической прозе. «И ни одного верного слова (Выделено мною. – И. К.) о тебе не было?» [3] – задумчиво спрашивает Вика у художника Агеева. Снова чувствуем за этой репликой автобиографизм переживаний человека, не нашедшего «друга в поколении».

Эпоха канула в лету, а художественные сочинения и записные книжки Ю. П. Казакова только набирают силу в своём значении и раскрываются перед современным читателем во всей красоте и щедрости смыслов.

Особенно высокую концентрацию душевного вещества несут в себе рассказы писателя, посвящённые отношениям между мужчиной и женщиной (назовём только некоторые из них: «На полустанке» (1954), «Голубое и зелёное» (1956), «Некрасивая» (1956), «Манька» (1958), «Трали-вали» (1959), «Осень в дубовых лесах» (1961), «Вон бежит собака!» (1961), «Адам и Ева» (1962), «Двое в декабре» (1962) и др.), а поэтика имён главных героев в таких произведениях является территорией повышенной смысловой нагрузки.

Вообще, отталкиваясь от религиозно-философской природы слова, название – таинство, берущее истоки «в Начале» – в пространстве молчания, великой тишины, откуда произрастают все смыслы. Напомним, по мысли А. Ф. Лосева в процессе именования энергия сущности вещей «достигает своего полного определения. (...) Имя – как максимальное напряжение осмысленного бытия вообще – есть также и основание, сила, цель, творчество и подвиг всей жизни...» [4. с. 152–153].

Периодические поездки на Север, на Оку, в целом – по стране, странничество духовное как своеобразная географическая тема путешествий внешних и внутренних – объединяет множество рассказов Ю. П. Казакова. Значимая локация – маленький железнодорожный полустанок Лундянка – появляется уже в раннем легендарном (написанном прямо на семинаре в Литинституте) рассказе «На полустанке». «Адам и Ева», «Двое в декабре» начинаются с ожидания героем героини на вокзале, а рассказ «Осень в дубовых лесах» – на речной станции.

И если расстающимся навсегда героям рассказа «На полустанке» отказано в совместном перемещении «по рельсам

чутунным», то путешествия или поездки вдвоём фигурируют в «Голубом и зелёном», «Адаме и Еве», «Осени в дубовых лесах». А единственным фоном недолгого совместного пребывания героя и героини в рассказе «Вон бежит собака!» становится дорога.

Кто они – эти пары героев, живущие в подвижном пространстве реальных координат, но напряжённо ищущие самую важную для самих себя координату внутреннюю? Какое время несёт их своим быстрым течением и окрашивает движения их душ в свой цвет?

«Пасмурная холодная осень», «погода – сволочь» сопровождает расставание героев рассказа «На полустанке». Повествователь выводит выразительные портреты: «вихрастый рябой парень с грубым, тяжёлым и плоским лицом» и девушка – с бледным усталым лицом, «выбившейся из-под платка прядью волос», с «припухшими», «тёмно-тоскующими» глазами, в которых притаилось что-то «болезненно-невывыказанное», с «робкими, почти ещё детскими», «белеющими» губами [2. с. 17–21]. Девушка, с судьбой множества подобных ей, брошенных своими женихами, оставившими деревню и поехавшими «в город» за красивой жизнью, не названа, но от неё мы узнаём деревенское имя героя – Вася. Будущий покоритель Москвы и заграницы не дорожит своей любовью, жесток и труслив – он произносит злые слова только когда поезд отъезжает от полустанка.

Сентябрьский шторм на море сближает Маньку и Перфилия («Манька») – подтекстовый слой их имён уводит нас в далёкое прошлое. «Маня, Манюша» [2. с. 178] – ласково произносит внешне грубоватый, похожий на Григория Мелехова герой с древним славяно-татарским именем и чёрными раскосыми глазами. Тема слова и его силы проявляется в рассказе и через введение в повествование текста древнего заговора «на любовь», который повторяет про себя Манька.

Безымянны девушки из рассказов «Вон бежит собака» (где речь идёт о красивой попутнице Крымова) и «Осень в дубовых лесах» (где к герою-москвичу два раза – в Москву и на Оку) приезжает его возлюбленная – поморка. В одноимённом шедевре Ю. П. Казакова («Поморка»), написанном за четыре года до этого, в 1958, в заглавие вынесено одно слово – территориальная принадлежность, вместо имени старухи Марфы. К этому слову после прочтения трудно что-то добавить.

В «песенном» рассказе «Голубое и зелёное» первым словом, напротив, является имя героини, похожей, по слову повествователя, на серовскую «Девочку с персиками»: «Лиля, – говорит она глубоким грудным голосом и подает мне горячую маленькую руку» [1. с. 69]. А ближе к середине повествования мы узнаём имя героя – Алёша. Его тоже произносит Лиля.

Вспоминая, что Ю. П. Казаков – музыкант, отметим удивительно благозвучный консонанс из певучих сонорных звуков в этих именах: «Ли-ля» и «А-лѐ-ша». Однако музыкальная гармония не поднимается до уровнися сюжетного завершения – пути героев расходятся.

В рассказе «Некрасивая» автор снова выносит в заглавие не имя Сони, а то главное в ней, с точки зрения обывателя, что бросается в глаза. Соня пытается отойти от давящего предубеждения о своей внешности и пробудить свою спящую женскую душу.

Имеет имена пара из рассказа «Адам и Ева», но название рассказа «закрывает» эти имена, отсылая к истории о древних прародителях человечества. Вечная тайна отношений между мужчиной и женщиной выхолащивается в рассказе неудачной судьбой художника Агеева – в итоге, даже вдали от цивилизации на малообитаемом острове, ни ему, ни ей так и не дано познать радость любви и взаимопонимания. Характерно, что Агеев в диалогах с Викой почти нем – в ответ на её реплики он чаще не говорит, а лишь мычит, акает, постоянно повторяя разочарованно: «А!», так и не продвигаясь дальше по алфавиту. И, вопреки заявленному заглавию, в рассказе неоднократно повторяется только пародийное «как Адам и Ева» (Выделено мною. – И.К.): «Ну вот. Теперь мы с тобой как Адам и Ева, – опять усмехнулся Агеев, ступая на сырую дощатую пристань» [3].

Декабрьским холодом завершения веет от любви безымянных героев рассказа «Двое к декабрю». Если не произойдёт перехода на новый виток в конце этого годового цикла, отношения обречены на умирание. Вне традиционной модели семьи существование без обязательств друг перед другом, без планов, без включения в родственный круг становятся пустым развлечением, теряют смысл и глубину.

В целом, обращаясь к хронологии рассказов о любви, можно отметить, что в ранней прозе Ю. П. Казаков чаще и охотнее давал имена своим героям. Хотя, в программном рассказе «На полустанке» автор уже умалчивает как зовут героиню. Эта тенденция достигнет полной силы, начиная с 1960-х гг. И чем несчастнее герои в любви, тем меньше у нас вероятности узнать их имена.

Можно ввести дополнительную градацию «имя / фамилия». Фамилиями писатель наделяет только героев-мужчин – Крымов («Вон бежит собака!»), Агеев («Адам и Ева»). С ростом мастерства и всё более осознанного подхода к писательскому искусству мазки художника слова и его звучания становятся всё тоньше, всё акварельнее. Достигая яркого накала лирического переживания с трагическим оттенком, доходя до высоких нот,

автор всё больше избегает «именования» своих героев. Если только герои по-настоящему проявляют своё личностное начало, своё «лицо», если любовь открывает им путь к возрождению, им даются и личные имена. Это видим на примере рассказов «Манька», «Поморка», «Трали-вали» и др.

Будто бы внемля трёхкратно произнесённому послылу лирического героя тютчевского «Silentium» (1829, начало 1830-х годов) – «...И молчи» («Любуйся ими – и молчи»; «Питайся ими – и молчи»; «Внимай их пенью – и молчи») [8] – тонкая музыкальная натура Ю. П. Казакова, «внимая пенью» переплетающихся голосов своей эпохи, чувствуя все болезненные точки в любовных отношениях того времени – «молчит», не называя нам имён «несчастливых» героев, как будто бы сущее ещё не получило своего полного определения, не «созрело» и не подошло к максимальному самоосознанию. Чувствуя музыку – как особый, невербализованный способ передачи смысла, Ю. П. Казаков ощущает одновременно мощь слова и его ограничивающую способность – отсекает «фрагмент бытия», будто бы вынимая его из целостного мира.

«Мир как целое» [7] – воспользуемся для иллюстрации этой мысли одноимённым философским трудом Н. Н. Страхова – коренная русская философия, позволяющая увидеть всю многослойность и единство сущего. Здесь хочется привести слова ещё одного великого русского поэта – «молчальника» – В. А. Жуковского:

Кто мог создание в словах пересоздать?
Невыразимое подвластно ль выраженью?..
Святые таинства, лишь сердце знает вас. [1]
(«Невыразимое» («Что наш язык земной пред дивною
природой»), (1819))

И В. А. Жуковский, и Ф. И. Тютчев, и А. А. Фет, и А. А. Блок, и О. Э. Мандельштам, и другие поэты философской поэтической ветви, размышлявшие «в слове» о своём «молчании» поэтически зывали к душе, к сердцу, к внутреннему «целому миру ... таинственно-волшебных дум» – к той обители, погружённой в тишину, которая не ведаёт слов:

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.[5]
(О. Э. Мандельштам. «Silentium» (1910, 1935))

И это молчание – идеалистическая православная традиция благоговейного погружения в мир Царствия Божия, которое внутри нас. Таким образом, Ю. П. Казаков находится в

лоне традиционной русской философской мысли, которую художественно воплощает, своим «умолчанием» имён возвращая, по версии О. Э. Мандельштама, слова обратно в музыку.

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито! [5]

Большие и маленькие рассказы Ю. П. Казакова – капли эликсира вечности для сердца нашей литературы. Отличаясь, в первую очередь, богатой внутренней динамикой, они представляют своеобразное, многомерное, в разных ликах и именах, «путешествие души» [6], как назвал свой схожий художественный опыт ещё один писатель «московской школы», также представитель лирической прозы, близкий по духу Ю. П. Казакову – Георгий Витальевич Семёнов.

Подытоживая, можно сказать, что отсутствие личных имён, либо их максимальная условность как в рассказах «Адам и Ева», «Двое в декабре», выполняют в рассказах Ю. П. Казакова о любви сразу три функции:

- способствуют поляризации смыслов в типичности характеров и ситуаций,

- демонстрируют незрелость героев, их неспособность к личностному самоопределению, осознанности и проявлению себя в «идеальной» счастливой любви, в проживании состояния безусловного чувства;

- служат выражением индивидуального авторского стиля, который стремится к уходу от чёткой обусловленности понятий и называний, ограничивающих восприятие, делающих плоской, сужающих, «припечатывающих» воплощённую в слове художественную реальность, ведь, по слову В. А. Жуковского «... лишь молчание понятно говорит» [1].

ЛИТЕРАТУРА:

1. Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Гослитиздат, 1959. – 408 с. URL: <https://ilibrary.ru/text/1121/index.html?ysclid=lrsknzkkom70148441> Дата обращения: 21.01.2024.
2. Казаков Ю. П. На полустанке. М.: Советский писатель, 1959. – 191 с.
3. Казаков Ю. П. Адам и Ева // URL: https://4italka.su/proza-main/sovetskaya_klassicheskaya_proza/26197/fulltext.htm?ysclid=lrskrnsqvz593829231 Дата обращения: 21.01.2024.
4. Лосев А. Ф. Философия имени // Лосев А. Ф. Самое само. Сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. – 1021 с.

5. Мандельштам О. Э. Полное собрание соч., СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2014. – 928 с. URL: <https://ilibrary.ru/text/3866/p.1/index.html?ysclid=lrsl4k2in6294846325> Дата обращения: 21.01.2024.
6. Семёнов Г. В. Путешествие души: Избранные произведения. М.: Современник, 1993. – 399 с.
7. Страхов Н.Н. Мир как целое. М.: Айрис-пресс: Айрис-Дидактика, 2007. – 569 с.
8. Тютчев Ф. И. Тютчев, Ф. И. Полное собрание сочинений и писем. М., 2002–2005. Т. 1. Стихотворения 1813–1849 гг. «Silentium!» [Электронный документ] Режим доступа: Полное собрание сочинений и писем : Том 1 - Том 6 (2002-2005) : Тютчев Фёдор Иванович : FreeDownload, Borrow, and Streaming : InternetArchive Дата обращения: 21.10.2023.
9. Хомяков А.С. Мнение иностранцев о России // Полное собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. М.: Университетская типография, на Страстном бульваре, 1900. – 408 с. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksej_Nomyakov/polnoe-sobranie-sochinenij-tom-1/1 Дата обращения: 21.01.2024.

АННОТАЦИЯ

Калус И.В. Поэтика имён в рассказах Ю.П. Казакова о любви.

Работа обращена к поэтике имён в лирической прозе крупнейшего мастера русского рассказа второй половины XX века Юрия Павловича Казакова. На примере его рассказов о любви мы видим, что имяназречённость персонажа – достаточно редкое явление, поскольку автор тяготеет к максимальному обобщению по разным принципам – географическому, хронологическому, календарному и др. Однако ведущим всегда выступает духовно-нравственный критерий оценки личности героя, а наличие или отсутствие имени становится индикатором его способности к безусловной любви.

Ключевые слова: поэтика имени, Ю. П. Казаков, рассказы о любви, слово, молчание, имя, название.

SUMMARY

Kalus I.V. The poetics of names in Yu. P. Kazakov's stories about love

The work is addressed to the poetics of the names in lyrical prose of the greatest master of the Russian short story of the second half of the XX century, Yuri Pavlovich Kazakov. Using the example of his love stories, we see that the naming of a character is a rather

rare phenomenon, since the author tends to maximize generalization according to various principles – geographical, chronological, calendar, etc. However, the spiritual and moral criterion for evaluating the personality of the hero is always the leading one, and the presence or absence of a name becomes an indicator of his ability to unconditional love.

Keywords: poetics of the name, Yu. P. Kazakov, stories about love, word, silence, name, naming.

*И. В. Калус
(г. Горловка; г. Ессентуки, РФ),
В. В. Шинкаренко
(г. Ессентуки, РФ)*

УДК 82.0

**АДАМ – «ПЕРВЫЙ ЧЕЛОВЕК»
В ПОВЕСТИ В.В. МИХАЛЬСКОГО
«СЕМНАДЦАТЬ ЛЕВЫХ САПОГ»**

О создании Адама – первого человека в Священном Писании говорится: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Быт. 2:7).

Этим именем наградил главного героя авторпроизведения «Семнадцать левых сапог» Вацлав Михальский, подтверждая слова М. Горького о том, что человек – это звучит гордо.

Силой своего художественного воображения писатель раскрыл не только одухотворенный характер Адама – «первого человека», но и значение имени. Именно его Вацлав Михальский в произведении наделил «неведомыми силами». Действительно, герой повести – одинокий островитянин, которому пришлось сменить имя и учиться жить заново, пытаясь пережить судьбу-душегубку. Это повесть – из настоящего прошлого, которая не может оставить равнодушным читателя, затрагивая потаённые уголки души. И «говорящее» значение имени Адам, которое означало землю, потеряло свой смысл и стало для читателя звучать возвышенно. Автору удалось показать человека как личности его мировоззрение, раскрыв истинные духовные ценности главного героя.

В отдалённом городишке живет сторож Адам Степанович Домбровский, подлинное имя которого – Алексей Зыков. Во время Великой Отечественной войны больше трёх лет он сражался

на фронте, пока не получил ранение и попал в плен. Но побег излагеря смерти, грозил бывшему военнопленному расстрелом на родине, поэтому Алексей Зыков стал Адамом Степановичем Домбровским.

Действительно, в произведении не может быть неговорящих имён, так как она является средством достижения художественной выразительности и реальности происходящего. В Библии слово «Адам» используется не только в значении имени собственного, но и в значении «человек», а «большое страдание, как и большое счастье, даёт ему неведомые силы. Ибо иначе как бы смог он, обыкновенный человек, преодолеть столько лишений, страха, зла [3, с.152], – считает Вацлав Михальский. Эти слова автора поясняют, почему было выбрано такое имя для главного героя.

В античной мифологии Адам считался богом, полубогом и героем, а сам Адам, рассказывая о себе, подчёркивает: «Я весь – редкий случай» [3, с.184].

Каждому дана свобода выбора поддаться явениям, чуждым божественному откровению, или следовать библейским правилам смиренного мудрия, как «тихий» герой» в повести В.В. Михальского «Семнадцать левых сапог».

Писатель и богослов П. Флоренский, считает имя духовным центром, который может стать реальностью в художественном произведении. В повести феномен имени рассматривается в аспекте религиозного мировоззрения. В книге «Бытие» описывается, что Адам был сотворён по образу Божию. Он обладал не только чертами, которые отображали в нём прекрасные идеалы, но и был совершенным и безгреховным, пока не поддался соблазну. И слова Алексея, наполненные печальным сожалением, звучат как подтверждение: «Я не преступник».

По Божественному началу, если бы он избрал путь по собственному побуждению повиновения Богу, то постепенно отождествлялся бы с Творцом [4]. В.В. Михальский показал читателю Адама как человека, независимого от Бога, считая, что мудрость, вложенная в людей сама, ведёт их к правильным поступкам.

Автор, используя средства поэтики, представил, как имя, данное человеку его Создателем, с самого начала учит его смирению, а праведное определение Божие учит его памяти смертной.

Как много «Адамов», с вымышленными именами, пряталось по всей земле – до настоящего времени одному Богу известно. Сам же Алексей, после «своего плена», рисковал жизнью и испытывал судьбу, влачил житьё-бытьё, как одинокий сапог, заброшенный какой-то дурной рукой, вдоволь вкушая

чашу скудности и убогости жизни – из безвозвратности и несбыточности обретая душевные силы, чтобы продолжать жить. Неслучайно и место, где обрёл последний приют Адам, пристройка к мертвецкой – полоса земли между этим миром и небытием.

«Как ни печально, но порой зримым итогом жизни становится не имя, а лишь сапоги в старом сундуке да какая-нибудь старая лампа...», – справедливо подметила в статье «"Тихий" человек Алексей Зыков, или Жизнь Адама в романе Вацлава Михальского "Семнадцать левых сапог"» литературовед Ирина Калус [1, с.1].

Что же остаётся после нечеловечески тяжёлой, подчас невыносимой, но наполненной светом судьбы Алексея Зыкова – только семнадцать левых сапог? И никак не взвесить этот «сухой остаток» – совершенно бестолковый, ни к чему не применимый. Только горе для старухи Маруси, недоумённо и раздражённо прикидывающей, что с сапогами делать.

В Адаме Бог дал правила смиренномудрия каждому человеку, так как Адам на языке Библии не только имя собственное первого человека, но и имя нарицательное, называющее каждого человека. Испытания, выпавшие на долю Адама Степановича Домбровского, не притупили лучшие человеческие качества героя, они дали бесценный опыт, сохранили веру в добро и умение сочувствовать. Душа Алексея Зыкова, которая не лишена красоты, чувственности, осталась способной дарить любовь другим **людям** и самому себе.

«Алексей – инвалид, но он великодушнее и благороднее многих из своего окружения, его мир наполнен чистотой и всеми красками живого мира, а море – единственный поверенный его тайных дум» [6, с.1]. Счастье старика Алексея заключается в умении радоваться всему, что окружает: траве, солнцу, волнам, земле, дню и ночи.

В исламе имя «Адам» является святым и почитается как имя отца всего человечества и первого пророка Аллаха. «Мудрость сердца, чуткая душа – самое высокое, что может быть в человеке», – слова дочери Алексея Лизы автор приводит как подтверждение этому [2, с.85].

Сопоставляя выбор имени главного героя в тексте названного произведения с говорящим именем, вынесенным в заглавие автобиографической повести «Адам – первый человек», можно говорить о глубинной духовной и родственной связи Алексея Зыкова (Адама Домбровского) и «белого Адася», деда писателя Адама Сигизмундовича Михальского. Эта повесть с подзаголовком «кавказская» – книга о воспитании, о формировании характера писателя в нелёгких жизненных условиях, где «дед Адам всегда стоял отдельно от всего остального мира» [5, с.5]. Сыновние

чувства, выражение любви к своему близкому человеку нашли своё выражение в этом произведении автора.

Критик Ю. Павлов пишет: «Повесть Вацлава Михальского – это увековеченная в прозе память о прошедшей жизни, а неувядающий бессмертник – слова на могиле дедушки писателя» [3, с. 77].

Имя «Адам» писатель выбирает неслучайно и для героя штабс-капитана Эриванского полка Адама Раевского, павшего смертью храбрых в неравном бою с горцами 9 сентября 1842 года в эпопее «Весна в Карфагене», сопоставляя его образ со своим дедом. «Адамов свет» прослеживается в творчестве Вацлава Михальского, отражая глубокий символизм имени как «предка всего человечества и символизирует начало и единство всех людей».

Свет, который никогда не померкнет, как и наука, изучающая историческое прошлое человечества по памятникам материальной культуры, представленным «знатоком человеческих душ» Вацлавом Михальским.

А поэтика, изучающая функционирование собственных имён в художественных произведениях, в его произведениях переживает второе рождение, обогащается новыми красками, рождает новые сюжеты, утверждает ценности, которые сильнее беспamięтства, смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Калус И. В. «Тихий» человек Алексей Зыков, или Жизнь Адама в романе Вацлава Михальского «Семнадцать левых сапог» (к 50-летию со дня выхода романа) // «Парус», 2017, вып. 59 [Электронный документ]. Режим доступа: <http://parus.ruspole.info/node/8905>
2. Михальский В. В. Собр. соч.: В 10 т. М., «Артём», 2014. Т. 2. – 11 с.
3. Михальский В. В. Собр. соч.: В 10 т. М., «Артём», 2014. Т. 10. – 461 с.
4. Розанов В. В. Бог и смертные [Электронный документ] // Режим доступа: <http://зачётка.рф/book/6514/278224>
5. Прозоровский В. Вацлав Михальский: возвращение на родину // Новый таганрогский курьер. – 2017. – 25 июня. – 7 с.
6. Шинкаренко В. В. «Без срока давности», «Родная Кубань», 2023. № 2.

АННОТАЦИЯ

Калус И.В., Шинкаренко В.В. Адам – «первый человек» в повести В. В. Михальского «Семнадцать левых сапог»

В статье выявляются ономастические подтексты романа Лауреата государственной премии России Вацлава Вацлавовича Михальского «Семнадцать левых сапог». Сопоставляя выбор имени главного героя в тексте названного произведения с говорящим именем, вынесенным в заглавие автобиографической повести «Адам – первый человек», можно говорить о глубинной духовной и родственной связи Алексея Зыкова (Адама Домбровского) и «белого Адася», деда писателя из упомянутой повести, а также Адама Раевского из эпопеи «Весна в Карфагене».

Ключевые слова: Адам, поэтонимика, В. В. Михальский, роман «Семнадцать левых сапог», повесть «Адам – первый человек».

SUMMARY

Kalus I.V., Shinkarenko V.V. ADAM IS THE “FIRST MAN” IN V.V. MIKHALSKY’S NOVEL «SEVENTEEN LEFT BOOTS»

The article reveals the onomastic implications of the novel “Seventeen Left Boots” by the Laureate of the State Prize of Russia Vaclav Vaclavovich Mikhalsky. Comparing the choice of the name of the main character in the text of the named work with the speaking name given in the title of the autobiographical story “Adam is the first man”, we can talk about the deep spiritual and kinship connection of Alexey Zykov (Adam Dombrovsky) and “white Adam”, the grandfather of the writer from the mentioned story, as well as Adam Rayevsky from the epic “Spring in Carthage”.

Keywords: Adam, poetonymy, V. V. Mikhalsky, the novel “Seventeen Left Boots”, the story “Adam is the first man”.

*А. А. Кораблёв
(г. Донецк, РФ),
Н. В. Кораблёва
(г. Горловка, РФ)*

УДК 82.0

СЕМАНТИКА ИМЕН В РОМАНЕ И. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»

Название романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» - отражает его основной конфликт, оно концептуально, структурно и при этом многозначно.

Ближайшее значение – прямое, биологическое, указывающее на поколенческую проблему, которая заостряется в романе

в спорах, дошедших до дуэли, между дворянином Павлом Петровичем Кирсановым и разночинцем Евгением Васильевичем Базаровым, хотя разница в возрасте у них не так уж велика – за сорок одному и до тридцати другому.

В самом романе содержатся уточнения, усложняющие и возводящие исходный конфликт на социально-идеологический уровень. Аркадий Кирсанов принадлежит одновременно к двум лагерям: как сын Николая Петровича – к одному и как друг Базарова – к другому. Да и сам Николай Петрович, разделяя «принципы» брата, признает и право сына на иные взгляды. Разумеется, другие персонажи, а также события, ситуации, описания и т.д., предрасполагают к дополнительным усложнениям, распространяя очевидный конфликт и в неочевидные области.

В поисках нового понимания произведения появляются различные интерпретации (научные, художественные, школьные и др.) [1, 2, 5, 6, 7], которые добавляют осознанности в толковании, варьируют смысловые акценты, открывают новые ракурсы и аспекты, хотя могут и уводить от авторского замысла. Всё это естественно и закономерно, хотя в случае с тургеневским романом имеются некоторые художественные особенности, которые если не блокируют, то психологически сдерживают исследовательский энтузиазм.

Происходит это, возможно, оттого, что у автора «Отцов и детей» репутация последовательного реалиста с известными взглядами, которая мало способствует поискам в тексте и под текстом чего-то экстравагантного. Роман Тургенева представлялся классически ясным и прозрачным до самых архетипических глубин. Он интригует частностями, но не предоставляет новых системных оснований для прочтения.

Условимся, что ствольные трактовки и их разветвления достаточны для понимания общего смысла «Отцов и детей». Новые, даже самые неординарные интерпретации, надо думать, не могут их отменить. То, что воспринимается как авторская концепция, может быть откорректировано только тем, что тоже представляет последствия авторской воли.

Системность – один из объективных признаков авторской концептуальности. Это граница, разделяющая авторскую преднамеренность и читательский произвол. Очевидными признаками системности в романе «Отцы и дети» обладают, прежде всего, главные герои, что и стало основой для известных толкований. Менее очевидна, хотя и не настолько, чтобы ее совсем не учитывать, системность их имен.

Примечательно, что довольно долгое время в характеристике имен персонажей произведений Тургенева доминировала одна

точка зрения, принадлежащая А. Г. Цейтлину: «Закрепляя за своим персонажем ту или иную фамилию, Тургенев отказывается от придания ей особой выразительности. Он не идет здесь ни путем “сатирического направления” XVIII века, ни дорогой Грибоедова или Островского <...>. Фамилии Тургенева лишены семантической нагрузки – Рудин мог бы носить фамилию Литвинова, а Лиза Калитина могла бы зваться Осининой. Тургенев лишь слегка оттеняет плебейское звучание фамилий своих разночинцев (Базаров, Пимен Остроумов, Соломин) и также слегка акцентирует в них сатирическое содержание образа (Евдокия Кукшина).<...> Но все это у Тургенева скорее исключение, чем правило. Вслед за Пушкиным и Лермонтовым он отказывается от отражения в фамилии характера персонажа» [10, с. 101].

Можно согласиться с тем, что именование героев не выполняет в романах Тургенева характерологической функции. Воспринимаемые обособленно, замкнутые на своем носителе, имена тургеневских персонажей если и вызывают специальный интерес, то локальный, ограниченный словарными значениями. Но некоторые наблюдаемые между ними соответствия позволяют предполагать в них и дополнительный, сверхтекстовый код.

Название романа – «Отцы и дети» – тоже имя, обобщенное обозначение всей именной системы. «Отцы» – это братья Кирсановы: Павел Петрович и Николай Петрович, представители провинциальной аристократии, хотя у Павла Петровича в молодости блестяще складывалась и столичная карьера. Значит, в этих образах представлены обе разновидности дворянства – сопоставлены и обобщены. Конечно, допустимы, согласно принципам русского реализма, и более основательные обобщения, например, в пушкинском образе сказочного царя или в гоголевском образе губернатора узнаваем русский самодержец. Возможно, столь же высокая, венценосная аллюзия предполагалась и в романе Тургенева, где изображенным аристократам даны имена русских императоров – Павла I и Николая I.

На вероятность такого предположения указывают и отчества этих героев: они Петровичи, дети Петра, а в ассоциативном смысле – потомки Петра Великого, и это еще одна вариация темы «отцов и детей».

Правда, дальше продолжение этой ассоциативной цепи мягко приостановлено: сын Николая Петровича – Аркадий. Самодержца с таким именем в русской истории не было. Автору следовало бы, продолжая родословие царских аллюзий, назвать наследника Николая Петровича Александром, но это была бы уже слишком явная аналогия. Имя «Аркадий», по смысловой

инерции и фонетической ассонансности, но без не нужной определенности, все равно подразумевает имя Благословенного, а вдобавок и коннотации воспетого поэтами благословенного края, счастливой страны пастухов и пастушек. Идиллические отношения Аркадия и Кати, а затем его опрощение и обращение в пейзаж закрепляют эту аллюзию.

Аристократам Павлу Петровичу и Николаю Петровичу в романе «Отцы и дети» противопоставлен Евгений Васильевич Базаров. Фамилия этого героя тоже содержит народные коннотации, отчасти и гоголевские, ярмарочные, а вот имя ассоциируется с характерными пушкинскими героями – из романа «Евгений Онегин» и из поэмы «Медный всадник» [4]. Противостояние Базарова братьям Кирсановым, имея такую именную аранжировку, выявляет еще одну коллизию – разноприродность политической и поэтической власти, в которой выражена дисгармония господского и народного бытия.

Евгений Онегин, подобно Базарову, не столько «лишний» в своем социуме, сколько не реализовавший свой потенциал. Другой пушкинский герой, вступивший в безумное противостояние с властью, с государством, с Петром I в образе Медного Всадника, слишком мал для такого противостояния. Но то, что не по силам пушкинским героям, осуществляет их автор, демонстрируя, что власть поэта сопоставима с властью царя и даже превосходит ее: нерукотворный памятник Александра выше рукотворного «Александровского столпа».

Важно заметить, что Пушкин в романе Тургенева присутствует не только ассоциативно, но и текстуально, в виде его стихов, которые читает Николай Петрович, вызывая насмешки Базарова, добавлявшие ему сходство с Онегиным, который бранил Гомера, «зато читал Адама Смита» [8, с. 10]. А любящий сын Аркадий, под влиянием базаровской критики, отнимает у отца, «как у ребенка», книгу Пушкина и дает взамен брошюру Бюхнера (взамен «Цыган»-«Материю и силу»), вместо русского автора – иноземного). Эти подробности тоже важны: новое поколение считает себя разумнее, сильнее и старше предыдущего. Пушкин для молодых – «ерунда», «романтизм», а чтение должно быть «дельным».

В этом эпизоде воспроизводится, помимо полемических аллюзий на высказывания Н. А. Добролюбова [3, т. 1, с. 235; т. 2, с. 594, 579], некрасовская противоположность «Поэта» и «Гражданина», которая противопоставлена пушкинскому противостоянию «Поэта» и «Черни». Тургенев фиксирует культурно-исторический момент, когда имя Пушкина, уже ставшее знаковым, теряет не только актуальность, но и содержательность, но тем понятнее становится пушкинское обращение к своему неведомому потомку: «Что в имени тебе моем?»

Пушкин предстает в романе Тургенева как универсальная фигура (поистине «наше всё»), снимающая противоречия «отцов и детей». Физически он принадлежит одному поколению, но творчески – всем поколениям, для которых он жив и любим. Пушкн и сам «Петрович», в почти генеалогическом смысле, поскольку при непосредственном участии Петра Великого оказался в одном из самых именитых родов России, но ему родственны и бунтарь Пугачев, и Станционный Смотритель, и сказки Арины Родионовны. Для него преодолимы поколенческие, и социальные границы, и даже граница между жизнью и смертью. Но для памяти о нем принципиально небезразлично ограничение, обозначенное в коллизии «Поэт и Чернь», которая нередко ошибочно отождествляется с историческим, социальным или интеллектуальным противостояниями. Коротко говоря, это духовная коллизия, которая может проявляться в разных бытийных сферах.

Базаровский «нигилизм» - это отрицание всего, что не может быть верифицировано средствами положительного знания. Но отрицаемое Базаровым бытие корректирует его взгляды, подвергая героя испытаниям любовью и смертью.

Заявленное в названии противопоставление «отцов» и «детей», понимаемое как неизбежное столкновение «старого» и «нового», оказывается поверхностным, а нередко и мнимым. Для того, чтобы эта уточняющая корректировка смысла не затерялась в сюжетных перипетиях и повествовательных переплетениях, автор делает ее концептуальной рамой своего романа.

«– Что, Петр, не видать еще?» [9, с. 8] – так начинаются «Отцы и дети». После даже беглого ономастического обзора имя «Петр», поставленное в столь сильной позиции, звучит как кодовое подключение к основному смыслу. «Петр» - обозначение нового периода русской истории; Петр – одно из высших проявлений аристократизма, но одновременно и глубочайшее выражение демократизма. Он ассоциативный прообраз тургеньевских героев – и Павла Петровича с Николаем Петровичем, и Евгения Базарова с Аркадием Кирсановым, противопоставленных как социальные крайности созерцательной и деятельной жизни.

Но всмотримся, кто наделен столь значимым, царственным для русского слуха именем. Это слуга, в котором всё «изобличало человека новейшего, усовершенствованного поколения», а именно: «и бирюзовая сережка в ухе, и напмаженные разноцветные волосы, и учтивые телодвижения...» [9, с. 8].

Визуально – полная противоположность государя Петра Великого, основателя величайшей империи, и внешняя, и статусная;

внутренне – злая пародия на европейство, на западничество, на сам принцип новизны.

Этим же именем и заканчивается роман – в виде надгробного камня (греч. – *пётрос*), под которым упокоен Базаров.

«Евгений Базаров похоронен в этой могиле. К ней, из недалекой деревушки, часто приходят два уже дряхлые старичка – муж с женою. Поддерживая друг друга, идут они отяжелевшею походкой; приблизятся к ограде, припадут и станут на колени, и долго и горько плачут, и долго и внимательно смотрят на немой камень, под которым лежит их сын; поменяются коротким словом, пыль смахнут с камня да ветку елки поправят, и снова молятся, и не могут покинуть это место, откуда им как будто ближе до их сына, до воспоминаний о нем...» [9, с. 187].

В этом финальном описании соединились разные, в том числе и взаимоисключающие смыслы.

Камень – это образ «материальности и силы», которые умирший предпочел духовности и вере.

Это и символ Российской государственности, утвержденной царем по имени Петр и символически увековеченной в городе Петра, в памятнике, установленном на каменной глыбе.

Это и символ небесной организации на земле, о которой возвестил Иисус Христос, обращаясь к апостолу Петру: «...и Я говорю тебе: ты – Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее...» (Мф. 16:18).

Наконец, это и косвенный символ преодоления материальности, когда в час воскресения Христова, в пещере, где он находился, был отвален камень, закрывавший выход.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айзерман, Л. С. Беспокойный и тоскующий Базаров / Л. С. Айзерман // Литература в школе. – 2002. – №2. – С. 30-34.
2. Волгин, Р. Г. И. С. Тургенев «Отцы и дети» : осн. содерж., анализ текста, лит. критика, соч. – М.: Астрель : АСТ, 2005. – 94 с.
3. Добролюбов, Н. А. Собрание сочинений [Текст] : В 9 т. – Москва ; Ленинград : Гослитиздат. [Ленингр. отд-ние], 1961-1964. – 9 т.;
Т. 1: Статьи, рецензии, юношеские работы. Апрель 1853 - июль 1857. Т. 1 / Подготовка текста и примеч. Б. Ф. Егорова. – 1961. – 595 с.;
Т. 2: Статьи и рецензии. Август 1857 - май 1858. Т. 2 / Подготовка текста и примеч. Г. Е. Тмарченко ; Ред. А. И. Груздев. – 1962. – 563 с.

4. Конющенко, Е. Об именах героев русской литературы / Евгений Конющенко // Литературно-художественный журнал «Юность» – 16.07.2020 – URL : <https://unost.org/authors/evgenij-konyushenko/ob-imenah-geroev-russkoj-literatury/> (дата обращения – 01.03.2024).
5. Лебедев, Ю. В. Художественный мир романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» / Ю. В. Лебедев. – М. : Классикс Стиль, 2002. – 288 с.
6. Лекманов, О. А. О жизни «ничтожной перед вечностью» и «жизни бесконечной» в романе «Отцы и дети» / О. А. Лекманов // Русская речь. – 1999. – № 1. – С. 3-17.
7. Маркович, В. М. Человек в романах И.С.Тургенева / В. М. Маркович. – Л. : ЛГУ, 1975. – 152 с.
8. Пушкин, А. С. Евгений Онегин: Роман в стихах // Пушкин А. С. Полн. собр. сочинений: В 10 т. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979.
Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. – 1978. – 663 с.
9. Тургенев, И. С. Полн. собр. сочинений и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. – Изд. 2-е, доп. / И. С. Тургенев. – М.: Наука, 1981. – Т.7. – 559 с.
10. Цейтлин, А. Г. Мастерство Тургенева-романиста / А. Г. Цейтлин. – М : Сов. писатель, 1958. – 435 с.

АННОТАЦИЯ

Кораблёв А.А., Кorableва Н. В. Семантика имен в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети»

В работе речь идет о неявной символике имен персонажей романа И. С. Тургенева «Отцы и дети». Рассмотрена история вопроса, проанализирована социально-историческая и литературная семантика некоторых собственных имен.

Ключевые слова: имена персонажей, контекст, подтекст, «Отцы и дети», Тургенев.

SUMMARY

Korablev A.A., Korableva N. V. The semantics of names in I. S. Turgenev's novel "Fathers and Children"

The paper deals with the implicit symbolism of the names of the characters in I.S. Turgenev's novel "Fathers and Children". The history of the issue is considered, the socio-historical and literary semantics of some proper names are analyzed.

Key words: The names of the characters, the context, the subtext, "Fathers and children", Turgenev.

С. А. Кочетова
(г. Горловка, РФ)

УДК 82.0

ИГРА В СЛОВА В ПЬЕСЕ Е. ВОДОЛАЗКИНА «МИКРОПОЛЬ»

Как известно, исследователь С.Д. Кржижановский, изучая поэтику заглавий, подчёркивал, что «такого рода искусство, направленное на искусство, дохудожествление искусства требует большого изошрения и сложного мастерства» [4, с. 17]. Имя произведения – заглавие – несёт в себе глубокий смысл предчувствования, понимания и, даже, предварительного проникновения в содержание произведения.

Не удивительно, что авторы, как правило, скрупулёзно относятся к именованию своих произведений. В мировой литературе существуют примеры, когда писатели, работая над черновиками художественных произведений, из множества вариантов тщательно выбирали одно заглавие, но полностью соответствующее их творческим замыслам. По сути, название произведения является свёрнутой метафорой, смысловым ядром, концентрированным и суггестивным образом. Название «отвечает» за идейно-смысловое содержание всего литературно-художественного произведения, не программирует, но предваряет разворачивание сюжета. Сейчас речь идёт не о том, что порой название произведения становится полным контрастом по отношению к содержанию, но и в этом случае, тем не менее, название не перестаёт быть ключом к декодированию смыслового потенциала произведения. Безусловно, есть индивидуальные авторские подходы и авторские излюбленные формулы для называния произведений. Так, ярким примером подобного отношения к названиям произведений в русской литературе можно считать А.Н. Островского, который большинство своих пьес называл, используя русские пословицы и поговорки.

Одним из вдумчивых современных авторов, тщательно просчитывающих названия своих произведений, является Е. Водолазкин. Названия его романов, как правило, концентрируют в себе все возможные идейно-смысловые пласты текста и подтекста.

Но, на наш взгляд, стоит обратить внимание ещё на один элемент поэтики произведений Е. Водолазкина, связанный с выбором названия произведения. В произведениях профессионального филолога, насыщенных разнообразными поэтологическими приёмами и ходами, мы можем наблюдать примеры не каламбура (в привычном смысле понимания), но обыгрывания

слов, порождающих дополнительные «привходящие» мотивы и темы, создающие смысловой оксюморон, эффект неожиданно открывающегося окна возможностей для интерпретации произведения и создания нового смысла.

Иллюстрацией данного тезиса может служить пьеса Е. Водолазкина «Микрополь». История сфокусирована на городе, в котором происходят события. В данной пьесе автор уже с названия текста подсказывает читателю масштаб проблем, волнующих героев произведения.

На первом плане истории – хорошо известный современникам сюжет об обманутых вкладчиках-дольщиках в жилищном строительстве. Но следующий сюжетный план характеризуется массой привходящих мотивов. Словно через микроскоп видны мелкие интриги персонажей, частные проблемы, сиюминутные задачи. Микрополь – город мелких и мелочных людей, готовых обманывать на каждом шагу, подсматривать и подслушивать, это город, населённый людьми с мелкими душами. Изменить общественный климат можно только единственным образом – город необходимо переименовать в Макрополь, и тогда он расцветет быстрее, избавится от «жестоких упрёков, укулов, уловов и злобы» [1, с. 318]. Однако, каждый поворот событий в сюжете иллюстрирует бесперспективность и иллюзорность такого намерения. Автор подчёркивает, что, изменив название города, никто не в силах изменить природу людей, населяющих его. Последовательно в пьесе выстраивается план аргументов, объясняющих читателю, что, собственно, дело не в названии города, что все проблемы коренятся в духовно-нравственных устоях его жителей, а имя города являет собой отражение природы его населения. Взаимоотношения, чувства, действия жителей Микрополя ничтожны и обесценены. Любые, казалось бы, благие намерения – вложение денег в Фонд помощи обманутым дольщикам, например, – превращается в профанацию, поскольку связывается с вымышленной историей Дормидонта. Название города остаётся прежним. В Микрополе даже благовидные поступки имеют характер двусмысленности, обмана, подмены.

Итак, название пьесы являет собой отправную точку для запуска истории. Название «программирует» неизбежное порождение антитезы: если есть «микро», то должно быть и «макро». В пьесе тема мелкого / микро / минимального пронизывает взаимоотношения всех персонажей, привнося в историю саркастический характер. Например, если речь идёт о руководстве города, то сразу звучит реплика: «Микрополю – честное руководство!» [1, с. 253]. Характеристика Ореста из уст Агааты: «Мысли – на копейку, зато пафоса – на червонец»

[1, с. 255], – подчёркивает мысль о контрастности реального и умозрительного. Автор заостряет внимание читателя на очевидном несоответствии представления человека о себе и впечатления о нём окружающих людей.

От обыгрывания значения слов в названии произведения автор переходит к игре слов в самом тексте произведения.

Пафосные фразы имеют смысловую глубину, но в реальной жизни беспочвенны. Герои пусты, их поступки конъюктурны: Оресту нечего сказать об Ипполите, представляя своего кандидата перед выборами, и он прячется за пышными словами («ОРЕСТ. Ипполит – человек дела, а не слова. <...> Слова отнимают время у дел» [1, с. 269]), герои прибегают к пафосной лексике («МОДЕСТ. Ипполит, включите это в вашу программу – таков наказ избирателей. ИППОЛИТ. Раз наказ – значит, включу» [1, с. 289]), безграмотность героев, претендующих на высокие посты в обществе, подчёркивается незнанием социально-культурных реалий: «АГАТА. Чистое любопытство, милочка: это был Мо-не или Ма-не? НИКА. Знаете, Агата, в тот момент мне было не до правописания» [1, с. 311].

Игра слов дополняется обилием художественных деталей, что, в совокупности, создаёт ощущение хаоса и абсурда. Так, абсурдность ситуации во время выступления Ипполита достигается смешением высокого и низкого, семантически разнородных явлений, совмещения несовместимого – упоминание имени Диогена по отношению к карьеристу Ипполиту, перечисление предвыборных обещаний обманутым дольщикам наряду с обещанием вернуть Ариадне мужа Дормидонта, рассуждения о кошке Мышке, которая тоже нуждается в заботе депутата, выстраивание в один ряд возможных жертв кошки: крыс и алкоголиков.

Интересным, на наш взгляд, является приём, усиливающий и сгущающий ощущение абсурдности происходящего: обыгрывание омофонных слов, снижающих общий пафос и меняющих регистр реплик. Агата и Ипполит рассуждают о специфике произнесения правильного ударения в слове «километр» в зависимости от публики, перед которой выступает Ипполит: перед сотрудниками колбасной фабрики он может произносить слово с неправильным ударением, на общегородском митинге, замечает Агата, лучше не нарушать правила произнесения слов, а на консервном заводе можно сказать «килОметр» и «асВальт»: «АГАТА. <...> А то, чего доброго, не проголосуют. ИППОЛИТ. Однозначно. Скажут: загордился Ипполит. Люди на консервном такие – как бы сказать... АГАТА. Консервативные» [1, с. 257]. В другом эпизоде Ариадна читает письмо от Дормидонта и

рассуждает вслух, «нанизывая» омофоны: «Вспоминается ли вам в тропиках наши беседы – наша, если хотите, особая аура, – аукаются ли среди араукарий? Я думаю о вас – икается ли вам? И, каюсь, оплошала: игуана действительно невелика, меньше гиены, и, подобно последней, ест продукты гниения. <...> ... И катали меня, а катала шёл сбоку...» [1, с. 297-298]. Омофонные нагромождения создают эффект вычурности речи, неестественности высказываний, надуманности, искусственности в отношениях: «НИКА. ... Мне ли не помнить безбрежного моря и набережной, бережных прикосновений, небрежно сдуваемой с глаз чёлки. От Бризса смежались вежды. Брезжил закат» [1, с. 302], «НИКА. ... Сгущался закат. Медленно сгущался, щадя щеглов в роще. Шуплы и беззащитны, они всё ещё щебетали» [1, с. 303].

Примерами создания атмосферы абсурдного становится использование автором омонимов. Так, Модест, рассказывая освою историю, замечает: «Евдокия <...> одолжила денег на доленое строительство, а моя доля – она известно что... Доля моя» [1, с. 272]. Автор сопрягает омонимы «доля как часть, участие в доленом строительстве» и «доля как участь или судьба». В другом случае мы наблюдаем нагромождение звуков, передающее ощущение хаоса: «АРИАДНА. <...> ...аура, – аукаются <...> араукарий? <...> икается ли вам? И, каюсь, <...> игуана <...> гиены, <...> гниения» [1, с. 297]. Иронически звучит реплика, в которой обыгрываются омонимы: «АГАТА. Я дала ему десять золотых талантов. За молчание. ИППОЛИТ. Мразь! Мразь! <...> У меня сейчас наличными – ни одного таланта. АГАТА. Это правда. Талантов у тебя нет ни одного» [1, с. 291]. В данный ряд примеров вписываются реплики Хора и Аристарха: «ХОР. Низкий поклон, низкий поклон, низкий поклон! – АРИСТАРХ. Пахнет низкопоклонством» [1, с. 289] или слова Ореста, так же содержащие омофонные сближения: «ОРЕСТ. ...Рептилия, чуждая изящества и скорости, но больших, в сущности, размеров, – способна ли она отхватить руку? Охватывают сомнения» [1, с. 293]. Мы наблюдаем выстраивание семантически ложной цепи рассуждений, сталкивающих выражение чувства благодарности и осуждающую оценку подобию страстия как поведенческой формулы микропольцев.

Среди использованных автором приёмов мы встречаем омографы, и, таким образом, мы можем наблюдать, как речь персонажей служит дополнительной для них характеристикой, позволяет продемонстрировать, например, скудость словарного запаса, ограниченность и просто малообразованность персонажей («НИКА. <...> Как много на свете зависит от случайностей. ИППОЛИТ. Да, случайности – они, как говорится... Случаются»

[1, с. 274]: («НИКА. <...> Так говорят, когда отношения исключаются. ИППОЛИТ. А по-моему – включаются» [1, с. 274]).

Система поэтических средств произведения включает «говорящие» имена героев: Орест, Ипполит, Ника, Агата, Ариадна, Дормидонт, Модест, Леокадия. Их имена, уходящие корнями в античные времена и связанные с вечными сюжетами мировой культуры, подчеркивают вневременность человеческих пороков и достоинств. Кроме этого, мысль о том, что люди не меняются на протяжении тысячелетий, актуализирована явной соотнесённостью пьесы с античной драмой.

Сближение и обыгрывание слов не всегда является примерами каламбура, о котором говорилось выше. Обратимся к использованному в пьесе глаголу «икать» и имени «Икар». В данном случае мы можем наблюдать оксюморонный по своему характеру эффект снижения образа древнегреческого смелого и увлечённого полётом к солнцу Икара, упрощения смысла его трагической судьбы до приземлённого и не совсем культурного икания Ипполита: «ОРЕСТ. Ну, кандидат если уж на то пошло, тоже не отстаёт. Отхватит полстейка и перемалывает как кухонный комбайн. Потом тихо икает. НИКА. Да прям уж – икает... ОРЕСТ. Икает. Официанты между собой называют его Икаром – сам слышал...» [1, с. 258].

Особенным свойством индивидуального стиля писателя в пьесе является умение обыгрывать пословицы и поговорки.

В рассуждениях персонажей звучат устойчивые сочетания «рука об руку» [1, с. 263], «плечом к плечу» [1, с. 263], «нога в ногу» [1, с. 263], что моделирует ситуацию напрасности слов, которые, как в определённый момент замечает Орест, «отнимают время у дел» [1, с. 269]. На предвыборном митинге известная поговорка о том, что нельзя читать чужие письма получает в пьесе новый импульс: «НИКА. <...> Но ведь чужие письма нельзя писать... АГАТА. Вы всё перепутали, милочка: чужие письма нельзя читать. А писать – можно» [1, с. 278]. Обыгрывание поговорок приводит к семантическому сдвигу и ироническому прочтению ситуации, когда известную фразу «искать днём с огнём» [1, с. 260] Леокадия пересказывает буквально: «ЛЕОКАДИЯ. Это уже принимает нездоровые формы. Просто мания какая-то. Вам же сказали, что этого человека будут разыскивать с огнём в дневное время» [1, с. 261].

Сопряжение несопоставимого мы наблюдаем и в случае, когда герои намереваются глубокомысленно (и это, в свою очередь, «снижает» пафос их рассуждения) проводить параллели между не пересекающимися в жизни смысловыми контекстами. Ипполит и Ника мечтают о путешествии одновременно на двух

яхтах: «ИППОЛИТ (смеётся). Ну, типа, трап между яхтами. НИКА. Или раздвоение личности...» [1, с. 280]. Подобную ситуацию мы наблюдаем в случае, когда Ника и Агата сочиняют письмо Ариадне и сравнивают её с кошкой, правда, без хвоста, придумывают ей прозвище «Котик», а затем «переименовывают», вкладывая особый смысл в вариант «Киса». Сравнение с кошкой подчёркивается неожиданной художественной деталью – клубком ниток, с которыми так увлечённо играют эти животные. А сближение образа животного с образом Ариадны происходит, безусловно, благодаря античной истории Ариадны, вручившей любимому Тесею клубок ниток, благодаря которому он вышел из лабиринта Минотавра («АГАТА. Да, лучше Котик: свежо и оригинально. И с клубком, опять же связано. Не забывайте, что мы имеем дело с Ариадной!» [1, с. 281]). Кроме того, финал пьесы завершается прямой отсылкой к образу античной Ариадны: «ХОР. Вечный союз Дормидонта с его Ариадной / Стал нитью незримой, что вывела из лабиринта / Жестоких упрёков, укулов, уловок и злобы» [1, с. 318].

В целом, в пьесе мы наблюдаем устойчивое сравнение людей с животными или птицами. В произведении обыгрывается тема кровожадности и беспощадности крокодила. Именно человеческие отношения сопоставляются с поведением крокодилов. Так, Ипполит пересказывает историю о зрителе за крокодилом в зоопарке, сошедшем с ума и видевшем в окружающих людях исключительно крокодилов: «ИППОЛИТ. <...> Ему <...> почудилось, что вокруг одни крокодилы. Психоз, понимаешь? Ну, там, директор-крокодил, посетители-крокодилы – приходят целыми семьями. Лёг спать с женой и среди ночи как закричит <...> Подумал, что его жена – крокодил...» [1, с. 268]. Линия сопоставления людей с крокодилами продолжается в рассуждениях Ореста об Ипполите как о человеке с зубами крокодила и крокодилей хваткой: «ОРЕСТ. <...> Наши предки вели свой род от крокодилов. АГАТА. Видимо, Поля чувствует эту связь. Это он только кажется травоядным, а зубы-то у него о-го-го! ОРЕСТ (смеётся). Так что если попадёмся... АГАТА. Мало не покажется...» [1, с. 273]). Тема крокодилов усиливается за счёт введения в сюжет названия гостиницы, в которой расположились пары – Ипполит и Ника, Орест и Агата. Тема жестокости этих животных усиливается художественной деталью – на первом этаже гостиницы размещено чучело крокодила, которому уже приблизительно три тысячи лет. Так, постепенно, от общих разговоров о крокодилах внимание читателя автор переводит и фокусирует на сопоставлении внешней схожести крокодилов и людей: Ника с приятным упоением ревностью сравнивает Агату

с крокодилом («НИКА. А твоя... Не крокодил? ИППОЛИТ. Есть немного...» [1, с. 268]), Агата призывает Ореста быть внимательными и осторожными, чтобы никто не заподозрил их в измене своим супругам («АГАТА. Сосредоточенность и внимание. Как в вольере и крокодилом. ОРЕСТ <...>. Хороший образ – особенно для гостиницы с таким названием» [1, с. 273]). Символичным в контексте восприятия героями друг друга является название гостиницы, в которой они тайно друг от друга находятся – «У крокодила». Главное лицо событий – кандидат в депутаты Ипполит. От него зависят, в той или иной степени, все герои пьесы. Его сравнивают с крокодилом, в нём чувствуют опасность и угрозу: «ОРЕСТ (смеётся) Так что если попадёмся...АГАТА. Мало не покажется» [1, с. 273]. Впрочем, «по-крокодилю» ведёт себя и Агата, выслеживая свою добычу – супруга Ипполита. Усугубление отношений, обострение и, даже, их накал развивается по мере приближения выборов в Микрополе.

Обращает на себя внимание разработка мотива птицы. Птичкой называет свою жену Агату Ипполит. Орнитологическая проблематика позволяет одновременно учитывать и жертвеннический характер поведения птицы, и, напротив, хищнический. Другими словами, птица может быть жертвой, но может и стать охотником. В пьесе мы наблюдаем постоянное балансирование на грани двух таких состояний. С одной стороны, милая и добрая Агата – это жертва неверности мужа. С другой стороны, уменьшительно-ласкательное прозвище жены Ипполита дополнено саркастическими репликами Ники о том, что «за обедом эта птичка ухитрилась заклевать всех. В особенности моего мужа» [1, с. 273]. После разоблачения Агаты в ответ на прямой шантаж Ипполит называет супругу своей «злой Птичкой» [1, с. 302].

«Птичий» мотив развивается в сюжетной линии «Ариадна – Дормидонт»: «НИКА. <...> Медленно сгушался, щадя щеглов роще. Щуплы и беззащитны, они всё ещё щебетали» [1, с. 303]. Рассуждение о звуках, которые издают щеглы («ХОР. Щеглы не щебечут <...> НИКА. Щёлкают? ХОР. Ну, предположим, щирикают. НИКА. Нет, уж лучше оставим щебетали. «Они всё ещё щебетали. Щемяще. До щёкота в носу...»» [1, с. 303]), ассоциативно переключается со сценами воркования двух неверных пар «Ипполит – Ника» и «Орест – Агата».

Заслуживает внимания персонажная параллель «Ника – Агата». Как отмечалось выше, Агату супруг называл Птичкой. Ника в разговоре с Ипполитом уточняет: «НИКА. И что твоя Птичка? Она улетела от тебя?» [1, с. 296]. Образ перелётной

птицы проявляется и в монологе Модеста, что, в свою очередь, подчёркивает идею легкомысленности и безответственности одновременно трёх образов – матери Модеста, жены Ипполита Агаты и его любовницы Ники: «А мать – да, мать – да... Когда ругала меня, всегда сожалела, что вовремя не сделала аборт. Ну, типа, была бы она теперь свободная птица. А я, получается, сдерживаю её полёт» [1, с. 271]. Мотив полёта поддерживается именем Ники, являющейся в греческой мифологии персонификацией победы, имеющей крылья и перелетающей к тем силам, которые побеждают в данный момент сражения. Не случайно, на наш взгляд, именно возлюбленная «обречённого на победу» во время выборов и успешного кандидата Ипполита, носит данное имя. Древнегреческая крылатая Ника – рядом с потенциальным победителем выборной кампании.

Итак, анализ особенностей стилизованных поисков автора в пьесе «Микрополь» демонстрирует приверженность писателя к словесной игре, которая отражает во многом относительность бытия героев в художественном мире произведения, проявляется в обыгрывании слов, названия произведения, использовании каламбуров, оксюморона, зевгмы, в выстраивании семантически ложных смысловых цепочек, обращении к мифемам и мифологическим образам. Такое разнообразие приёмов характеризует стиль писателя как автора, который предлагает читателю прочувствовать богатый потенциал слова, словосочетаний и фраз, расширить палитру читательских впечатлений от возникающих в художественном произведении ассоциаций, рождённых подтекстом и контекстом, попытаться выстроить новые варианты домысливания событий и художественного конфликта, представленных в пьесе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Водолазкин Е. Сестра четырёх / Е. Водолазкин. – Москва: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. – 318, [2] с. – (Новая русская классика).
2. Кочетова С.А. Имена героя в романе Е. Водолазкина «Лавр» / С.А. Кочетова // XIII Международные Крымские Михайловские литературно-ономастические чтения (18 сентября 2019 г.) : Материалы конференции / Гл. ред. А.В. Петров; Отв. ред. В.М. Калинин. – Симферополь, 2019. – С. 102-108.
3. Кочетова С.А. Имя произведения как «книга in restricto» (на материале романа Е. Водолазкина «Оправдание Острова») / С.А. Кочетова // XV Международные Крымские Михайловские литературно-ономастические

чтения (14 сентября 2021 г.) : Материалы конференции / ред. В.М. Калинин, А.В. Петров. – Симферополь: ПОЛИПРИНТ, 2022. – С. 21-28.

4. Кржижановский С.Д. Поэтика заглавий. – М.: Никитинские Субботники, 1931. – 33 с.

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А. Игра в слова в пьесе Е. Водолазкина «Микрополь»

Статья посвящена изучению художественно-стилистических особенностей пьесы Е. Водолазкина «Микрополь», отражающей в целом индивидуальный стиль писателя. Анализ пьесы показывает, что для идиостиля Е. Водолазкина характерно обыгрывание омонимов и омофонов, использование каламбуров, зевгмы, оксюморона, выстраивание ложных смысловых цепочек. Разнообразие приёмов, использованных автором, предоставляет читателю при интерпретации и осмыслении текста более широкий простор для выстраивания ассоциаций.

Ключевые слова: Е. Водолазкин, индивидуальный стиль, поэтика, художественный приём, каламбур, омонимы, омофоны, оксюморон.

SUMMARY

Кочетова С.А. Кочетова С.А. Игра в слова в пьесе Е. Водолазкина «Микрополь»

Статья посвящена изучению художественно-стилистических особенностей пьесы Е. Водолазкина «Микрополь», отражающей в целом индивидуальный стиль писателя. Анализ пьесы показывает, что для идиостиля Е. Водолазкина характерно обыгрывание омонимов и омофонов, использование каламбуров, зевгмы, оксюморона, выстраивание ложных смысловых цепочек. Разнообразие приёмов, использованных автором, предоставляет читателю при интерпретации и осмыслении текста более широкий простор для выстраивания ассоциаций.

Ключевые слова: Е. Водолазкин, индивидуальный стиль, поэтика, художественный приём, каламбур, омонимы, омофоны, оксюморон.

С. А Кочетова
(г. Горловка, РФ),
Н. А. Белоконь-Пожарицкая
(г. Горловка, РФ)

УДК 82(1 - 87)

**КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ
В. РАСПУТИНА О СЕНЕ ПОЗДНЯКОВЕ**

В 50-е годы в отечественном литературоведении впервые был использован Л. И. Тимофеевым термин «концепция личности». А. Урманов даёт своё определение этому термину: «художественная концепция личности» – это «эстетически претворенные представления писателя о сущности человека, о цели и смысле его земного бытия, о том, насколько близок он (или далек) к тому, что заложено в нем изначально» [1, с. 58].

Определив духовно-нравственное содержание понятия «концепция личности», обратимся к творчеству В. Г. Распутина периода 1990-х - 2000-х годов, а именно к циклу рассказов о Сене Позднякове. Жизнь продиктовала писателю необходимость затронуть проблемы общества конца XX века. В поздних произведениях тема исхода из русской деревни и проблемы экологии сменяются темой национального выживания и проблемами социально-негативных явлений, которые повлекла за собой «перестройка», что привело к сокращению рабочих мест, банкротству промышленных и сельскохозяйственных предприятий. И на арене у В. Распутина появляется новый герой – Сеня Поздняков. В рассказе «Сеня едет» мы узнаём, что герой появляется в Заморах и приживается. Местные жители называют его «поселенец», а посмеиваясь с издёвкой – «наш орёл»[6]. Если обратиться к значению слова поселенец – это человек, который отсидел срок и его переводят в поселенцы. Таким образом в деревне показали негативное отношение к Сене Позднякову. Вспоминается повесть В. Шукшина «Калина красная», когда Егор Прокудин появляется в деревне и его личность вызывает интерес у местных жителей. И, если В. Шукшин неспеша рассказывает жизненную историю Егора Прокудина, то про Сеню Позднякова мы узнаём сразу, что он вышел из приличной семьи, читал книжки, но после армии понесло его по романтической части[6]. В деревне Сеня появляется не в лучшем виде – без документов, без паспорта, «без бантика»[6]. Нужно отметить, что жизненные этапы Сени Позднякова отражены в прозвищах, которыми персонаж наградил себя

сам: «бродяжничал, бичевал – был Бродя, отхватил невесту – стал «наш орёл», за глаза называли –поселенец»[6].

В цикле рассказов о Сене Позднякове писатель, с одной стороны, показывает духовное самовозрастание героя, сумевшего восстановить связь с народными ценностями, осознающего себя частью круговорота крестьянского бытия («Вечером»), описывает процесс «пробуждения» личности, ее упорство при столкновении с отрицательными социально-общественными явлениями («Сеня едет»), а с другой, передает тщетность попыток Сени Позднякова, его бессилие перед жестокостью, злобой («Нежданно-негаданно»).

Можно говорить о том, что Сеня – промежуточный тип личности – еще не пропитан разрушающим отчаянием, но его доброты оказывается недостаточно, чтобы противостоять разрушающему началу. Он, с одной стороны, полон созидательной энергии, рядом с ним другой человек способен обрести покой, а с другой, Сеня не может отстоять ни себя, ни доверившихся ему людей. В этом и заключается трагедия Сени Позднякова.

Образ Сени близок герою романа В. Белова «Привычное дело». Иван Африканович Дрынов был тоже семьянином, хорошим работником, был потрёпанный водкой, но Сеня совершил подвиг жизни – бросил пить. Дрынов пассивный герой: «Такова жись!», а Сеня, увидел по телевизору о тех изменениях, которые происходят в стране и готов действовать «надо что-то делать». Но не случайно В. Распутин в диалоге Сени и начальника акцентирует внимание на том, что «ехать некуда и «ничего не стало»[6]. В этой ситуации Сеня продолжает традицию классического чудика «деревенской прозы»: стремлением помочь, спасти, изменить, сделать лучше. Образ человека с чудинкой является воплощением не только идеи индивидуальности и уникальности каждой отдельной личности, но и являет собой тип русского национального характера, вобравшего в себя и вечное чувство любви к людям, и трагическую рефлексию на несовершенство мира, и духовную устремленность, поиск высшей правды.

Безусловно, чудачество – то расстояние, которое отделяет позицию героя, его миропонимание от мировоззрения «крепких мужиков» и им подобным. Но одновременно экстравагантность поступка раскрывает и внутреннюю сущность героя. Чудик в изображении В. Шукшина действуют естественно, непосредственно, в силу своих внутренних нравственных понятий, поэтому чудачество выступает некой мерой духовности человека, а не стихийным и вечным абсурдом, органически укорененным в народной жизни, отголоски которого характерны героям В. Белова.

Чуждость героев В. Шукшина носят разный этический смысл: мораль героя-чужака противостоит мещанскому мировоззрению или расходится с народной этикой. В первом случае чуждость является степенью моральной нетерпимости, которая проявляется в обычных бытовых ситуациях. А в другом – чуждостью выступают «антигерои», те, что осуждаются мыслью народной, или сами раскрываются в процессе повествования. Природу маргинальности героя определяет ситуация конфликта. Высоким порывам шукшинских героев, увы, не дано реализоваться в жизни, и это придает произведениям писателя трагикомическую тональность. Реакция героев в унижающих их обстоятельствах приобретает иногда самые различные формы: от вызывающего девиантного поведения (Егор Прокудин обливает кипятком в бане Петра Байкалова, «Калина красная») до неадекватной реакции (герой рассказа «Беспалый» отрубил себе пальцы из-за измены жены), и даже, не выдержав унижений и обиды покончить с собой («Сураз», «Жена мужа в Париж провожала»). И автор настойчиво сталкивал своих героев с унижающим человеческое достоинство хамом, чиновником, продавцом, псевдоинтеллигентом. Герой В. Шукшина может быть трогательно-наивным, как в рассказе «Чужак», сказочником, как в «Милль пардон, мадам!» или агрессивным любителем поспорить, как в рассказе «Срезал». Но этим персонажам не характерны послушность и смирение, а скорее наоборот, свойственны бунтарство и упёртость, но эти герои совестливы, добры и с широкой душой.

В. Шукшин создаёт целую галерею персонажей, демонстрирующих различные грани русского национального характера. Чаще всего этот характер проявляется в ситуации драматического конфликта с жизненными обстоятельствами: сельский житель искатель «высшей справедливости».

В. Распутин в цикле рассказов о Сене Позднякове создаёт концептуально новый тип героя. Наделив жителя современной сибирской деревни Сеню Позднякова бурной биографией, автор подчеркивает в его прошлом пьянство и бродяжничество. В отличие от предшествующего творческого периода (повести «Живи и помни», «Прощание с Матёрой», «Пожар»), когда эти качества были главной чертой отрицательных персонажей, в своей новой концепции писатель снимает эту закономерность. Если прежде неустрашенность окружающего мира напрямую соотносилась с неустрашенностью человека, то теперь Распутин «индивидуализирует» характер героя, наделяет его любознательностью, горячностью, врожденным чувством социальной справедливости – чертами, наличие которых и позволяет Сене сохранять житейскую и

духовную устойчивость в неустроенном мире. И опять таки, если сопоставлять Сеню и Дрынова, то у Позднякова есть стремление к самосовершенству, развитию, а у Дрынова такого стремления нет, он плывет по течению. Если Егора Прокудина не отпускает темное прошлое, то прошлое Сени осталось в песне, которую он распевает в деревне часто.

Анализируя рассказ «Нежданно-негаданно», К. А. Барко говорит о неустроенном, расколотом мире: «Общество раскололось на две половины, обе они не идеальны и виновны: первая – в том, что, спрятавшись в своем мирке и чувствуя то, что происходят глобальные перемены, остается к ним безучастной: «Поскорей добраться до семьи, до деревни и подольше оттуда не выглядывать» [2, с. 6], а вторая половина готова бежать без оглядки за красивой жизнью, совершенно не замечая, что разогнались так быстро, что будь впереди пропасть, им уже не остановиться: «Мы устали от грязной, оборванной нищеты, нам и нищету подавай красивенькую» [2, с. 7]. В этом треснувшем амбивалентном мире герои находят защиту от жестокости не в «погребенном под бетоном» городе, а в деревне, где герои не потеряли нравственной опоры в жизни. Если проанализировать образы героев В. Распутина позднего периода творчества, то позволим себе согласиться с И. А. Митрофановой и О. А. Старовойтовой, что эти образы опровергают суждения ряда критиков, уверявших, что для позднего В. Распутина характерна «такая степень мастеровитости, трудовой азарт, самоотдача, такая выносливость, выпестованная душевной отзывчивостью, способностью к высоким переживаниям, становятся для народа залогом будущего» [5, с. 144].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадужева, Г. Ц. Две судьбы в рассказе В. Распутина «Женский разговор» // Валентин Распутин. Правда памяти: материалы Всерос. конф., посвящ. 80-летию со дня рождения писателя. Иркутск, 28 сент. – 2 окт. 2017 г. / [отв. ред. В.Я. Иванова]. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2018. – С. 52–58.
2. Барко, К. А. Раскол общественного сознания в рассказе В. Г. Распутина «Нежданно-негаданно». Евразийская интеграция: материалы VI Международной научно-практической конференции / К. А. Барко. – Армавир: АГПУ, 2017. – С. 6–8.
3. Васильева, Ю. О. Мотив саморазрушения человека в рассказах В. Распутина 1990–2000-х годов / Ю. О. Васильева // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. – Саратов, 2018. – Т. 18, вып. 1. – С. 81–86.

4. Газизова, А. А. Обыкновенный человек в меняющемся мире: опыт типологического анализа советской философской прозы 60 – 80-х годов / А. А. Газизова. – М., 1990. – С.
5. Митрофанова, И. А., Старовойтова О. А. Художественно-эстетический потенциал малой прозы В. Г. Распутина // Актуальные проблемы и перспективы русистики: материалы по итогам Международной конференции русистов в Барселонском университете / И. А. Митрофанова. – МКР-Барселона, 2018. – Барселона, 2018. – С. 137– 148.
6. Распутин, В. Нежданно-негаданно / В. Распутин. – М.: Наследники, 2016. – 192 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://kartaslov.ru/книги/Валентин_Распутин_Нежданно-негаданно/1

АННОТАЦИЯ

Н. А. Белоконь-Пожарицкая. Концепция личности в цикле рассказов В. Распутина о Сене Позднякове.

В статье автор анализирует цикл рассказов В. Распутина о Сене Позднякове. Сеня Поздняков – это новый тип героя, который, попав в новую реальность, стремится в традициях классического героя чудика, спасти мир. Но, если сравнить Сеню с героем В. Белова, то новый герой в произведении развивается, а не деградирует. Сеня Поздняков ближе к героям-чудикам В. Шукшина. Сеня не может смириться с новыми жизненными реалиями, готов действовать, но его порывы к действию приближают персонаж к образу чудика.

Ключевые слова: повесть, рассказ, персонаж, образ, проблематика, автор, тип героя, концепция личности.

SUMMARY

N. A. Belokon-Pozharitskaya. The concept of personality in the cycle of stories by V. Rasputin about Sen Pozdnyakov.

In the article, the author analyzes the cycle of stories by V. Rasputin about Sen. Pozdnyakov. Senya Pozdnyakov is a new type of hero who, having found himself in a new reality, strives, in the tradition of the classic crank hero, to save the world. But, if you compare Senya with the hero of V. Belov, then the new hero in the work develops, and does not degrade. Senya Pozdnyakov is closer to the weirdo heroes of V. Shukshin. Senya cannot come to terms with the new realities of life and is ready to act, but his impulses to action bring the character closer to the image of a weirdo.

Key words: story, character, image, issues, author, type of hero, personality concept.

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

УДК 82-271

ГЕРОИ БЕЗ ИМЁН В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XX – XXI СТОЛЕТИЙ

Ономастика – филологическая наука, получившая развитие в начале 1960-х гг. в качестве прикладной дисциплины. Однако специфика изучаемого предмета, имен собственных, состоит в том, что он «включает также этнографический, исторический, географический, социологический, литературоведческий компоненты» [13, с. 9]. По этой причине проблемы, вызывающие интерес у языковедов, привлекают внимание исследователей из других областей.

Вопросы онимии художественного текста, интересующие литературоведов, гораздо чаще привлекали внимание и становились предметом изучения лингвистов. К примеру, персонажные номинации, исследованные в литературоведении лишь частично, как отдельные виды (антропонимы, тропеические и перифрастические обозначения), и в большей степени на материале эпических и лирических произведений, в полной мере проанализированы в области языкознания, о чем свидетельствуют труды А.В. Суперанской, Е. Отина, Н.В. Васильевой, С.П. Васильева, Е. В. Ворошилова, А.М. Мезенко, В.М. Генкина, А.Н. Деревяго и многих других. В области литературной ономастики проблема разрабатывалась в работах М. С. Альтмана, Г. А. Силаевой, И. Д. Таумова, Ю.И. Син. А. А. Фомин в статье «Литературная ономастика в России: итоги и перспективы», проанализировав этапы развития науки, отметил следующее: «...изучение литературной антропонимии – это магистральное направление в современной литературной ономастике» [14, с. 116]. Таким образом, изучение онимов в художественных текстах и выполняемых ими функций, отражающих концепцию произведения, – составная часть ономастики как комплексной филологической науки, которая в настоящее время уже «выделилась в самостоятельную дисциплину» [13, с. 9].

С XVIII столетия в русской драматургии можно наблюдать явление антономасии. Имена Митрофанушки, Скотинина, Хлестакова, Фамусова постепенно превратились в нарицательные. Как известно, этот приём используется в том случае, когда емкая характеристика героя отражает типичное явление общества, степень распространенности черт, которыми наделен персонаж.

Однако нередко авторы художественных текстов обращаются к использованию нарицательного наименования для персонажа

вместо имени собственного, как в случае с мастером в романе М. Булгакова, или господином из Сан-Франциско из одноимённого рассказа И. Бунина. Так писатели создают обобщенный образ, подчеркивая интертекстульные связи с другими произведениями. К примеру, герой М. Булгакова ассоциируется и с процессом творчества в целом, и с персонажем из романов Й. В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» и «Годы странствий Вильгельма Мейстера». Кроме того, М. Булгаков, обращаясь к использованию нарицательного наименования для своего героя, скрывает тайну его прототипов.

Безымянность в драматургии в большей степени характерна для второстепенных и эпизодических персонажей, которые находятся на периферии и выполняют собственные функции: помогают более полно раскрыть тему, либо оттеняют фигуры главных героев.

Время от времени авторы с определенными намерениями обращаются к нарицательным именам для обозначения главных героев пьесы, функции отсутствия имен которых предопределяются концепцией произведения и стремлением драматурга к созданию обобщенного образа: «Умолчание имени в художественном произведении может расцениваться как прием обобщения характеристик человека, возведения их до уровня общечеловеческих» [8, с. 74]. Отсутствие именитакже является способом не прямой характеристики персонажа. Следовательно, нередко можно наблюдать процесс, обратный антономасии.

По мнению Ю. Тынянова, в художественном произведении нет неговорящих имен. Отсутствие имени несет на себе такую же содержательную нагрузку, как и его наличие.

По мнению Н. А. Веселовой, «...имя является структурообразующим компонентом персонажа», «...под именем в литературно-художественном тексте понимается не только антропоним (личное имя или фамилия), но любое слово, именуемое персонажа: местоимение (он, она, я – как это чаще всего бывает в лирике); функциональное наименование (по амплу, социальной или национальной принадлежности); иногда всего одна буква, криптоним, как, скажем, у Ф. Кафки» [2].

У драматурга, в силу специфики литературного рода, количество приемов, используемых для создания образа персонажа, ограничено. И имя берет на себя ряд функций: характерологическую, символическую, эмоционально-стилистическую. Имя в художественном произведении всегда отражает авторский замысел, но особую нагрузку оно несёт в текстах драматургии.

Прием умолчания имени часто используется в русской драматургии вербатим. Обусловлено это, прежде всего, содержанием текстов, стремлением к анонимности. Новаторский характер пьес, созданных с использованием этой техники, заключается в минимальном вмешательстве автора в процесс создания. Как правило, это ряд монологов, связанных общей, ранее табуированной по причине маргинальности темой. В создании произведения принимают участие реальные респонденты, поэтому персонажи в драмах иногда обозначаются через умолчание их имен: хирург в пьесе «Док.тор» (2005); первая, вторая и третья в «Первом мужчине» (2003) Е. Исаевой, он в «Мозаике» (2005) О. Дарфи (при участии Галины Синькиной). Для автора драм-вербатим важнее не сам герой-рассказчик, а тема, описываемая ситуация и содержание монолога. Безымянные персонажи являются типичными представителями определенной социальной группы, профессии, или актуализируют в своем рассказе проблемы обычных маленьких людей нашего времени. К примеру, в пьесе «Док.тор» (записки провинциального врача) три действующих лица (хирург, женщина и мужчина), но драматург допускает расширение списка: «Женщин и мужчин может быть и больше – на усмотрение режиссёра. Они играют всё «окружение» хирурга» [6]. Упоминание конкретных топонимов (Калуга, деревня Борятино, Астрахань, Камызяк), а также фактов биографии героя («В общем, институт, интернатура. Реанимацией как таковой я не занимался практически. Все болячки, через которые я проходил, была служба анестезиологическая. Шашкой махать-то меня отец научил. У меня отец – хирург. У меня четыре поколения в семье врачей. У нас в городе улица есть имени хирурга Лычманова Николая Георгиевича. А я его внучатый племянник» [6]; «Я сейчас работаю на трёх работах. В больнице оперирую, в медучилище преподаю хирургию, и консультантом в роддоме» [6]) позволяют утверждать, что в контексте данного произведения прием замены имени собственным нарицательным наименованием – указанием профессии персонажа – выполняет двойную функцию. Во-первых, сохраняет анонимность респондента, во-вторых, подчеркивает типичность обстоятельств, в которых оказывается персонаж, и условий работы врачей в провинциальных больницах. В пьесе имя героя упоминается в речи мужчины-санитара – «Андрей Георгиеч» [6], но для драматурга важна не частная история конкретного врача, а общая ситуация с положением медицины в стране, поэтому пьеса закольцовывается в финале: в Борятино присылают нового интерна по имени Сергей.

Сокращение дистанции между автором и героем, автобиографичность, желание скрыться под маской также

вызывает необходимость обращения к героям без имён. Подобное можно наблюдать в драматургии Е. Гришковца. Пьесы «Как я съел собаку» (1999), «Дредноуты» (2008) и «ОноноврЕмЕнно» (2009) представляют собой монологи, изложенные от лица рассказчиков, хотя автор намеренно дистанцируется от своего персонажа, о чем и говорит в начальной ремарке: «На сцене также находится человек. Это мужчина. Он молодой, одет в хорошую, классическую светлую рубашку и простые черные брюки. На ногах хорошие классические не новые туфли, безукоризненно чистые и ухоженные. Он сидит на дальнем от зрителя стуле» («Дредноуты») [3], «Р а с с к а з ч и к – молодой человек тридцати-сорока лет» («ОдноврЕмЕнно») [4]. Герой переходит от одной «в данный момент важной» мысли к другой, рассчитывая на понимание читателя/зрителя, сходство их восприятия мира и жизни. Монолог рассказчика – это поток сознания, импрессионистическая картина его внутреннего состояния: «Это так важно, что-то сильно почувствовать, почувствовать...» [4]. Е. Гришковец, обращаясь в своих пьесах к безымянному персонажу, создает образ современного, маленького человека, утратившего способность в мире происходящих одновременно событий – рождения и смерти, счастья и горя – испытывать разные чувства и не разучиться сопереживать.

Проблемы, которые поднимают драматурги в подобного рода пьесах, раскрывают типичную ситуацию, сложившуюся не только в конкретном обществе, но и в мире в целом, как в трагедии братьев Пресняковых «Терроризм» (2003). Среди персонажей произведения указаны Человек в военной форме, Пассажиры, Мужчины и Женщины. Ситуации, изображенные в пьесе, представляются общечеловеческими, что делает пьесу остроактуальной, аллегорической историей, отчасти предостережением для любого общества: «Перформанс насилия (или театрализованная демонстрация готовности к насилию) выступает в качестве универсального симулякра: он замещает профессиональную этику, желание свободы, любовь, чувство национального или какого-либо иного превосходства, наконец, просто витальность» [9].

Использование нарицательных наименований вместо собственных имен в пьесе братьев Пресняковых «Терроризм» (2003), во-первых, переводит частую ситуацию в разряд общечеловеческих, поднимая до вечной проблемы поисков источников зла и исследования причин его зарождения:

«5-ый: Вот ты зачем это всё фотографируешь?

2-ой: Зачем... не знаю, так, прикольно, а потом можно

выставку сделать, что, мол, так поступать нельзя, то есть все посмотрят на эти ужасы и ужаснутся, и так, чтобы осторожней...

5-ый: Да! Посмотри, как красиво! (Берёт у 1-го фото). А?! Не было бы красиво, ты бы не стал фотографировать! Вот так! Поглядит кто-то на эти картинки, и не ужас в них увидит, а красоту! И пойдёт дальше это искусство, в жизнь, продвигать! И так уже все заразились – дело ведь не в том, кто, что, сколько от этого всего, – от взрывов, от убийств, от терактов этих погибает, – здесь другое, ещё более страшное – здесь цепная реакция начинается. Все, все этим заражаются!» [11].

Во-вторых, в совокупности с условностью топоса (в I действии это некий аэропорт, во II – частное жильё, квартира, в III – офис, в IV – дворик и игровая площадка возле дома, в V – казарма одного из военизированных подразделений) создаётся абсурдную картину повсеместного насилия: «...пьеса предстает “энциклопедией”, ко ллекционирующей формы девиантного в поведении человека, что значительно шире собственно понятия “террористический акт”» [10, с. 154].

Драматурги обращаются к градации, переходя от общей ситуации террора против населения к насилию в семье, подчеркивая будничность его проявлений в жизни: от жестокости по отношению к близким, ненависти на основании этнических признаков, унижения на работе, дедовщины в армии до настоящих терактов с массовыми жертвами. Множащееся насилие приводит к гибели и самого насильника, если не физической, то духовной. Гипотетическая ситуация теракта в аэропорту и, на первый взгляд, не связанные между собой события в результате в пьесе связываются воедино в последнем акте. Обращаясь к изображению сцен насилия, Пресняковы утверждают идею гуманизма, отказ от жестокости.

М. Липовецкий указывает на следующую причину появления безымянных героев в текстах драматургов: «То, что у Владимира и Олега Пресняковых все герои переживают кризис идентичности, видно даже по спискам действующих лиц их пьес. Редко у кого есть собственное имя: чаще всего – 1-й мужчина, 2-й мужчина, 1-я женщина, 2-я женщина, Мать, Дядя, Юноша, Девушка, Мужчина-гость, Женщина-свидетельница... Или же еще лучше: «Мать», «Невеста», «Инвалид» (именно так – в кавычках). В театре Пресняковых разлука персонажа с самим собой неизменно обыгрывается как смешная – причем смешная не словесно, а именно театрально – через разрыв между действием и словом, жестом и контекстом, игрой и ситуацией» [9].

Портрет современного общества представлен в пьесе О. Богаева «Dawn-Way. Дорога вниз без остановок» (2008).

Драматург обращается к безымянным героям для создания собирательного образа.

Основой фабулы произведения выступает одно-единственное событие – авария со смертельным исходом. Драматург разделяет пьесу на отдельные эпизоды, главными героями каждого из которых становятся безымянные персонажи, представители определенной социальной группы, профессии: Жена и Муж, Безносый и Безухий, Носастый и Ушастый, Депутат и Телохранитель, Жених и Невеста, Мужчина и Женщина, Начальник похоронной службы и два её работника, Священник и Мулла, Женщина и Беременная, Водитель и Экспедитор, Слепая и Слепой, Врач и Медсестра, Композитор и Режиссёр, Старик и Старуха, Бог и Дьявол. Образы становятся узнаваемыми, т. к. наделяются стереотипными характеристиками. К примеру, медицинские работники с точки зрения общественного сознания призваны помогать людям, сочувствовать больным. Но все стандартные представления в пьесе разрушаются:

– преступники проявляют мимолетное сострадание:

«БЕЗУХИЙ. Ему скорую надо короче...

БЕЗНОСЫЙ. Фраер, ты грохнул щас семь человек, а бомжаре решил скорую вызвать?!!

БЕЗУХИЙ. Чо ты лепишь, нормальный чувак! Ему скорую надо, базар, отвечаю!» [1]);

– стражи порядка, милиционеры, оказываются преступниками, о чем свидетельствуют и прозвища, которые им дает драматург:

«УШАСТЫЙ. Вот вы, товарищ сержант... Извините, конечно... Но вы вчера задавили троих, а сегодня уже грамоту дали...»[1];

– депутат, который должен демонстрировать ответственное отношение к исполнению своих обязанностей и быть примером неукоснительного соблюдения закона, его же и нарушает:

«ДЕПУТАТ. Ну да, а этот вон...? Считаю, я сбил его, а потом руками прикончил. Хоть и бомжара, а по Конституции – избиратель» [1] и т.д.

Обращаясь к стилистике «театра жестокости», драматург создает катарсический эффект для зрителя/читателя, который, осознав собственную греховность, призван избавиться от всеобщей болезни века – равнодушия.

Вполне реалистическая картина со временем превращается в притчу о деградации человека. Философская глубина и аллегоричность изображаемого события обнаруживается при неожиданном повороте сюжета: сбили не просто человека, а Ангела. И испытание, которое проходят все

персонажи, превращается в спор о Человеке, а дорога перестает быть просто местом действия, а превращается в метафору человеческой жизни. Перед нами разворачивается схватка за него между Богом и Дьяволом.

Все, кто оказался в ситуации выбора – спасти чью-то жизнь, или равнодушно проехать мимо, оправдывая себя занятостью, нехваткой времени, считая обязанность помочь в данной ситуации профессиональным долгом других, демонстрируют безразличие и эгоизм. По дороге жизни каждый совершает свой выбор, от которого зависит, куда она приведет. Библейские реминисценции финала, ассоциирующиеся либо с очередным концом света в виде всемирного потопа, либо со Страшным судом наводят на мысль о погрязшем в грехах человечестве.

Общая мрачная картина деформированного мира в открытом финале смягчается словами Бога, оставляющими надежду:

«ДЬЯВОЛ. Но где здравый смысл?! Пора давно прекратить эту комедию.

БОГ. Нет. Мы продолжаем. Ступайте на место.

ДЬЯВОЛ. Вы что, до сих пор уверены, что найдется хоть один человек, кто спасет вашего ангела???

Пауза.

БОГ. Да.

Пауза.

ДЬЯВОЛ. О, нет...

Картина шестнадцатая

Ангел лежит на дороге.

Приближается новый, очередной автомобиль» [1].

Собирательный образ общества, представленный в пьесе безымянными героями, по воле случая оказавшимися в данном месте, используется для усиления основной мысли художественного произведения и помогает донести главную идею – назревшую необходимость избавления от равнодушия.

Таким образом, в пьесах, где драматурги обращаются к героям без имен, основной конфликт разворачивается между бытовым и бытийным. Использование вместо имен собственных нарицательных наименований позволяет создать собирательный образ и при этом сохранить актуальность проблематики. Пьесы с безымянными героями демонстрируют действительность в «абстрагированном виде, без хронологических и территориальных примет» [12]. Наричательные наименования, используемые вместо имен собственных, выполняют также характерологическую функцию. На первый план выступают черты, свойственные данной профессии, роду занятий, определённому классу, социальной группе. Подобного рода

персонажи обладают общими психологическими особенностями, привычками, способом мышления и, как результат, образом жизни. Но драматурги рубежа тысячелетий нередко разрушают сложившиеся представления.

Безымянность главных персонажей в драматургии является особым приемом, функции которого зависят как от авторской интенции, так и от места персонажа в системе образов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богаев, О. Dawn-way. Дорога вниз без остановок / О. Богаев – Текст : электронный // magazines сайт. – URL : <https://magazines.gorky.media/ural/2008/3/dawn-way-doroga-vniz-bez-ostanovok.html> (дата обращения: 23.01.24).
2. Веселова, Н. А. Имя в жизни и в литературе / Н. А. Веселова – Текст : электронный // сайт : Литмир. – URL : http://www.k2x2.info/jazykoznanie/literaturnyi_tekst_problemy_i_metody_issledovaniya_iv_sbornik_nauchnyh_trudov/p4.php (дата обращения: 23.01.24).
3. Гришковец, Е. Дредноуты / Е. Гришковец – Текст : электронный // сайт : Литмир. – URL : <https://litmir.club/br/?b=11141> (дата обращения: 27.01.24).
4. Гришковец, Е. ОdnовpЕмЕнно/ Е. Гришковец – Текст : электронный // сайт : Литмир. – URL : <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/together.txt> (дата обращения: 27.01.24).
5. Дубинин, П. «Апокалипсис нашего времени» в драматургии «уральской школы» / П. Дубинин – Текст : электронный // сайт : Pandia. – URL : <https://pandia.ru/text/80/201/44568.php> (дата обращения: 15.01.24).
6. Исаева, Е. Док.тор/ Е. Исаева – Текст : электронный // сайт : isaeva.ru. – URL : <http://www.isaeva.ru/plays/doctor.html> (дата обращения: 15.01.24).
7. Исакова, И. Н. Система номинаций литературного персонажа (на материале произведений Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, А. А. Фета и Н. А. Некрасова) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 : Москва, 2004. – 360 с.
8. Лазареску, О. Г. «Что в имени тебе моём?..»: безымянность героев как смыслоорганизующая категория в русской литературе и фольклоре / О. Г. Лазареску // Педагогические исследования – Текст : электронный // сайт : cyberleninka. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/chto-v-imeni-tebe-moem-bezimyannost-geroev-kak-smysloorganizuyuschaya-kategoriya-v-russkoy-literature-i-folklore/viewer> (дата обращения: 15.01.24).
9. Липовецкий, М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых /

- М. Липовецкий. – НЛО, номер 3, 2005. – Текст : электронный // сайт : magazines. – URL : <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/3/teatr-nasiliya-v-obshchestve-spektaklya-filosofskie-farsy-vladimira-i-olega-presnyakovyh.html> (дата обращения: 10.01.24).
10. Муравьева, А. В. От абсурдизации к субъективации в пьесе братьев Пресняковых «Терроризм» / Вестник Костромского государственного университета. – 2021. – Т. 27, № 2. – С. 150–155.
 11. Пресняковы, В. и О. Терроризм / В. и О. Пресняковы – Текст : электронный // сайт : Литмир. – URL : <https://litmir.club/br/?b=22354> (дата обращения: 14.12.23).
 12. Савин, Г. А. Новозаветная притча в фокусе современного литературоведения / Г. А. Савин – Текст : электронный // сайт : Studylib. – URL : <https://mbs.ru/assets/theognosis/3/articles/2.pdf>
 13. Сыранова, Г. Ю. Ономастика : учеб. пособие / Г. Ю. Сыранова. – Тольятти : Изд-во ТГУ, 2013. – 248 с. :
 14. Фомин, А. А. Литературная ономастика в России: итоги и перспективы / А. А. Фомин. – Вопросы ономастики. – 2004. – № 1. – С. 108–120.

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л. Н. Герои без имён в русской драматургии рубежа XX–XXI столетий

Статья посвящена исследованию процесса, обратного антономасии – обращению к безымянным персонажам, замена имени собственного нарицательным наименованием. На материале современной русской драматургии автор выявляет функции, которые выполняют безымянные герои, помогая раскрыть концепцию произведения.

Ключевые слова: безымянный персонаж, драматургия, Е. Исаева, Е. Гришковец, братья Пресняковы, О. Богаев.

SUMMARY

Lyubimtseva-Natalukha L. N. Characters without Names in Russian Drama at the Turn of the 20th-21st Centuries

The article is devoted to the study of the process inverse to antonomasy – addressing nameless characters, replacing the proper name with a household name. On the material of modern Russian drama, the author reveals the functions that nameless characters perform, helping to reveal the concept of the work.

Key words: nameless character, drama, E. Isaeva, E. Grishkovets, brothers Presnyakov, O. Bogaev.

*О. В. Жарикова
(г. Горловка, РФ),
И. С. Ковальчук
(г. Горловка, РФ)*

УДК 801.6: 801.4 + 882(09)

**ДУАЛИСТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ПЬЕСЫ «ВАНЬКА-КЛЮЧНИК И ПАЖ ЖЕАН»
ФЁДОРА СОЛОГУБА: ИСТОЧНИКИ, СТРУКТУРА
И ЗНАЧЕНИЕ**

Фёдор Сологуб опубликовал пьесу «Ванька-ключник и паж Жеан» в 1908 г., произведение сразу же привлекло внимание критиков, в первую очередь благодаря своей необычной структуре. В нём две сюжетные линии – «русская» история Ваньки и «французская» история Жеана. В первых двух опубликованных вариантах пьесы (1908 и 1909 гг.) эти сюжеты развиваются одновременно, причём история Ваньки печатается слева, а история Жеана – справа на каждой странице. В издании «Ваньки-ключника и пажа Жеана», помещённом в «Собрании сочинений» Сологуба (1913 г.), каждая страница уже не делится на две колонки, а чередуются русские и французские сцены. Неудивительно, что критики искали смысл пьесы в её структуре, и многие пришли к выводу, что драматург хотел, чтобы зрители противопоставили два мира пьесы.

Двойственная структура пьесы легко поддаётся дуалистической интерпретации, согласно которой русская половина представляет феноменальную реальность, а французская – идеальный нуменальный мир. Однако З. Г. Минц убедительно доказывает, что использование Сологубом иронии сближает два мира пьесы и делает их оба выражением той вульгарности, которую писатель видел вокруг себя в материальном мире [3, с. 110–112].

В этом произведении представлена история молодого Ваньки, прибывшего из дальних стран и попросившегося на работу к князю, поклявшись ему в вечной верности (в разных редакциях этот сюжет претерпел лишь незначительные изменения). Князь нанимает его конюхом, но благодаря усердной работе Ванька вскоре становится личным камердинером княгини. Принцесса и Ванька почти сразу же начинают кокетничать друг с другом, и вскоре взаимное обольщение становится окончательным. Угостив своего героя вином и едой, принцесса слёзно умоляет Ваньку не ходить в таверну, потому что он опьянеет и раскроет их тайну. Ванька клянётся, что никогда не зайдёт в таверну, но всё же заходит, и слуги князя подслушивают, как он хвастается своей связью с княжной. Они приводят его к князю, который

приговаривает Ваньку к смертной казни. По дороге к виселице Ванька просит слуг провести его мимо окна княгини. Ванька привлекает её внимание песней, она устраивает ему побег, после чего князь и княгиня примираются. Параллельно с этой русской историей развивается история пажа Жеана, который переживает те же приключения, что и Ванька, только на французский манер.

Дальнейшая работа автора над «Ванькой-ключником и пажом Жеаном» свидетельствует о том, что он не ставил перед собой задачу противопоставить русскую и французскую составляющие пьесы. В 1912 году автор добавил к сказкам о Ваньке и Жеане историю чиновника Ивана Ивановича, влюблённого в Её Превосходительство, жену своего начальника (Его Превосходительства). Эта новая трёхактная пьеса была поставлена под названием «Всегдашние пашни». Создание драматургом третьей сюжетной линии нарушает дуализм «Ваньки-Ключника и пажа Жеана» и позволяет предположить, что сам Фёдор Сологуб видел смысл пьесы не в различиях, существующих между тремя её сюжетами, а в их сходстве. Эволюция интерпретаций этого произведения Николаем Евреиновым, который был режиссёром и «Ваньки-ключника и пажа Жеана», и «Всегдашних пашней» показательна в этом отношении. В более ранней, 1909 года, постановке Н. Н. Евреинов стремился к «художественному эффекту разительного контраста» между двумя половинами пьесы [1, с. 88]. К 1912 году, когда в пьесу была добавлена третья сюжетная линия, Николай Николаевич видел её в совершенно ином свете. В небольшой статье, посвящённой «Всегдашним пашням», Н. Н. Евреинов, заимствуя фразы из основной теоретической статьи Сологуба о драматургии, «Театр одной воли», объяснил, что три сюжета должны быть поставлены рядом, а не один за другим, поскольку все они являются выражением одного и того же вечного диалога о любви и смерти [2, с. 916]. Добавление истории об Иване Ивановиче убедило Н. Н. Евреинова в том, что истории о Ваньке, Жеане и Иване Ивановиче были выражением одной и той же вечной темы.

На основании этого можно утверждать, что ключ к «Ваньке-ключнику и пажу Жеану» лежит в совокупности его частей, а не в их сопоставлении. Смысл пьесы может быть найден в одном из компонентов, добавленных к изданию 1913 года, – кратком авторском предисловии «От автора», которое предшествует всей пьесе и неразрывно связано с её основным текстом. Фёдор Сологуб рассматривал эпиграфы, предисловия и другие авторские обращения к публике как неотъемлемую часть литературного произведения. Согласно «Театру одной воли», они исполнялись тем же голосом, что и остальные части пьесы; их читал зрителям

чтец, который декламировал весь сценарий произведения и был управляющим волей драмы, так как актеры действовали в соответствии с его текстом [5, с. 143]. Практически все ранние сологубовские драмы («Победа Смерти», «Ночные пляски», «Дар мудрых пчёл») имеют хотя бы одно авторское предисловие. Черновики этих и других, в конечном счёте, неопубликованных, предисловий свидетельствуют о том, что Сологуб потратил на их составление немало времени и сил. Этот приём заслуживает внимания как значимый компонент его произведений для театра.

Предисловие писателя 1913 года содержит точный источник, вдохновивший на написание пьесы «Ванька-ключник и паж Жеан»: «Эта драма, в русской её части, написана по мотивам песен, собранным в книге «Великорусские народные песни, изд. проф. А. И. Соболевским»; том 1, СПб. 1895 1. (первые 47 вариантов; стр. 1–84)» [5, с. 159].

Автор тщательно отбирал отрывки из сборника А. И. Соболевского, поскольку многие детали его 47 песен на Ванькину тему не встречаются в его пьесе. Смысл выражения «по мотивам песен» в случае с «Ванькой-ключником и пажом Жеаном» может иметь одно из двух значений: Сологуб включает в пьесу большие куски текста из сборника А. И. Соболевского, а в других случаях берет детали из Ванькиных песен и расширяет их, в обоих случаях добавляя юмор. Автор не пытается скрыть свой метод и через предисловие и персонажей постоянно напоминает зрителям, что его пьеса во многом опирается на сборник А. И. Соболевского.

Сологуб писал «Ваньку-ключника и пажа Жеана» в период тесного сотрудничества с Николаем Евреиновым, в драматической эстетике которого юмор играл важную роль. Юмор, ирония, пародия были важными аспектами театральных сологубовских теорий в этот период. Для драматурга юмор и комические персонажи делали театр более доступным и понятным для широких масс; а доступность, в свою очередь, могла способствовать осознанию Одной Воли, истины мира, которая раскрывается через театр.

В 1877 г., более чем за три десятилетия до «Ваньки-ключника и пажа Жеана» Фёдора Сологуба, Лука Николаевич Антропов (1843-1881) опубликовал пьесу «Ванька-Ключник» на ту же тему. Это произведение пользовалось большой популярностью, и было многократно поставлено в четырёх разных театрах Санкт-Петербурга вплоть до 1903 года [4, с. 262, 294]. На первый взгляд, сологубовская пьеса имеет мало общего с антроповской пьесой, поскольку Лука Николаевич заимствовал те аспекты Ванькиных песен, которые Сологуб не развивал. В антроповском тексте

к князю Волховскому приходит его сосед Полтев, желающий помочь Волховскому вернуться на высокий пост при дворе. Полтев настаивает на том, чтобы Волховский немедленно уехал с ним, а князь приказывает Ваньке взять на себя заботы о молодой княжне. Ванька уговаривает княгиню бежать с ним из гнетущего княжеского дома, но она отвечает, что нет смысла уезжать, когда они могут спокойно продолжать свой роман в доме князя. Их подслушивает слуга, который немедленно бежит сообщить князю о случившемся. Князь со слугами спешит домой, и после нескольких отрицаний Ванька, наконец, признаётся. Князь приказывает повесить его, а затем беспомощно наблюдает за тем, как умирает от горя княгиня. Драматург не ссылается на произведение Антропова как на один из своих источников, но в обеих пьесах есть несколько общих деталей, отсутствующих в песнях А. И. Соболевского.

В своём предисловии Фёдор Сологуб указывает только источник написания русской части пьесы. Он также не объясняет, что побудило его добавить параллельный рассказ к истории Ваньки, и не упоминает источник французского сюжета.

Имя Ваньки-Ключника, конечно, напоминает о другом, возможно, более известном в русской литературе – Ваньке-Каине. Различные народные тексты о жизни и приключениях этого разбойника, превратившегося в полицейского осведомителя, были синтезированы Матвеем Комаровым в биографию Ваньки-Каина, которая вышла несколькими изданиями в последней четверти XVIII века. Несмотря на то, что между Ванькой-Ключником и Ванькой-Каином есть много общего и почти наверняка в народном сознании существует некое взаимодействие этих двух персонажей, отголоски Ваньки-Каина в пьесе Сологуба отсутствуют, за одним важным исключением. К своему варианту сказки о Ваньке-Каине М. Комаров приложил перевод биографии знаменитого французского преступника Картуша, дав получившемуся тому название «Обстоятельная и верная истории двух мошенников: первого российского славного вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки-Каина со всеми его сысками, розысками, сумасбродною свадьбой и разными забавными его песнями; второго французского мошенника Картуша и его сотоварищей». Это название показывает, что Матвей Комаров предполагал чтение истории Ваньки-Каина и Картуша вместе и, возможно, рассматривал их как равнозначные. Комаровский «Ванька-Каин» с приложенным к нему рассказом «Картуш» мог послужить для Фёдора Сологуба толчком к тому, чтобы придать своей пьесе аналогичную двойную структуру и дополнить историю «Ваньки-Ключника» французским рассказом, по сути, того же сюжета.

Более близкой моделью для структуры «Ваньки-Ключника и пажа Жеана» мог послужить журнал «Золотое Руно» (1906-1909), в котором автор опубликовал несколько своих произведений. Издание имело схожую двуплановую структуру, в которой русские произведения были представлены с параллельным французским переводом на следующей странице. Как и пьеса драматурга, «Золотое Руно» объединяло русскую и западную традиции под одной обложкой журнала.

С помощью авторского предисловия писатель привлекает внимание читателя к одному источнику для русской половины произведения, но при этом опускает другие вероятные источники и не упоминает их для французской части. Для Сологуба такое двусмысленное отношение к источникам – не просто игра с читателем. Создаваемая им путаница заставляет читателя сопоставлять источники с его текстом. Один из смысловых аспектов «Ваньки-ключника и пажа Жеана» заключается в соотношении этого произведения и его источников.

«Ванька-ключник и паж Жеан» – это ещё и театральное воплощение нескольких основных положений «Театра одной воли» Сологуба. Одна из причин, по которой драматург уделяет столько внимания откровенной переработке мифических сюжетов, заключается в том, что, как он утверждает в «Театре одной воли»: «все завязки давно завязаны, и все развязки давно предсказаны – и только вечная литургия совершается» [5, с. 144]. Эта литургия – погружение в вечный мир мифических сюжетов и архетипов, т.е. в мир Одной Воли). По мнению писателя, авторы не могут создавать произведения, которые люди традиционно считают «оригинальным», и поэтому должны сосредоточиться на истинном назначении театра – раскрытии истины Одной Воли феноменальному миру через театральную литургию. Автор надеялся проиллюстрировать этот тезис, дав понять зрителям, что в основе его пьес лежит мифический материал.

Произведение «Ванька-ключник и паж Жеан» отражает сологубовскую теорию о том, что искусство управляет человеческой жизнью, поскольку персонажи знают, что разыгрывают историю из другого текста, и не могут избежать судеб, заложенных в этом сюжете. Повторяя судьбы Ваньки и его любви из русских народных песен, сологубовские Ванька и Княгиня открывают зрителю то, что Фёдор Сологуб считал правдой о мире: люди, обитатели жалкого материального мира, лишены свободы воли и обречены на повторение истории мифических литературных архетипов, таких как Ванька.

Таким образом, пьеса «Ванька-ключник и паж Жеан» имеет важное значение для истории модернистской драматургии, поскольку в ней Фёдор Сологуб обыгрывает литературный приём драматической иронии, когда зрители обладают знанием, которого нет у персонажей пьесы. В произведении драматурга персонажи знают то, чего не знают, по крайней мере, некоторые из зрителей, – исход истории Ваньки, что фактически меняет ситуацию. Эта пьеса с часто употребляемым приёмом драматической иронии предвосхищает многие эксперименты в области взаимоотношений персонажей и зрителей, встречающиеся в более поздней драматургии, как в России, так и на Западе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Евреинов, Н. Всегдашние шашни / Н. Евреинов // Театр и искусство, 1912. – №47. – С. 916–918.
2. Минц, З. Г. К проблеме «символизма символистов» (Пьеса Ф. Сологуба «Ванька Ключник и паж Жеан») / З. Г. Минц // Учёные записки Тартусского университета. – Вып. 754, 1987.
3. Петровская, И. Ф., Сомина, В. В. Театральный Петербург: Начало XVIII века – октябрь 1917 года: обозрение-путеводитель/ под общ. ред. И. Ф. Петровской. – СПб., 1994. – 448с.
4. Сологуб, Ф.К. Собрание сочинений. Том 8 и 10. [Текст] / Фёдор Сологуб. – Санкт-Петербург : Сирин, 1913–1914.4. Field, A. The Theater of Two Wills: Sologub's Plays. – SEER, 1962. – 41. – С. 80–88.

АННОТАЦИЯ

Жарикова О. В., Ковальчук И. С. Дуалистическая интерпретация пьесы «Ванька-ключник и паж Жеан» Фёдора Сологуба: источники, структура и значение.

В статье рассматриваются точный и возможные источники пьесы Фёдора Сологуба: сборник «Великорусских народных песен» А. И. Соболевского, пьеса «Ванька-Ключник» Л. Н. Антропова, биография Ваньки-Каина и Картуша Матвея Комарова. Анализ структуры драматургического произведения позволил определить двойственную структуру драмы – «русскую» историю Ваньки и «французскую» историю Жеана. Авторами статьи подчёркивается важное значение пьесы в истории модернистской драматургии.

Ключевые слова: пьеса, драматургия, дуалистическая интерпретация, театр одной воли, драматическая ирония.

SUMMARY

O.V. Zharikova, I. S. Kovalchuk. A Dualistic Interpretation of the Play “Van’ka the Keymaker and the Henchman Zhean” by Fyodor Sologub: Sources, Structure and Significance.

In the article we consider the exact source and possible sources of the play: the collection of “Great Russian Folk Songs” by A. I. Sobolevskii, the play “Van’ka-Kliuchnik” by L. N. Antropov, the biography of Van’ka-Kain and Cartouche by Matvei Komarov. The analysis of the structure of the work allowed us to determine the dual structure of the drama – the “Russian” story of Van’ka and the “French” story of Zhean. The author of the article emphasises the importance of the play in the history of modernist drama.

Key words: play, drama, dualistic interpretation, theatre of one will, dramatic irony.

*М. Н. Ивахненко
(г. Горловка, РФ)*

УДК 82-343.4

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ КОМПОНЕНТ КАК ОБЯЗАТЕЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ РУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКИ

Знакомство с культурой другого народа зачастую происходит посредством изучения его фольклорного и литературного наследия. Одна из самых древних и распространенных форм устного творчества у всех народов – народные сказки. У каждого народа есть свои сказки. В них отражается душа народа, его мудрость, мысли и чаяния. Сказка в своей основе сохранила и во многом отразила древнейшие формы мышления. Но это не делает ее примитивной, наоборот, она притягивает своим многоступенчатым развитием. Она несет из глубины веков жизненную философию народа.

Сказка помогает точнее понять культурные, страноведческие явления и национальный характер народов, в том числе своего собственного. В современных условиях развития общества это является немаловажным и актуальным, так как указанный сопоставительный анализ явлений культуры нескольких стран играет важную роль в развитии языковой и лингвострановедческой компетенции. Между сказками разных стран так много общего. Есть общие многим народам излюбленные сюжеты, сказочные образы. Сходство сказочных мотивов обусловили социальная среда, в которой возникает сказка, общность исторических условий определенных эпох в разных странах. Эти общие

представления объясняются наличием единого мифологического предания, зародившегося еще до разделения индоевропейских народов. Мы находим в сказках под различными именами одни и те же типы героев, одни и те же чудесные превращения, волшебные предметы и магические задания. Образы эти не сохранялись бы памятью народной, если бы они не выражали собою ценности человеческой жизни. Запоминается и передается из поколения в поколение только то, что дорого человечеству.

Ввиду неоднозначности понятия «сказка» в отечественной и зарубежной фольклористике, можно предложить следующее определение: сказка – это жанр устного народного творчества, представленный в виде прозаического или художественного поэтического текста, вмещающий в себя накопленные культурой смыслы, идеалы и установки; опирающийся на вымысел и обладающий большой силой эмоционального воздействия на читателя. Предметом повествования в ней служат необычные, удивительные, а нередко таинственные и странные события. С помощью сказки человек с раннего возраста получает представления о мире, о человеческих взаимоотношениях, а самое главное, о культуре народа. Любая сказка содержит в себе национально-культурные компоненты, которые передают атмосферу и колорит той страны, в которой она написана. Но поскольку каждая культура обладает определенными характерными чертами, свойственными только ей, такие национально-культурные компоненты часто уникальны. Сказка – важный компонент национальной культуры, отражающий основы менталитета человека, его опыт аксиологического и эстетического осмысления мира. Она способствует формированию культурной компетентности и социальной адекватности индивида. Текст народной сказки создается на основании культурной традиции, то есть коллективной памяти этноса, инициативно отбирающей и закрепляющей в опыте поколений именно то, что позволило этносу или нации пройти сквозь историю и сохранить свою идентичность [6, с. 128].

Русские волшебные сказки составляют огромный пласт литературы. Русская сказка – специфический литературный жанр, у которого есть свои стилистические особенности. И.А. Разумова в работе «Стилистическая обрядность русской волшебной сказки» указывает на одну из главных стилистических особенностей сказки – наличие традиционных формул для обозначения зачина и концовки, использование постоянных эпитетов, повторов, сочетание прямой и косвенной речи, особую роль числительных, наличие элементов «волшебства» или «чуда». Для сказок характерно описание действий, выраженное фольклорными

формулами *«жили-были», «стали жить-поживать и добра наживать», «в правое ухо вошел, а в левое вышел», «долго спал, да в пору встал»* и т. п. Другие исследователи упоминают «эпические зачины и концовки, высказывания действующих лиц, обладающие магической силой, и формульные характеристики персонажей, и сентенции, и разговорные идиомы, включенные в словесную ткань сказки, и лексические глагольные повторы, и постоянные эпитеты» [9, с. 11]. Кроме того, русская сказка отличается от других жанров использованием постоянных определений, синонимических и тавтологических сочетаний, повторов и т. д. По мнению В.Я. Проппа, «постоянный эпитет применяется для признаков, которые народ считает постоянными и необходимыми и которые он повторяет... потому, что вне данного признака предмет для эпической поэзии невозможен» [8, с. 527].

Национально-культурный компонент русской сказки – это ее язык. Благодаря этому компоненту отображаются особенности территории распространения общности людей, их характерные черты, своеобразие их национальной культуры. Язык всегда находится в тесной связи с культурой народа. В. Гумбольдт считал, что язык всегда воплощает в себе своеобразие целого народа, «дух народа» [2, с. 68]. Национально-культурный компонент в лексике русской сказки рассмотрела Т.Ф. Новикова в своей монографии «Культурологический подход к преподаванию русского языка в аспекте регионализации образования», где выделила следующие единицы языка с национально-культурным компонентом: безэквивалентные слова и устойчивые выражения; диалектизмы; названия этнографических реалий; названия явлений и фактов национальной культуры и быта; реалии, отражающие административно-территориальное устройство; топонимы; историзмы и названия исторических событий; антропонимы; термины родства; слова, представляющие концепты русской и мировой культуры; фразеологизмы, образные поговорки и пословицы; элементы и формулы русского речевого этикета [5, с. 19].

Итак, русским сказкам присуща особая эмоциональность, красочность и самобытность. Для передачи национально-культурного компонента используются различные виды реалий. В сказках встречается большое количество диалектизмов и просторечных слов, которые помогают передать разговорную речь главных героев, показать их просторечный характер общения. В создании национального колорита в сказках большую роль играют слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, частицами, присущими разговорной речи, и словами, образованными путем

повтора. Использование различных идиом и поговорок – еще одна отличительная особенность языка сказок. С их помощью повествование становится более экспрессивным.

Сказочное повествование – это значительный пласт культуры, который затрагивает различные сферы человеческой жизни, будь то быт или национальные обряды, отношение к вере или к власти, общинность или уникальность подхода в различных вопросах. Здесь же, в сказке, мы находим и советы. Ведь в каждой сказке есть мораль, к которой нас приучили придерживаться с детства. Через сравнение со сказочными персонажами мы корректируем и свою линию поведения. Испокон веков в русскую сказку привносился личный опыт рассказчика. Сказка тем и интересна, что она оперирует не просто набором стандартных персонажей, а скорее рядом образов и понятий, накладываемых друг на друга и переплетаемых в сложный и необыкновенный по своей красоте феномен русской сказки.

Русские волшебные сказки создают целостную и многогранную картину мира. При этом, картина эта весьма достоверна, так как в ней присутствуют все типы окружающей человека жизни. Благородства и подлости в сказках поровну. Ведь представление о добре и зле – основа ментальности народа, под которой понимается специфика его психологии, особенность присущей ему картины мира, хода и логики размышлений, мотивов решений и поступков.

Британская сказочная традиция тоже содержит богатое наследие фольклорных образов, народного юмора, необыкновенных приключений, волшебных событий. За время своего существования британские сказки стали носителем национального самосознания, своеобразным обобщением британского духа и образа мысли. Народные сказки обладают неповторимой образностью и лиричностью.

В Великобритании народные сказки были собраны и записаны значительно позже, чем русские или немецкие. Некоторые английские сказки напоминают сказки других народов, например, немецкие или французские, что вполне справедливо может быть объяснено тем обстоятельством, что исторические судьбы Англии, Франции и Германии в далеком прошлом были тесно связаны, и английский фольклор не мог не испытывать влияния народного творчества указанных стран. Между тем в своей основе английские сказки остались самобытными и неповторимыми.

Идеи исторической неоднородности и культурной обусловленности жанра предопределяют необходимость изучения совокупности социокультурных факторов (исторических, религиозных, политических, экономических), обусловивших

жанровую специфику английской фольклорной сказки. Понятие сказки как таковой появилось в Англии лишь в конце XIX в. На слабое знакомство англичан с собственными сказками повлияли особые социокультурные и экономические факторы: пуританство, эпоха Просвещения, исчезновение крестьянства под влиянием урбанизации и технического прогресса. На сохранение фольклорной традиции существенное влияние оказали также особенности жизни английских крестьян, чей быт был менее консервативен, чем быт европейского крестьянства, что в значительной степени ослабило процессы сохранения и передачи произведений устного народного творчества.

Английские фольклорные произведения подвергались литературной обработке, когда составители сборников английских сказок объединяли сказочные сюжеты, получая новые контаминированные образования. Контаминация как «соединение, смешение разнородных эпических и лирических мотивов, сюжетных ситуаций», «неоправданное совмещение компонентов с относительным или абсолютным самостоятельным художественным значением, со своим устойчивым образным смыслом» приводит к появлению новых произведений сказочного жанра, своими сюжетными и композиционными характеристиками не удовлетворяющих требованиям сказочного жанрового канона [1, с. 79-85].

Орфографическая правка и нейтрализация диалектных особенностей английских фольклорных материалов связана с желанием фольклористов приблизить язык сказки к лексико-грамматическим, орфоэпическим и орфографическим нормам литературного языка. Аутентичность обработанных произведений достигалась посредством вкрапления в сказочный текст отдельных диалектных и архаических форм: *“ivery day the flax an’ the vittles, they was browt – every day the flax and the food were brought”*. Достаточно частотны случаи включения в тексты сказок элементов фольклорных и этнографических описаний как одного из видов детализации. В фокусе внимания фольклористов оказываются самые разные сферы жизни и быта английского крестьянства, что в определенной степени реализует образовательные и воспитательные задачи – знакомство читателей с народной культурой в самых разнообразных формах ее проявления.

Волшебство в британских сказках традиционно связано с представителями «иного» мира. Невозможно представить ни одно подобное произведение без таких персонажей как эльфы, феи, великаны, ведьмы, привидения, злые духи-искусители: *Fairy, Pisky, Giant, Witch, Bogie, Demon*. Все они являются основными

типами героев волшебной сказки и относятся к эпохе мифов и зарождения сказочного жанра. Несмотря на максимальное сохранение языковых, в частности, диалектных особенностей сказки, в сказочные тексты инкорпорировались имена одних сверхъестественных персонажей для обозначения других. Иногда в текст сказки вводились фольклорные произведения малых форм (половицы, поговорки, приметы, загадки, тосты) или отрывки из более крупных фольклорных и литературных произведений (песен, баллад, заговоров, пьес, стихотворений).

Итак, условия бытования английской сказки не могли не отразиться на ее жанровых характеристиках, трансформируя общепринятый жанровый канон фольклорной сказки, поскольку совокупность политических, экономических, религиозных и историко-культурных факторов отсрочили начало собирания английских фольклорных сказок, что привело к потере значительного фонда произведений данного жанра. Литературная адаптация произведений сказочного жанра находила выражение в слиянии сюжетов, во включении в ткань повествования отдельных мотивов и персонажей, в замене имен сказочных героев, в переносе индивидуализирующих именовании мифологических персонажей на новых вымышленных референтов, во вкраплении в структуру текста отрывков из произведений фольклора и художественной литературы разных жанров. Описанные тенденции определили существование у английской фольклорной сказки особого набора жанровых особенностей, а именно: более свободная композиционная структура произведения, широкая вариативность сказочных формул, наличие наряду с типизированными героями исторических персонажей и образов. Данные особенности в своей совокупности демонстрируют характер преломления общепринятых жанрообразующих признаков сказки через призму культурно-исторического развития английского этноса.

В английских народных сказках, в отличие от русских, нет ярко выраженных мотивов. Здесь ослаблены желания героев достичь небывалых высот и успехов, победить противника или возвыситься над ним, завладеть богатством, самому стать умнее, что зачастую было главной целью русского сказочного героя.

Движущая сила действий героев – какие-либо внешние обстоятельства, чувство совести и долга, а не истинные желания и потребности. Нередко именно по этой причине английские сказки считаются весьма ординарными. Стоит отметить, что бытовые английские сказки особенно эксцентричны, что может поразить русского читателя. На этом эксцентризме и основывается комический эффект сказки.

Английские народные сказки поразительно отличаются от привычных нам русских. В них иное все – пространство и способ построения, жанровое и сюжетное своеобразие, особенности героев и персонажей. Сказки, написанные на английском языке, дают нам представления о национальных мифах, легендах, балладах, а также знакомят с отдельными элементами духовной и материальной культуры этой богатой страны. Сказки Англии информационно насыщены, на смену волшебству и сказочной эстетике приходит фактографичность, словно сказки хотят просто донести какую-то информацию, констатировать определенные факты, которые, возможно, имели место в действительности.

По сравнению с русскими, сказки Англии менее яркие, но они содержат специфические, только им присущие черты, и обладают большой духовной и художественной ценностью. Сказки являются яркой иллюстрацией менталитета той или иной этнической группы, во многом влияя на формирование характеристик данной нации: англичане, в массе своей, беспокоятся о своей жизни и индивидуальном благополучии, выступая нацией прагматичной и чрезмерно манерной, чопорной в своем стремлении к некоторой показательности подвигам народа. Русская сказка создавалась веками и по крупицам, опираясь на характеры реальных людей разного времени. Это дает нам право видеть в русской сказке отражение национального менталитета, народного мироощущения, мировосприятия, мировоззрения [4, с. 140].

Сказки – одна из наиболее богатых и ярких форм народного творчества. Сказка – вечно ищущая правды и справедливости, любви и счастья душа народа, воплощенная в слове. Читая сказки, мы всегда погружаемся в их фантастический, волшебный и одновременно такой живой и реальный мир. Каждый сказочный образ оживает в воображении ярче, чем кадры кино или телевидения. И это не случайно, ведь сказка – совершенное произведение народного духа – оттачивалась веками или даже тысячелетиями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникин В.П. Теория фольклора. Курс лекций / В.П. Аникин. – [2-е изд., доп.]. – Москва : Кн. дом Ун-т, 2004. – 428 с.
2. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию: Пер. с нем. / В. Гумбольдт; общ. ред. Г.В. Рамишвили. – М. : ОАО ИГ «Прогресс», 2000. – 400 с
3. Зворыгина О.И. Русская литературная сказка: жанр, язык, стиль: монография / О.И. Зворыгина. – Ишим : Изд-во ИГПИ им. П. П. Ершова, 2009. – 264 с.
4. Малыгина И.В. Этнокультурная идентичность: структура и историческая динамика / И.В. Малыгина // Фундаментальные

- проблемы культурологии: В 4 т. Том IV: Культурная политика / отв. ред. Д.Л. Спивак. – СПб. : Алетейя, 2008. – С. 131-145.
5. Новикова Т.Ф. Культурологический подход к преподаванию русского языка: модель регионального компонента: автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра пед. наук / Т.Ф. Новикова. – М, 2007. – 47 с.
 6. Островская Е.П. Культура и общество / Е.П. Островская // Культурология: учеб. / В.П. Большаков, Е.П. Борзова, С.Н. Иконникова [и др.]; науч. ред. С.Н. Иконникова, В.П. Большаков. – М. : Проспект, 2010. – С. 92-139.
 7. Печеркина М.П. О некоторых особенностях сказки в немецкой и английской культурах / М.П. Печеркина, Д.Т. Ибниаминова // Иноязычное образование в XXI веке. – Тобольск, 2008. – С. 127-131.
 8. Пропп В.Я. Русский героический эпос / В.Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 1999. – 640 с.
 9. Разумова И.А. Стилистическая обрядность русской волшебной сказки / И.А. Разумова. – Петрозаводск : Карелия, 1991. – 163 с.

АННОТАЦИЯ

Ивахненко М.Н. Национально-культурный компонент как обязательная составляющая русской и английской народной сказки

В статье рассматриваются русские и английские народные сказки в сравнении. Особое внимание уделяется национально-культурной составляющей сказок обоих народов. Рассматриваются сказочные традиции двух стран. Объясняется необходимость национально-специфических характеристик в структуре народной сказки, отражающих принадлежность к русской или английской культуре.

Ключевые слова: народная сказка, национально-культурный, волшебная сказка, жанр, фольклор, повествование.

SUMMARY

Ivakhnenko M.N. National and cultural component as an integral part of Russian and English folk tales

The article deals with the comparison of Russian and English folk tales. Special attention is paid to the national and cultural component of the fairy tales of both peoples. The fairy-tale traditions of two countries are considered. The need for nationally specific characteristics in the structure of a folk tale, that reflects its belonging to Russian or English culture, is explained.

Key words: folk tale, national and cultural, fairy tale, genre, folklore, narration.

УДК 82.0

**ЖИЗНЬ КАК ТЕКСТ: А. БИТОВ
В ВОСПОМИНАНИЯХ СОВРЕМЕННОКОВ**

Рассмотрение не так давно появившейся книги «Битов, или Новые сведения о человеке» (2020) находится в сфере проблематики современной литературы нон-фикшн, а конкретно - в контексте биографической литературы, читательский интерес к которой подтверждается как количеством тиражей, так и обширным ее репертуаром, представленным на полках книжных магазинов и выставок, наличием специальных литературных премий.

Интерес литературоведов к этому виду литературы несколько отстает от практики: количество работ, посвященных истории, теории и поэтике биографических произведений, весьма немногочисленно.

Между тем, помимо «традиционных» биографических форм (мемуары, дневники, записки, литературные портреты, жизнеописания и пр.), появляются и синтетические биографические конструкции, в которых за механическим объединением разноприродных и разнотеловых текстов проступают черты художественности.

Явлением такого рода и является, на наш взгляд, книга об А. Г. Битове – знаменитом отечественном писателе, ушедшем из жизни 3 декабря 2018 года.

«Мы собрали воспоминания родных, друзей и товарищей Андрея Георгиевича Битова, преследуя цель найти и зафиксировать новую информацию о прославленном писателе, ту, что еще не была представлена в журнальных статьях или литературоведческих работах» [3, с. 4], - объясняют смысл своей работы составители в аннотации к изданию.

В соответствии с поставленной задачей все тексты объединены заглавием, заимствованным у повести Битова «Птицы, или Новые сведения о человеке». Изменено только одно слово: вместо «птицы» - «Битов». На первый взгляд, смысл заглавия сужается. В повести – новые сведения о человеке как биологическом виде, раскрывающиеся через взаимодействие с окружающим миром природы; в нашем случае – новые сведения – это факты о писателе как о человеке. По прочтении воспоминаний становится понятно, что человек и писатель в Битове нераздельны. Кроме того, трансформированное заглавие может образовать в сознании читателей, знакомых с творчеством Битова, ассоциативный ряд:

Битов – птицы - крыло птицы – гений - Пушкин. Вспоминается финал повести «Фотография Пушкина»: времелетчик Игорь Одоевцев должен был привезти из прошлого свидетельство о живом Пушкине, его фотографии, но когда проявили пленки, то «только тень, как крыло птицы, вспархивающей перед объективом, и получилась» [2, с. 436].

Кроме общего заглавия, имеются эпиграф, предисловие составителя, тексты самого Битова, визуальный ряд (фотографии и рисунки) – все это композиционно скрепляет тексты разных авторов, превращая написанное в единую книгу.

Роль эпиграфа выполняют ставшие уже очень известными слова – мысли героя из раннего рассказа Битова «Автобус» (1960): «Хорошо бы начать книгу, которую надо писать всю жизнь. То есть не надо, а можно писать всю жизнь, пиши себе и пиши. Ты кончишься и она кончится. И чтобы все это было – правда. Чтобы все – искренне...». Ключевые слова здесь – книга, жизнь, правда – предвосхищают любимые битовские идеи о единстве жизни и текста, о заданности единого текста в жизни и творчестве.

Следующее за эпиграфом предисловие составителя книги, уже прямо озаглавленное «Жизнь как текст», трактует слова эпиграфа как «формулу судьбы» писателя: «Всю жизнь он писал одну невероятную книгу, и писал не «как нужно», а – свободно» [3, с. 11]. И далее звучит убежденность, что «книга, которую он писал всю жизнь, не закончилась» [3, с. 11], что в произведениях писателя «продолжают пульсировать искреннее чувство и правдивая мысль» [3, с. 11]. В выражении «жизнь как текст» свернута битовская концепция творчества, которую он часто проговаривал и в устных беседах, и в письменных текстах. Пожалуй, четче всего Битову это удалось сформулировать в эссе, посвященном жизни, творчеству и смерти В.В. Набокова.

«Если определить текст как органическую связанность всех слов, от первого до последнего и каждого с каждым, то это слегка напомнит самую жизнь, в которой, в принципе, нет ничего отдельного, не связанного со всем прочим. Если же предположить, что Поэту (высоком смысле слова) текст дарован от рождения, врожден, то окончание подобного сверхтекста означит и окончание самой жизни или обреченность на нищету. Подобная взаимосвязь жизни и текста именуется назначением, неуклонное следование назначению – судьбой, а воплощение судьбы – подвигом» [1, с. 470].

«Текст кончается и умирает. Жизнь, в нем запечатленная, остается бессмертной. Прожив жизнь в жизни и жизнь в тексте, автор удваивает ее на ее бессмертную половину» [1, с. 470].

Очевидно, что это рефлексия не только о Набокове, не только о себе самом, но и о природе писательского творчества в целом.

Собственно текст воспоминаний начинается биографическим текстом Битова – его автобиографией. С этим жанром у писателя были сложные отношения: «Я всегда проваливался с попыткой вести дневник, засесть за мемуары, автобиографию или исповедь <...> Я знаю, кому, но не знаю, кто, будет это делать. Фальшь первого же обращения повергает меня в ступор» [1, с. 10]. Но на определенном этапе сложилась такая ситуация, что, по словам Битова, его «я» оказалось «растворено в авторском до такой степени, что я перестал себя обнаруживать» [1, с. 11]. И с целью самоидентификации писатель решил выбрать из всего им написанного текста то, что написано им именно о себе, «составить таким образом некую дневниково-мемуарно-автобиографическую канву» [1, с. 11]. Получилась многостраничная литературная автобиография – «Неизбежность ненаписанного» (1999), где авторское «я» проступает сквозь художественные и публицистические тексты. Канонической автобиографии традиционного формата у Битова, по-видимому, нет. Есть разные варианты, но все они лаконичны и ироничны по отношению к себе самому.

Автобиография, помещенная в данном сборнике, интересна тем, что была написана как предисловие к книге «Багаж: книга о друзьях» (2015). Ее героями стали друзья писателя, с которыми свела его жизнь: Белла Ахмадулина, Резо Габриадзе, Юз Алешковский, Михаил Жванецкий, Грант Матевосян, Юрий Рост и др. Поэтому не случайно краткий текст о своей жизни Битов завершает словами о дружбе, которую ставил в отношениях превыше всего. Замечательно, что авторами книги памяти о Битове и стали некоторые герои «Багажа».

По сравнению с другими текстами, в которых Битов описывает свою жизнь, здесь пунктирно представлена хронология событий, отражающих его писательский путь. Мы видим, что было самым важным и определяющим.

Питерское происхождение. Дата рождения. Первое воспоминание. Начало чтения и первая книга. Отношение к слову. Знакомство с творчеством Пушкина. Любовь к горам, альпинизм, спорт. Первые литературные опыты. После выхода первого сборника рассказов в 1963 году – «обрывается биография и начинается борьба за тексты внутри и снаружи параллельно с личной жизнью, женитьбами и рождением детей» [3, с. 15]. Далее следует перечень всего, что написал, с повторяющимся определением «первый». Ссылка на критиков привносит эффект самоиронии, но не умаляет значительности сделанного: первый

любовный роман «Улетающий Монахов» (1960-1976); первый постмодернистский роман «Пушкинский дом» (1964- 1971); первый экологический роман «Оглашенные» (1970-1993). Эти романы были объединены с «Путешествиями» в «Империю в четырех измерениях» (1996), которую Битов назвал эпопеей и считал своим основным трудом. Есть еще «Пятое измерение» (2007) - книга, составленная из критических, эссеистических, публицистических текстов о русской литературе. Особое значение Битов придает работе над пушкинскими текстами, вершиной которой оказался проект – исполнение черновых вариантов произведений Пушкина в джазовом сопровождении. Для полноты картины упоминается и первый философский роман «Преподаватель симметрии» (2007). Далее Битов формулирует собственный писательский символ веры: «Я верю лишь в дыхание, единство текста от первого до последнего слова. Это не я работаю над словом, а слово - надо мной» [3, с. 17], и признается: «Все, что мог, написал» [3, с. 17]. Эта констатация для него нормальна, поскольку «Ничего, кроме исписанности, от писателя не требуется. Им закончен дарованный ему текст» [1, с. 470].

По мере дальнейшего знакомства с книгой, с воспоминаниями людей, знавших писателя, становится понятна объединяющая («собирательная») функция автобиографии. То, что в ней было только обозначено, намечено, в воспоминаниях наполняется подробностями, деталями, конкретными живыми историями.

К примеру, по поводу даты рождения И. Сурат уточняет, что Битов родился в год столетия гибели Пушкина и почти в день его рождения, «и тем уже заложена в его судьбе не только связь с Пушкиным, но и установка на преодоление пушкинской смерти» [3, с. 65]. Все эссе исследовательницы – это развернутый комментарий к тезисам Битова о слове, о тексте, о творчестве, к битовской пушкиниане.

Во многих воспоминаниях фигурирует Питер/ Ленинград как город, где не только жили его самые близкие люди, город, связанный с именем Пушкина, но и основательно повлиявший на формирование писателя. Так Е. Сидоров, например, вспоминает о Ленинграде 60-х годов, о литературной атмосфере города, знаковых именах, о молодом Битове.

Автобиография дополняется многочисленными фактами путешествий писателя (Армения, Грузия, Сахалин, Владивосток, Нью-Йорк и др.), взаимоотношений с друзьями, описанием обстоятельств реализации необычных проектов (открытие памятника О. Мандельштаму, памятника пушкинскому зайцу, пушкинский джаз-проект).

Практически все авторы, так или иначе, пишут о текстах Битова, отдавая дань его дару, глубине и сложности его мысли.

Возникает ощущение, что скупой текст автобиографии наполняется картинками жизни, голосами людей, которые не могут смириться с утратой, которые помнят и любят. Которые все еще помнят живой взгляд, тембр голоса, жесты, походку, привычки ушедшего писателя. Книга памяти превращается в книгу о жизни.

Но и об этом превращении Битов уже тоже все понял и написал ранее: «Превращение жизни в текст (воображение) подобно возвращению текста в жизнь (память). Память и воображение, таким образом, могут оказаться в той же нерасторжимой, взаимоисключающей связи, как жизнь и смерть» [1, с. 471].

Одним из важных итогов книги является мысль о «неразгаданности» Битова, о том, что ключи к его личности и творчеству еще не найдены, что до его текстов «нам еще предстоит дорасти, дотянуться, дожить» [3, с. 101].

«Жизнь есть текст. И те три, девять, сорок дней, год, в течение которых <...> мы перечитываем жизнь ушедшего от нас, переплетенную в его даты, - и есть изначальный жанр любого повествования: рассказа, повести, романа, эпопеи, - где именно замысел есть вершина, а исполнение – подножие, где нам все ясно в отношении конца героя, но не все еще домыслено относительно его рождения, и мы пишем вспять, возрождая его от смерти к жизни, в подсознательной надежде, что когда-нибудь и с нами так же поступят» [1, с. 472].

ЛИТЕРАТУРА

1. Битов, А. Г. Неизбежность ненаписанного : Годовые кольца, 1956-1998-1937 / Андрей Битов. – Москва : Вагриус, 1999. – 589 с.
2. Битов, А. Г. Империя в четырех измерениях. Измерение 2: Пушкинский дом / Андрей Битов. – Москва : АСТ, 2013 – 461 с.
3. Битов, или Новые сведения о человеке : [сборник]. – Москва : Эксмо, 2020. – 304 с.

АННОТАЦИЯ

Кораблева Н.В. Жизнь как текст: А. Битов в воспоминаниях современников

В работе рассматривается сборник воспоминаний «Битов, или Новые сведения о человеке» как пример синтетической биографической формы, в которой художественную функцию выполняет композиция и сквозные мотивы.

Ключевые слова: биография, автобиография, воспоминания, текст, единство, А.Битов.

SUMMARY

Korableva N.V. Life as a text: A. Bitov in the memoirs of contemporaries

The work considers the collection of memoirs “Bits, or New information about a Person” as an example of a synthetic biographical form in which composition and end-to-end motifs perform an artistic function.

Key words: biography, autobiography, memoirs, text, unity, A. Bitov.

*В. А. Филатова
(г. Горловка, РФ)*

УДК 82-93

ЗАГЛАВИЯ КАК ИМЕНА ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ОБЪЕДИНЁННЫХ ТЕМОЙ АУШВИЦА

Заглавие произведения, благодаря своей ключевой позиции, играет важную роль в целостном восприятии текста и является неотъемлемой частью его содержания. Главная функция заглавия – привлечь внимание читателя и вызвать интерес к прочтению. Оно должно быть содержательным и запоминающимся: это своего рода аннотация или вводный элемент, который раскрывает в нескольких словах основную идею, концепцию или центральный мотив произведения. Также заглавие выполняет эмоциональную функцию. Оно может вызвать в читателе определенные эмоции и настроения, заранее создавая атмосферу для чтения. С помощью заглавия можно обозначить жанр произведения.

Среди исследователей, изучающих феномен заглавия, такие выдающиеся учёные, как С. Кржижановский, И.Р. Гальперин, В.В. Виноградов, Ю.М. Лотман, З.Д. Блисковский.

Одно из первых определений было дано в начале XX века С. Кржижановским, который назвал заглавие ведущим словосочетанием, «выдаваемое автором за главное книги... Заглавие всегда кратко, так как ограничено титульным листом: титульный лист даёт как бы микро-книгу, текст – макро-книгу» [5, с. 3]. Важной составляющей является и год издания, т.к. «пометы о годе и месте издания часто как бы вырастают в заглавие, делаясь неотделимыми от него» [5, с. 4]. Немаловажная роль отводится удвоенным заглавиям или подзаголовкам, жанровому

обозначению под заглавием и имени автора, т.к. оно даёт читателю представление о том, «что можно ожидать на страницах книги, какую тематику, какой стиль» [5, с. 3].

Ёмкое название, подзаголовок, жанровое обозначение, вынесенное в название, имя автора, год и место издания – это компоненты, ориентированные на адресата. Название может оживить фоновые знания читателя, но объем информации, который зависит от многих факторов, у разных читателей неодинаков.

В зависимости от структуры, заглавия бывают однословные, состоящие из одного слова, фразовые, состоящие из нескольких слов, но не образующие полного предложения, и заглавия, сформированные полноценными предложениями. С синтаксической точки зрения заглавие может быть выражено любым из трёх типов предложений по цели высказывания: повествовательным, вопросительным, побудительным. В название могут быть вынесены имена собственные (онимы), что входит в круг изучения ономастики. Каждый подтип заглавий обладает своей спецификой и передает определенный смысловой оттенок.

Особая группа заголовков – это названия переводных произведений, которые становятся ключевым элементом коммуникации между автором и читателем, принадлежащем другой языковой культуре. Переводчик должен передать смысл и стиль оригинального заголовка, сохраняя при этом его эмоциональную и смысловую нагрузку на другом языке. Названия могут быть переведены по-разному: дословно, с учетом контекста и смысла произведения, основываясь на запоминающихся образах и звучании.

Цель статьи – рассмотреть заглавия ряда произведений, объединённых темой Аушвица, подразделяя их на несколько групп. К первой группе мы отнесли литературу личной памяти, а именно – дневники, воспоминания очевидцев происходящих событий и сборники, написанные со слов одного или группы лиц. Вторую группу составила публицистика, третью (в нашем анализе это самая малочисленная группа) – художественные произведения.

Прежде всего, определимся с понятием Аушвиц. Немецкое слово *Auschwitz* употреблялось нацистской администрацией для обозначения целого комплекса немецких концентрационных лагерей, расположенных в оккупированной Польше (1940–1945). В советских и русскоязычных источниках использовалось польское слово, по названию города Освенцим, на территории которого был возведён этот лагерь смерти. Начавший своё существование весной 1940 года, лагерь стремительно

разрастался и в 1942 году был разделён на три самостоятельные части. За основным (материнским) лагерем закрепилось название Аушвиц I (Освенцим). Второй (на территории которого находились газовые камеры и крематории) Аушвиц II-Биркенау (Освенцим II-Бжезинка) и третий (трудовой лагерь, где были расположены заводы по производству синтетического каучука и химикатов, включая Циклон Б) – Аушвиц III-Буна-Моновиц (Освенцим III-Моновице). Кроме того, в концлагерь входило около сорока небольших концлагерей, которые имели свои названия.

Из проанализированных нами произведений название концлагеря употреблено в:

- воспоминаниях: «У нас в Аушвице», «Я пережила Освенцим», «Клуб выживших. Реальная история заключённого из Аушвица», «Дочь Аушвица. Моя дорога к жизни», «Близнецы Освенцима. Правдивая история близнецов Доктора Менгеле», «Мальчик, который нарисовал Освенцим», «После Аушвица», «Осколки одной жизни. Дорога в Освенцим и обратно»;

- произведениях, написанных на основе воспоминаний нескольких человек: «Мальчик, который пошёл в Освенцим вслед за отцом», «Их было 999 в первом поезде в Аушвиц», «Портнихи Освенцима. Правдивая история женщин, которые шили, чтобы выжить»;

- художественных произведениях: «Татуировщик из Освенцима», «Дорога из Освенцима»;

- газетных заголовках: «Чудовищные преступления германского правительства в Освенциме», «Злодеяния германского правительства в Освенцимских лагерях», «Освенцим», «О чудовищных преступлениях германского правительства в Освенциме».

Главное, на что стоит обратить внимание при анализе этих заглавий – являются ли они оригинальными названиями произведений или переводными. В источниках, написанных на русском и польском языке, употребляется слово «Освенцим», на других европейских языках – «Аушвиц».

Воспоминания, написанные Тадеушем Боровским в 1946 году в соавторстве с Кристиной Ольшевскими Янушем Нелем Седлецким издаются под названием «Мы были в Освенциме» (польское – *Byliśmy w Oświęcimiu*), часть из этих воспоминаний, написанная Тадеушем Боровским печатается под названием «У нас в Аушвице...» (польское – *U nas w Auschwitzu*). В воспоминаниях Кристины Живульской «Я пережила Освенцим» в оригинальном варианте, изданном в 1947 году, употребляется польское слово, которое и вынесено в название – *Przeżyłam Oświęcim*.

Употребление названия «Освенцим» в переводных произведениях – это дань переводческой стратегии, согласно которой переводчик стремится приблизить текст к нормам принимающей культуры. Например, «Мальчик, который нарисовал Освенцим» в английском варианте – *The Boy Who Drew Auschwitz*, «Осколки одной жизни. Дорога в Освенцим и обратно» – перевод шведского названия *Skärvoravettliv. Vägertillochfrån Auschwitz*.

В большинстве перечисленных воспоминаний употреблены удвоенные заглавия, что не всегда находит отражение в переводе. Воспоминания Евы Шлосс «После Аушвица» имеют удвоенное название (*After Auschwitz: A Story of Heart break and Survival by the Stepsister of Anne Frank*), направленное на привлечение внимания читателя. Благодаря пояснению, вынесенному в заголовок, акцентируется внимание на родственной связи Евы Шлосс Анной Франк, еврейской девочкой, ставшей символом борьбы с нацистской Германией после того, как в 1947 году её выживший отец издал её дневник.

Воспоминания Товы Фридман *The Daughter of Auschwitz [My Story of Resilience, Survival and Hope]* в русском варианте вышли с адаптированным подзаголовком – «Дочь Аушвица. Моя дорога к жизни».

Название книги Хэзер Макадэм, написанной на основе воспоминаний выживших словацких девушек, которых первыми депортировали в концлагерь, и исследований, проведённых автором, – «Их было 999. В первом поезде в Аушвиц» – представляет собой адаптированный вариант оригинального названия, который передаёт фактическую информацию, но лишён эмоциональной составляющей. Из оригинального названия – *999 The Extraordinary Young Women of the First Official Transport to Auschwitz* – понятно, что речь идёт о молодых женщинах, неподозревающих куда они едут и что их там ждёт. В русском варианте опущено существительное (*Young Women*) – возрастная характеристика и прилагательное (*Extraordinary*) – оценочная характеристика. Замена слова из специальной нацистской терминологии (*Official Transport*) на нейтральное «поезд» лишает название атмосферы ужаса, которая всегда связана с концлагерем Аушвиц. Этот эмоциональный пробел заполнен фотографией девушек и картинкой ворот лагеря Биркенау на обложке книги.

Два художественных произведения, упомянутых выше, в названии содержат топоним Освенцим. Роман новозеландской писательницы Хэзер Моррис «Татуировщик из Освенцима», переведённый на русский в 2019 году, впервые опубликован на английском языке в 2018 под названием *The Tattooist of Auschwitz*.

Несмотря на введение в текст фактографических материалов, документирующих действительность, несмотря на то, что книга написана на основании истории реально существующих людей, словацкого еврея Лале Соколова (Людвиг Эйзинберг), татуировщика из Биркенау, и ГитыФурман, в которую он влюбился, когда делал татуировку, – это художественное произведение, так как настоящие события представлены через призму авторского воображения. Продолжение романа было опубликовано на английском языке в 2019 под названием *Cilka's Journey: The Sequel to The Tattooist of Auschwitz*. Русский перевод, выполненный с учётом запомнившегося произведения, называется «Дорога из Освенцима» (2020) без подзаголовка, но с отсылкой на титульной обложке к предыдущей книги Хезер Моррис как мировому бестселлеру.

Одно из самых часто издаваемых художественных произведений про Аушвиц – это роман ирландского писателя Джона Бойна «Мальчик в полосатой пижаме». Заглавие представляет собой дословный перевод описательного названия *The Boy in the Striped Pajamas*. Мальчик – это человек без имени. Это маленький человек. Это ребёнок в форме узника. Его так назвал другой ребёнок, который не понял, что полосатая пижама – это не просто одежда, это воплощение зла и насилия.

«Мальчик в полосатой пижаме» (2006) воспринимается как собирательный образ детей, уничтоженных во времена Холокоста. Издаваемые позже воспоминания узников, переживших концлагерь в детском возрасте, написаны через несколько десятилетий и в соавторстве. Названы они, в большинстве случаев, соавторами. Среди таких произведений: «Девочка, не умевшая ненавидеть» (итальянское название – *La Bambina Che Non Sapeva Odiare*) Лидии Максимович, соавтор – итальянский журналист Паоло Родари, «Мальчик, который нарисовал Освенцим» (*The Boy Who Drew Auschwitz*) Томаса Гива, соавтор – журналист Чарли Инглфилд, «Мальчик, который пошёл в Освенцим вслед за отцом» (*The Boy who Followed his Father into Auschwitz*) английского писателя Джереми Дронфилда, непереведённые на русский язык книги Брони Брэндман (соавтор Кэрол Бирман) *The girl who survived: a true story of the Holocaust* Китти Харт-Моксон *Return to Auschwitz: The Remarkable Story of a Girl who Survived the Holocaust*.

О жизни одной из самых юных узниц Аушвица Лидии Максимович (Людя Бочарова) написана не только книга на итальянском языке. Ранее была опубликована электронная версия (2017), позже – изданная в Польше (2019) книга историка, сотрудника института Пилецкого в Берлине Александра

Клиймука под названием «Девочка из Аушвица. История пани Лидии».

История, начавшаяся в сороковые годы, получила продолжение почти через двадцать лет. После того, как Аушвиц был освобождён советскими войсками, супружеская пара Рудчиковских из города Освенцим забрала девочку и выходила, а в 1947 году официально удочерила ее. Лидия считала, что ее мать погибла в концлагере, а Анне сказали, что всех детей увезли в Советский Союз. Вернувшись на родину мужа, в Енакиево, Анна устроилась работать в детский дом, и не прекращала поиски дочери. Люда начала искать отца, но через несколько лет поисков узнала, что выжили оба её родителя, и после войны у неё родились три сестры. Она также узнала своё настоящее имя и дату рождения. С матерью встретилась в 1962 году уже будучи замужней женщиной. Подробности их встречи освещены в газете «Комсомольская правда» за 30 апреля 1962 года. О том, что Люда Бочарова нашлась упоминается и в советско-польском военно-драматическом художественном фильме «Помни имя своё» в постановке Сергея Колосова (1974), снятого киностудиями «Мосфильм» (СССР) и «Иллюзион» (ПНР).

Из перечисленных выше заглавий произведений не понятно в какой части концлагеря находились заключённые. Единственное произведение – это воспоминания Северины Шмаглевской «Дым над Биркенау» (*Dym nad Birkenau*), написанное сразу после освобождения в 1945 году, впервые переведённое на русский язык в 1970 и переизданное в 2004 году. Что означает словосочетание «дым над Биркенау» было понятно всем, кто находился тогда в концентрационном лагере или проживал в окрестностях. Описание поднимающегося дыма есть практически во всех воспоминаниях. Например, в воспоминаниях Кристины Живульской, также узницы Биркенау: «Приблизительно через час из четвертого крематория, смежного с нашим жилым блоком, вырывается столб огня, и тут же из рва подымается к небу дым. Вначале узкой серой пеленой, затем черными клубами – все выше; полоса дыма ширится, растёт. Дым заслоняет здание крематория и, подгоняемый ветром, движется на нас темной грозной тучей. Туча эта закрывает солнце, меркнет свет дня. Становится черно и страшно. Повсюду пахнет сжигаемым человеческим телом. Этот запах душит, одуряет, голова тяжелеет, наливается свинцом» [3]. Томас Гив вспоминает: «Мы не могли не замечать это дым, что поднимался из зловещей трубы крематория. Он нависал над нами, и мы знали, от чего он» [2, с. 86]. В воспоминаниях Эдит Эгер «Выбор», Хеди Фрид «Осколки одной жизни. Дорога в Освенцим и обратно», Эли Визеля «Ночь», дым, поднимающийся

над Биркенау, после их прибытия в концлагерь упоминается при разговоре об ушедших в другую сторону родственников, поднимающийся над трубами крематориев дым – это развивающиеся сгоревшие тела их матерей, младших братьев и сестёр.

СеверинаШмаглевская, польская еврейка, которая находилась в Аушвице с октября 1942 по январь 1945 года и смогла бежать во время марша смерти, 27 февраля 1946 года, дала показания на Нюрнбергском процессе в качестве свидетеля обвинения по вопросу отношения фашистов к детям в Аушвице, которые вошли в материалы дела под названием «Истребление детей». Она рассказала о «детях, которые родились в концентрационном лагере, о детях, которые были привезены в лагерь с еврейскими транспортом и которых вели прямо в крематории, а также о детях, которые были привезены в лагерь как интернированные» [4]. Её показания доказывают, что цель фашистов – истребить детей, чтобы не дать продолжения расам, которые они считали низшими. К поставленной цели немцы шли методично, с необычайной жестокостью, граничащей с безумием.

Именно эта сторона фашизма показала в статьях, опубликованных в майских газетах 1945 года, где печатались сообщения о работе Чрезвычайной Государственной Комиссии, которая работала в феврале-марте 1945 года после освобождения концлагеря. В газете «Правда» за 7 мая 1945 года вышла статья под названием «Чудовищные преступления германского правительства в Освенциме». 8 мая 1945 года опубликованы статьи в газетах: «Красный флот» («Злодеяния германского правительства в Освенцимских лагерях»), «Известия» («Грозный обвинительный акт преступному германскому правительству»), «Красная звезда» («Освенцим»). 9 мая 1945 года в газете «Звезда» в большой статье «О чудовищных преступлениях германского правительства в Освенциме», приводятся свидетельства выживших, которые подтверждают зверское отношение к узникам в концлагере, особенно детям.

Одной из первых подняла вопрос отношения к детям в концлагерях польская писательница Зофья Налковская, которая после окончания Второй мировой войны принимала участие в работе Главной комиссии по расследованию фашистских преступлений, совершённых на территории Польши. По материалам допросов обвиняемых, их жертв и свидетелей, весной-летом 1945 года она написала цикл очерков с элементами репортажа под названием «Медальоны». Последний «Взрослые и дети в Освенциме», как и первый «Профессор Шпаннер», являются самыми эмоциональными по силе воздействия на

читателя, несмотря на сухой и кажущийся простым характер повествования.

Отсутствуют эмоции и в написанных в 1946 году воспоминаниях итальянского еврея Примо Леви «Человек ли это?» (*Sequestro è umano?*), бывшего узника трудового концлагеря Аушвиц III-Моновиц. Как пишет в предисловии к книге Михаил Швыдкой, Примо Леви рассуждает не о «трагедии палачей», он пишет о «трагедии жертв», и его наблюдения «ошеломляет скрупулезным, деталь к детали, и абсолютно беспартийным повествованием о том, как в людях убивали людей. О том, как, выживая биологически, люди теряли последние представления о том, что хорошо и что плохо, – лагерная мораль отличается от обычной вовсе не количественными показателями. Она совсем другая, из жизни иного биологического вида. Но сам факт, что вид этот – тоже (тот же) человек, потрясает еще в большей степени» [6, с. 7]. Что касается фашистов, то самое «пронзительное наблюдение» заключается в том, что они продолжали строить рядом с лагерем химический завод, в то время как советские войска приближались к Аушвицу, потому что не было приказа остановить строительство.

Заключённым Аушвиц III-Моновиц был и Эли Визель. Свои воспоминания о концлагере под названием «А мир молчал», написанные на идиш (*Undiveltshotgeshvin*) в 1954 году он безуспешно пытался издать. Добился публикации только в 1956 году в Аргентине. В 1958 году сокращённый вариант вышел на французском языке под названием «Ночь» (*La Nuit*). Предисловие написал французский писатель, лауреат Нобелевской премии Франсуа Мориак. Позже вышли продолжения «Рассвет» и «День», которые составили трилогию.

В отличие от автора воспоминаний, пишущий дневник не знает, что будет дальше, он фиксирует события здесь и сейчас. Если говорить о дневниках, объединённых темой Аушвица, то это, в большинстве случаев, свидетельства мёртвых. Несмотря на то, что с началом военных событий в Европе, дневники стали вести многие, понимая важность событий и стремясь зафиксировать как можно больше, сохранилось их очень мало. В воспоминаниях Кристины Живульской упоминаются два дневника. Один из них – дневник молодой женщины из Варшавского транспорта, второй – дневник юной девушки, прибывшей из лодзинского гетто. Оба дневника были найдены в Биркенау, после того как колонна прибывших проследовала к газовым камерам. Последние слова во втором дневнике написаны были за несколько часов до того, как их стали читать другие. Делая запись в переполненном поезде, направляющемся в Освенцим, мечтает:

«...мы едем в неизвестный край. Что нас там ждет? Что бы ни случилось, всюду лучше, чем там, за стенами...»[3]. Реальность оказалось страшным кошмаром, о чём Живульская написала: «Сейчас, когда я это читаю, автор дневника уже горит в яме возле крематория» [3].

В заглавиях рассмотренных нами дневников, не упоминается Аушвиц («Дневник Анны Франк», «Дневник Евы Хейман», Элен Берр. «Дневник. 1942-1944», «Я никогда и нигде не умру. Дневник. 1941-1943 гг.» Этти Хиллесум). Объединяет эти дневники то, что все девушки были в Аушвице и умерли или там, или в лагере, куда их перевели. Эти дневники были сохранены другими людьми и изданы позже. Дневник Анны Франк сохранила Мип Гис, одна из тех, кто помогал скрываться семье Франков в тайном убежище. Она нашла на чердаке дневник после ареста семьи и отдала отцу только после того, как Красный крест официально подтвердил смерть Марго и Анны. Под названием *Het achterhuis* (в переводе с нидерландского – «В задней части дома») или «Убежище») дневник был издан в 1947 году. В США и Великобритании дневник вышел в 1952 году под названием *The Diary of a Young Girl* («Дневник девочки»), первый русский перевод опубликован в 1960 году под названием «Дневник Анны Франк».

Приблизительно в это же время был издан дневник Евы Хейман, который попал к её матери в 1945 году после её возвращения из концлагеря Бергель-Бензен. Записи девочки сохранила женщина, которая долгое время служила в семье кухаркой. Ева отдала ей дневникс просьбой хранить его до ее возвращения, когда женщина приходила навестить семью в гетто. Мать в течение двух лет решалась на публикацию дневника, после чего покончила жизнь самоубийством, приняв яд. В 1948 году «Дневник» Евы Хейман был опубликован на венгерском языке под названием *Évalányom* («Ева, доченька»).

Оба дневника на языке оригинала имеют другие названия. По сложившейся традиции в переводных вариантах в названия этих личных источников вынесены жанровое определение, дневник, и имя автора дневника.

Как Еву Хейман называют венгерской Анной Франк, так и Элен Берр стали называть французской Анной Франк, несмотря на разницу в возрасте и разное время издания дневников. Молодая французская еврейка Элен Берр понимала важность событий («Мы сейчас живём в большой истории. Те, кто облечёт теперешнюю жизнь в слова, смогут по праву гордиться собой. Но будут ли они знать, сколько человеческих страданий вмещает каждая строка этого описания?» [1, с. 11]) и начала делать записи

7 апреля 1942 года, а перед депортацией поручала своему жениху издать дневник. Он не сделал этого по разным причинам, но спустя много лет отдал его своей племяннице, которая в 1994 году решила выполнить просьбу погибшей. Первые дневник был издан во Франции в 2008 под названием “*Journal*” d’Hélène и Berr.

Название дневника Этти Хиллесум включает предложение-перспективу, жанровое определение, даты ведения, имя. Этти, как и Анна Франк, жила в Амстердаме. Отец – учёный, мать по происхождению русская, Этти, влюблённая в русскую культуру, Толстого, увлекающаяся психологией, не хотела быть, как она написала в своём дневнике, «летописцем зверств», она мечтала пережить всё происходящее и снова написать «жизнь прекрасна» [7, с. 213]. У неё, как и у её брата, была возможность избежать оправки в Освенцим, но они не захотели предавать семью и уехали все вместе. Её громкое и радостное «пока» слышали друзья, провожающие их поезд [7, с. 254].

Даты, вынесенные в название, можно считать подзаголовком. Они несут в себе дополнительную информацию, первая – начало ведения дневника, вторая – дата окончания. Причина – смерть. Объединяет эти посмертные издания ещё и то, что названы они были другими людьми.

Выживание в концлагере зависело от занимаемой узником должности и насколько он был полезен. Поэтому вид деятельности тоже мог быть вынесен в название произведения. Например, в 1948 году были опубликованы воспоминания Гизеллы Перл *I was a Doctor in Auschwitz* («Я была врачом в Аушвице», на русский книга не переведена).

Опубликованы воспоминания двух выживших членов зондеркоманды, в обязанности которых входило захоронение или сжигание тел убитых заключённых, уборка помещений, служивших газовыми камерами, сортировка ценностей, оставленных жертвами. Книга Хенрика Мандельбаума, польского еврея, который работал в крематориях Биркенау, (*I was at the Auschwitz Crematorium. A conversation with Henryk Mandelbaum for a prisoner and member of the Sonderkommando at Auschwitz*) написана как беседа, сеансы вопросов и ответов, которые проходили на протяжении многих лет, вплоть до его смерти. Миклош Нисли, венгерский врач-еврей, как член зондеркоманды, вынужден был проводить вскрытия или эксперименты на заключённых. О своём опыте выживания он рассказал в воспоминаниях *I Was Doctor Mengele's Assistant: The Memoirs Of An Auschwitz Physician By Miklos Nyiszli*. В заглавия этих книг, состоящих из заголовка и подзаголовка, вынесено

много информации: название концлагеря, род занятий, имя заключённого, жанр. Также указывается и имя того, благодаря кому они остались живы.

Ева Мозес-Кор, одна из выживших близнецов, рассказала свою историю в книгах, указывая всегда имя Доктора Менгеле: *Echoes from Auschwitz: Dr. Mengele's twins: the story of Eva and Miriam Mozes* (1995, на русский не переведена) и *Surviving the Angel of Death. The Story of a Mengele Twin in Auschwitz* (написана в 2009 в соавторстве с американской детской писательницей, издателем и редактором Лизой Рохани-Буччери).

В 2021 году Люси Эддингтон на основе бесед с выжившими швеями из концлагеря издала книгу *The Dressmakers of Auschwitz: The True Story of the Women who Sewed to Survive* (в переводе – «Портнихи Освенцима. Правдивая история женщин, которые шили, чтобы выжить», 2022).

Впервые книга Виктора Франкла, который попал в концлагерь уже будучи учёным с именем, опубликована на немецком языке в 1946 году в Вене (Австрия) анонимно без указания авторства под названием *Ein Psychologe er lebt das Konzentrations lager* (Психолог, переживший концлагерь). Новое дополненное издание вышло в 1977 году под названием *...trotz dem Jazum Lebensagen Ein Psychologe er lebt das Konzentrations lager*, в переводе на русский – «Сказать жизни “Да!”: Психолог в концлагере» (1984 г.).

Итак, подводя итог отметим, что заглавия произведений, объединённых темой Аушвица, могут состоять из одного слова («Ночь», «Выбор») словосочетания («Дым над Биркенау», «У нас в Аушвице»), предложения (повествовательного – «Я пережила Освенцим», вопросительного – «Человек ли это?», побудительного – «Сказать жизни “Да!”»). Чаще используются развёрнутые заглавия с подзаголовком. Из расширенных названий воспоминаний узников, переживших концлагерь во взрослом возрасте, понятна не только информация о концлагере, но и о заключённом (чаще – вид деятельности, реже – имя). Для воспоминаний детей характерно употребление близких слов «мальчик», «девочка», чаще употребляются конструкции с причастным оборотом (переживший Аушвиц, переживший Холокост), с описанием действия (который нарисовал, который последовал вслед). В переведённых художественных произведениях не всегда используется дословный перевод. Каждый подтип заглавий обладает своей спецификой и передает определенный смысловой оттенок, направленный на то, чтобы активизировать фоновые знания и привлечь внимание читателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берр Э. Дневник 1942–1944 : автобиографическая проза / Э. Берр. – М.: Albus Corvus, 2017. – 224 с.
2. йГив Т. Мальчик, который нарисовал Освенцим / Т. Гив. – М. : АСТ, 2022. – 288 с.
3. Живульская К. Я пережила Освенцим [Электронный ресурс] / К. Живульская. – Режим доступа: <https://fb2.top/ya-pereghila-osvencim-241767/read/part-4?ysclid=lt2pmgwa8t627440545>
4. Истребление детей. Показания свидетеля Шмаглевской, гражданки Польши, в заседании Международного военного трибунала от 27 февраля 1946 г. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://history.wikireading.ru/157045?ysclid=lt2podjv5v751578504>
5. Кржижановский С. Поэтика заглавий / С. Кржижановский. – М. :Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники», 1931. – 32 с.
6. Леви П. Человек ли это? / П. Леви. – М. : Текст, 2001. – 205 с.
7. Хиллесум Э. Я никогда и нигде не умру. Дневник 1941–1943гг. / Э. Хиллесум. – Харьков-Белгород «Клуб семейного книжного досуга», 2016. – 256 с.

АННОТАЦИЯ

Филатова В.А. Заглавия как имена произведений, объединённых темой
Ключевые слова: Аушвиц, Освенцим, заглавие, воспоминания, дневники, заключённые, дети.

SUMMARY

Filatova V.A. Title as the Name of Works United by the Theme of Auschwitz

The article analyzes the titles of works united by the theme of Auschwitz (Osventsim). The complex of works is divided into literature of a personal nature (diaries, personal memoirs, memoirs written from the words of witnesses or participants of events), journalism and fiction. The author comes to the conclusion that the titles of works united by the theme of Auschwitz can consist of one word, phrase or sentence of any type. Memoirs of adults are characterized by extended titles with a subtitle, which gives the information about the concentration camp and the prisoner. Children's memories are characterized by the presence of impersonal definitions "boy", "girl" and constructions with a participial phrase or an action verb. Titles of fiction are not always translated literally.

Key words: Auschwitz, Osventsim, title, memories, diaries, prisoners, children.

В. А. Филатова
(г. Горловка, РФ)

УДК 82-93

ИГРА КАК СПОСОБ СУЩЕСТВОВАНИЯ В АУШВИЦЕ

В современном педагогическом словаре игра определяется как «один из видов деятельности, значимость которой заключается не в результатах, а в самом процессе. Способствует психологической разрядке, снятию стрессовых ситуаций, гармоничному включению в мир человеческих отношений»[6]. Игры популярны среди людей разного возраста. Дети, «через воспроизведение в игровом процессе действий взрослых и отношений между ними познают окружающую действительность» [6]. Взрослым игры предоставляют возможность расслабиться и отвлечься от повседневных забот, помогают стимулировать интеллект и развивают когнитивные навыки, дают возможность социальной коммуникации и взаимодействия. Игры отражают мечты, фантазии и стремления людей. Игры сложно классифицировать в силу их многообразия. Синонимы слова «игра» – забава, потеха, шалость.

В концентрационном лагере Аушвиц (Освенцим), расположенном на территории оккупированной Польши с 1940 по 1945 гг., человеческая природа находила выход в разных видах игр.

Цель статьи – рассмотреть виды игровой активности людей, которые находились в концлагере в указанный временной промежуток, выявить основания для классификации игр в зависимости от возраста, пола, занимаемого положения.

Прежде всего отметим, что в Аушвице существовало две параллельные реальности. Для «хозяев» лагеря это было место, где воплотились их мечты на безбедное существование, где вседозволенность была безграничной, где росли и развивались их дети. Например, в идеальном саду у виллы коменданта лагеря Хёсса, который возвели заключённые по приказу его жены, отдыхали и взрослые, и дети, которые летом «плескались в небольшом бассейне с приставленной горкой. Играли со своими далматинцами во дворе и лепили куличики в песочнице. Зимой они катались на санках и прибегали домой обниматься с мамой и пить теплое какао. Заключенные мастерили им игрушки: огромный деревянный аэроплан с крутящимся пропеллером для Клауса, маленький автомобиль для Ханса-Юргена, чтобы он мог в нем кататься, как эсэсовские офицеры по Освенциму»[14. с. 173].

Для «жертв» концлагеря реальность характеризовалась словами: «голод», «болезни», «страх», не зависимо от пола

и возраста. Значение этих слов людям, не испытывавшим и не пережившим реальность концлагеря, понять сложно. Примо Леви, итальянский еврей, заключённый Аушвица-III Моновиц, пытался объяснить это после освобождения: «Мы совсем другое имеем в виду, когда говорим “голод”, “усталость”, “страх», когда говорим “боль”, говорим “зима”. Эти слова – свободные, их придумали и употребляют свободные люди, которые живут со своими радостями и страданиями в собственных домах. Если бы лагеря просуществовали дольше, возник бы новый, более меткий язык, а сейчас нам не хватает его, чтобы объяснить, каково работать целый день на ветру при минусовой температуре, когда на тебе только рубашка, трусы, матерчатые штаны и куртка, когда ты ощущаешь слабость во всем теле, страдаешь от голода и постоянно помнишь о неизбежности конца» [10, с. 147-148].

В этой двойной реальности бытия по-разному проявлялась способность и склонность людей к игровой активности.

Самой популярной игрой среди детей младшего возраста была игра «прятки», потому что от результата игры зависела их жизнь. Дети, которых по неизвестной причине отправили по прибытию не «в газ», а в детский барак, понимали, что жизнь им дарована на время. Как вспоминает Лидия Максимович, одна из самых юных узниц концлагеря, попавшая в Аушвиц за десять дней до своего четырёхлетия, их дни проходили в бараке «монотонно». Если не считать ежедневные многочасовые проверки, когда пересчитывали узников, то в остальное время они «сидели на нарах, свесив ноги, и раскачивались взад-вперёд, не произнося ни слова» [7, с. 72]. Дети не плакали, не капризничали, не разговаривали. Оживление наступало тогда, когда в барак заходил доктор Менгеле, чтобы отобрать детей для экспериментов или для забора крови на нужды немецкой армии. Каждый старался исчезнуть первым и найти себе «убежище получше» [7, с. 75]. Тогда девочка «научилась исчезать на глазах у всех, пролезать в любые щели, становиться невидимкой и целыми часами не выходить из своего убежища» [7, с. 128].

Майкл Борнштейн, попавший в концлагерь в четырёхлетнем возрасте, и выживший благодаря тому, что мама выкрала его из детского барака и скрывала в женском, называет выживших в Аушвице детей в возрасте до восьми лет «чемпионами мира по игре в прятки» [1, с. 124]. Детей старались прятать, используя любую возможность. Так, заключённые, которые чистили уборные, имели «завидную должность», так как кроме того, что они могли в любое время ходить в туалет и имели доступ к воде, им удавалось в дырах туалетов прятать детей [1, с. 103]. Ева Мозес Кор попала в лагерь в десятилетнем возрасте. Изсемьи выжила

только она и её сестра-близнец, которые стали подопытными доктора Менгеле. В книге «Близнецы Освенцима» Ева МозесКор рассказывает ещё об одной паре близнецов, вместе с которыми разрешили жить их матери. После освобождения лагеря девочки узнали, что этой женщине «чудом удалось скрыть ото всех ещё одного ребёнка»[8, с. 128]. Вначале она прятала свою младшую дочку под юбкой, а потом в бараке под матрасом.

Насколько хорошо научились дети прятаться понятно из рассказа Лидии Максимович о послевоенном детстве. После освобождения концлагеря, её удочерила семья Рыдзиковских из Освенцима. С большим трудом девочка привыкала к мирной жизни, постепенно начала играть с местными детьми возле домов прятки, а потом они стали осваивать территорию брошенного лагеря. К тому времени, когда Лидия пришла играть в Аушвиц, оказалось, что дети «успели хорошо изучить это место», а она была единственной девочкой в городе, которая не приходила в концлагерь после освобождения

[7, с. 136]. «Неприятное ощущение прошло быстро», она перестала бояться бараков, с удовольствием взбиралась на сторожевые вышки, подражая немецким часовым, но больше всего ей нравилось играть там в прятки, потому что она всегда становилась победителем

[7, с. 137]. У неё получалось прятаться в таких местах, о которых никто не подозревал, потому что в лагере, по её признанию, она «только и делала, что пряталась» [7, с. 137].

Дети, как было сказано выше, через игру воспроизводят действия взрослых в той действительности, в которой они находятся.

Това Фридман до того, как она попала в пятилетнем возрасте в Аушвиц, была переселена вместе с семьёй в трудовой лагерь в Страховице, где в начале 1944 года произошло массовое убийство детей. Родители смогли спрятать дочку в пристроенном чердаке, чем спасли ей жизнь. В книге воспоминаний «Дочь Аушвица. Моя дорога к жизни» она описывает, как играла с детьми в Страховице и после освобождения из концлагеря в обычной школе. В трудовом лагере еврейские мальчики соглашались принимать её в игру при условии, что она согласится «играть еврея» [12, с. 130]. Объясняет она это тем, что «пережив насилие, мальчики захотели повторить мощь и превосходство немцев в игре», так как детям свойственно «отождествить себя с агрессором»[12, с. 130]. Они брали палки и, издавая звуки выстрелов из винтовок, гнались за убегающей Товой с криком: «Стой, грязный еврей, или мы убьём тебя!»[12, с. 130]. В гетто дети столкнулись с реальностью, когда евреев убивают. В Аушвице дети поняли, что есть другая

действительность, когда людей убивают массово, в газовых камерах, и стали воспроизводить это в своих играх.

Кристина Живульская, автор книги «Я пережила Освенцим», пишет о маленьких цыганятах, которые играли «в сожжение евреев»[5]. Позже они были все сожжены вместе с цыганским лагерем. Зофья Налковская, польская писательница, которая принимала участие в работе Главной комиссии по расследованию фашистских преступлений, совершённых на территории Польши, написала по материалам допросов обвиняемых, их жертв и свидетелей, весной-летом 1945 года цикл очерков с элементами репортажа «Медальоны». Последний из них «Взрослые и дети в Освенциме» заканчивается рассказом о том, как ясным летним утром доктор Эпштейн, профессор из Праги, «проходя между бараками в Освенциме, увидел двух маленьких детей, пока еще живых. Они сидели на песке, у дороги, и передвигали какие-то щепки. Он остановился и спросил:– Во что вы играете, дети? И услышал ответ:– Мы сжигаем евреев» [9].

Играть в другие игры дети не могли, потому что другой реальности для воспроизведения они не видели, не знали или не помнили. Как написала Лидия Максимович, «Когда день за днём живёшь в кошмаре, он постепенно становится нормой» [7, с. 76]. И эта «норма» станет причиной психологической травмы ребёнка, которому для адаптации в другой мирной реальности понадобится помощь. Лидия Максимович рассказывает, как через какое-то время после освобождения, она в школе «решила затеять какую-то игру и позвала к себе ребят» [7, с. 130]. Пользуясь тем, что во время перемены учителя не обращали на детей внимания, она, не задумываясь ни о чём, начала игру. Не отдавая себе отчёта она громким голосом, подражая эсэсовцам стала кричать «Шнелле! Быстрее!» [7, с. 131]. Дети подчинились и выстроились в шеренгу. Положив под мышку палочку, но представляя себе, что это кнут, она стала имитировать запомнившуюся ей походку надзирательницы барака. Она пристально всматривалась в их глаза, приподнимала их подбородки, обводила палочкой лица. Она спрашивала их имена, откуда они, сколько им лет. Потом стала объяснять, как им нужно себя вести, чтобы не попасть в газовую камеру. Она объясняла детям, что им запрещается даже дышать, если они хотят избежать неприятных последствий. Дети слушали, не перебивая. Когда Лидия объявила, некоторым из них сделать шаг вперёд, потому что они должны будут умереть, в игру вмешались испуганные учителя. Об этом случае стало быстро известно в городе, и родители детей, которые играли с Лилией, решили, что девочка опасна и может «обучать детей становиться убийцами» [7, с. 132]. Такой вывод сделали взрослые люди,

которые жили недалеко от колючей проволоки лагеря, которые не могли не видеть дым и не чувствовать запах от ежедневно сжигаемых в лагере тел. На защиту Лидии тогда выступила женщина, заменившая ей мать. Това Фридман, переехав после освобождения с родителями в Америку, не нашла понимания в школе. Учитель «дала ей понять», что она не похожа на других, запретила обсуждать войну, «потому что это расстраивает остальных» и не разрешила показывать татуировку, потому что никому не интересно и никто не хочет слушать про пережитое ею в концлагере. Посоветовала сменить причёску, имидж и имя [12, с. 249].

Но прошлое сложно было забыть. В детском бараке, как вспоминает Това Фридман, старшие дети «подшучивали над младшими», когда говорили, что видели чью-то мать, вылетающую из дымохода [12, с. 185]. В своих воспоминаниях Това Фридман пишет, что такой «чёрный юмор служил защитным механизмом» для детей, таким образом они пытались побороть страхи, «которым мучались все поголовно» [12, с. 135]. Лишённые защиты и опеки родителей, дети чувствовали себя уязвлёнными и одинокими. Подобную игру описывает Томас Гив, который попал в Аушвиц в тринадцатилетнем возрасте, в книге «Мальчик, который нарисовал Освенцим». Он называет игру «Угадай, что я вижу», в которую играли у них в блоке, – «жуткой», а узников, которые пытались анализировать форму и запах клубов дыма, фразами типа: «Гляди-ка, похож на старика Вилли?», – людьми «с мрачным складом ума» [4, с. 86]. На самом деле, чёрный юмор и смех были в данном случае защитным механизмом психики человека при ужасающих событиях.

Вигры играли не только дети-заключённые, но и дети эсэсовцев, которые «ничего не знали об ужасной работе» своих родителей и были «слишком малы, чтобы нести груз ответственности» [14, с. 174]. Одна из портних, работающих на жену коменданта лагеря Хедвигу Хёсс, вспоминает, дети сказали, что им для игры нужно что-то пошить. Когда комендант пришёл домой, он обнаружил, что у его сына Клауса повязка капо, а остальные дети бегают по саду с треугольниками разных цветов, нашитыми на одежде [14, с. 178]. Капо, бригадир над заключёнными, выбирался из таких же заключённых евреев. Треугольник, винкель, нашивался на тюремную робу заключённого рядом с номером, по его цвету можно было распознавать принадлежность к определённой категории: красный был у политических, зеленый – у воров, аферистов, фальшивомонетчиков, чёрный – у преступников и женщин лёгкого поведения, розовые треугольники носили гомосексуалисты, фиолетовые – члены секты свидетели Иеговы.

Дети эсэсовцев, наблюдая внешние проявления жизни в лагере с другой стороны, подражали такой действительности. Реакция Хёсса была резкой – он «сорвал тряпочные символы с детской одежды и запретил подобные игры» [14, с. 178].

Игра в концлагере была связана не только с переживанием ужаса, но и с нахождением крошечных оазисов свободы и надежды в том мире, в котором они очутились. Но в такие игры могли играть взрослые люди, со сформированными взглядами, с жизненным опытом. Для них игра становилась способом сохранить человеческое достоинство, на мгновение забыть о своем статусе узника и почувствовать себя снова живыми и свободными.

Гизелла Перл, опубликовавшая в 1948 году свои воспоминания *I Was A Doctor In Auschwitz* («Я была врачом в Аушвице» – на русский не переведена), писала, что они придумывали игры, чтобы отвлечься от грязного настоящего. Они вспоминали стихи, рассказывали истории о книгах, которые читали и любили в другой жизни, и пели песни, тихим голосом, со слезами на глазах, стараясь, чтобы их не услышала блоковая (главная по блоку, в котором они жили). Были вечера, когда они играли в игру, которую называли «Я сегодня леди». Эта игра, как пишет Гизелла Перл, распространялась от барака к бараку, и каждая женщина в Освенциме играла в нее с энтузиазмом [15, с. 59].

Представляя себя леди, Гизела воображала вслух, что она – женщина, женщина-врач из Венгрии. Она просыпается прекрасным солнечным утром, и ей лень работать. Она звонит своей ассистентке и просит её отослать пациентов, у неё на этот день другие планы. Она размышляет, что ей делать – сходить за покупками, в парикмахерскую или встретиться с друзьями в кафе? И решает прогуляться по магазинам, потому что у неё не было ни нового платья, ни новой шляпы уже несколько недель. И в своих мыслях она совершала покупки, обедала и гуляла, ходила в театр с мужем и сыном, а потом они вместе ужинали. Женщины в бараке ловили каждое её слово, следовали за ней по тому маленькому венгерскому городу, которого они никогда не видели. А когда её счастливый день заканчивался, они засыпали с улыбкой на лицах [15, с. 59-60].

Женщины, у многих из которых забрали самое ценное – их детей, лишённые волос, одежды, обуви, нижнего белья, страдающие поносом, не имеющие никаких средств гигиены, отзываются на номер, вытатуированный на руке, а не на имя, мечтали о вещах, которые в нормальном мире кажутся такими простыми. Доктор Перл пишет о том, что подобные вечера действовали как стимулятор и напомнили женщинам, что, хотя

вся окружающая их реальность была против них, они все равно обязаны сражаться. Всё, что у них осталось – это их человеческое достоинство, и они находили в себе моральную силу, чтобы его защищать [15, с. 60].

О подобной игре пишет и Эдит Ева Эгер, словацкая еврейка, депортированная в Аушвиц в апреле 1944 года. Родителей отправили в газовые камеры по прибытию, а Ева с сестрой Магдой попала в один барак. Страдающие от голода девушки, устраивали в своих головах «пиршества каждый час», всё время готовили и вели «бои за то, сколько паприки нужно класть в венгерский куриный паприкаш или как приготовить лучший семислойный шоколадный торт» [13, с. 83]. И когда они стояли на бесконечных переключках, просыпаясь для этого в четыре часа утра, когда работали на складах «Канады», чистили крематории и собирали «золотые зубы, волосы и кожу, с приготовленных к сожжению трупов», они разговаривали так, словно идут на рынок, планируют меню на неделю, проверяют фрукты на спелость [13, с. 84]. Они делились кулинарными рецептами и обсуждали, как «готовятся венгерские блинчики (кто-то называет их палачинтой)», какой они должны быть толщины, сколько нужно добавлять сахара и орехов, нужно ли класть тмин и луковицы в гуляш по-сегедски [13, с. 84]. И, несмотря на то, что они «пускали слюну, воображая любимые семейные блюда», это помогало девушкам выносить голод [13, с. 84].

Однажды вечером узницы «разыграли» в бараке конкурс красоты. Они обсуждали модные походки, вспоминали свои занятия в мирное время, которые помогли бы им участвовать в конкурсе, и в своих «серых бесформенных одеждах» позировали как настоящие красавицы [13, с. 84]. И такое поведение, как утверждает Эдит Эгер, это и был их выбор в ситуации ужаса. Они выбирали, стать ли им «озлобленными от горя и страха», враждебными и оцепеневшими, или «держаться за что-то детское <...>живое и пытлиное» [13, с. 84]. Игра воображения и девичьи развлечения позволяли сохранить им их внутренний свет и надежду на лучшие дни.

Разговаривали, делились мечтами и воспоминаниями и мальчики-подростки. Томас Гив вспоминает, что одним из его «новых друзей был умный еврейский паренёк по имени Мендель Табачник из города Белосток» (город на северо-востоке Польши, который с 1939 по 1940 гг. входил в состав Советского Союза) [4, с. 118]. Мендель любил рассказывать о самом ярком событии в его жизни – поездке в Москву в 1940 году «для участия в физкультурном параде» [4, с. 118]. Его слова («Ты только представь: ты стоишь на самой главной вершине

живой пирамиды, на тебя смотрит огромная толпа, и всё это на площади самой известной в мире столицы»), произнесённые «с энтузиазмом в глазах», переносили подростков в другую реальность, погружали в мир восторга, достоинства и интереса к описываемому событию [4, с. 118-119].

Юноши тоже много мечтали, но в отличие от девушек, разговоры о «вкусных блюдах больше не помогали забыть о голоде» [4, с. 85]. И тогда они «совершали “набеги на суп”», считая это не воровством, а своего рода спортом, забавой, игрой. Голодные «ребята ждали, когда двое заключённых, согнувшись под тяжестью чана с ещё горячим супом» шли к себе в барак, и когда они проходили немного вперёд, совершали набег и черпали мисками суп из чана. Тот, кому удавалось убежать, не расплескав при этом «свою жидкую добычу, пока их гоняли по всему лагерю», мог спрятаться и «проглотить свой трофей» [4, с. 124].

Подростки, в отличие от взрослых, «редко вспоминали прошлое», жили настоящим, пытались «понять других узников, привезённых со всех уголков Европы и научиться у них чему-нибудь» [4, с. 191]. С интересом они относились к чужестранцам и их играм. Одним из запомнившихся людей, был «коренастый узник – советский военнопленный», дед которого был немцем, и благодаря тому, что юноша учил немецкий в школе, молодые люди могли общаться и понимать друг друга. Познакомились они, когда русский пришёл к ребятам в отделение «с квадратным листом картона под мышкой» и искал «кого-нибудь с кем можно поиграть в шахматы» [4, с. 86]. Шахматная игра и разговоры сблизили заключённых, и, признав шахматиста, который в девятнадцать лет «уже летал на небольшом советском самолёте» настоящим бойцом, ставшим для них олицетворением союзников, подростки с восторгом слушали рассказ о том воздушном бое, когда он был сбит и были уверены, что «прежде, чем попасть в плен этот малый отчаянно сопротивлялся» [4, с. 87].

Одной из игр, которую описывает Томас Гив, была игра «ребят из Греции», которые называли её «Klepsiklepsi» [4, с. 191]. Согласно правилам игры, водящему завязывали глаза, и один из играющих должен был больно ударить его по лицу. После этого водящему снимали повязку, и он пытался угадать, кто его ударил, и чем сильнее была пощёчина, тем веселее было грекам угадывать нанёсшего её, при этом все старались выглядеть виноватыми [4, с. 191]. Эта игра была малопонятна немецкому еврею Томасу Гиву, тем более, что слово, которым она называлась, переводилось у греков и как «воровство» [4, с. 191]. Подтверждает значение этого слова и Примо Лево: «Сейчас грековосталось очень мало, но они во многом определили лицо лагеря и внесли

значительный вклад в создание интернационального жаргона, на котором объясняются заключенные. Все знают, что “*caravana*” – это котелок, а “*la comederaesbuena*” – суп хороший; воровство как собирательное понятие передается выражением “*klepsi-klepsi*”» [10, с. 95].

Поведение узников на «чёрном рынке», совершающих обмен своих или украденных вещей, несмотря на строгий запрет, Примо Леви тоже поясняет «правилами игры», когда они отсутствие обменной на хлеб рубашки объясняют тем, что её украли [10, с. 95].

В Аушвице господствовали эсэсовцы, которые отличались своей жестокостью и безжалостностью. Для них каждый день был как новый раунд в хорошо спланированной игре, а основное правило состояло в том, что все узники должны быть лишены своего человеческого достоинства. Эсэсовцы создавали жестокий режим, где заключённые были вынуждены выполнять любые команды, будь то физические издевательства или бесчеловечные эксперименты. Особое внимание уделялось разделению пленных на группы и созданию иерархии, что позволяло им контролировать всех. Они устраивали игры на выживание, создавали ситуации, когда узники были вынуждены соревноваться друг с другом за еду, воду, за свою жизнь.

Гизела Перл, описывая первую селекцию на платформе, когда они прибыли на станцию под названием Аушвиц, поведение врача, проводившего отбор, называет «адской игрой» (*infernalgame*) [15, с. 27]. Эли Визель, попавший в концлагерь в мае 1944 года вместе с другими евреями своего города Сигет, описывал одну из селекций и доктора Менгеле, который вёл себя так «как будто речь шла об игре» [3, с. 122].

Политика нацистов, нацеленная на тотальное истребление, находила выход и в психологических играх, которые они устраивали. Гизела Перл пишет, что фашисты в национальный день траура еврейского народа, один из самых больших еврейских праздников (*Tishahb'ab* – Девятое ава), придумали новую игру, чтобы прославить этот день. После первой переключки, которая продолжалась от рассвета до позднего утра, узники только успели зайти в свои бараки, как их снова выгнали на улицу и приказали сидеть на человеческом пепле и повторять при этом, что это останки их родителей, мужей и детей. А после этого устроили для них концерт [15, с. 67].

О том, что «даже с детьми нацисты играли в психологические игры», чтобы «заставить делать именно то, что нужно им» пишет и Това Фридман, описывая событие, произошедшее осенью 1944 года. В их бараке, который к тому времени уже оставался

последним детским, был устроен необычный завтрак. Постоянно голодающим детям было выдано блюдо, как она считает «стандартное немецкое лакомство фарина-пудинг: манная каша, сваренная с сахаром и, возможно, сгущенным молоком. Каждый немецкий солдат носил его в своем ранце как часть ежедневного рациона, сухой паек» [12, с. 196]. Дети понимали, что прогулка, которую им пообещали после завтрака, приведёт их в газовые камеры, но все собрались и пошли туда покорно, потому что впервые за долгое время их «желудки были полны», а всё остальное не имело значения [12, с. 196].

О дополнительной еде, которая выдавалась заключённым, пишет и советский военнопленный Андрей Погожев, один из тех, кто выжил после группового побега из концлагеря: «После обхода всем отобранным выдается лагерный паек, но все знают, что жить им осталось считанные часы. Вечером их вызывают и уводят» [11, с. 115]. Но, по его мнению, «развлечение садистов в психологическом плане было ничто по сравнению с наиболее излюбленным издевательством» над ними [11, с. 52]. Русские заключённые, в числе которых был А. Погожев, в течение двух месяцев ходили абсолютно голыми, а немцы в то время носили уже тёплые пальто и шапки, закрывая свои уши. Развлечение, которое они устраивали, заключалось в следующем. Пленных устанавливали плотно спинами к стене, ладони вытянутых вдоль тела рук тоже должны быть прижаты к стене, голова откинута назад. Безмолвный «ряд узников с торчащими ребрами, впалыми животами, ниже которых небольшим сучком торчит половой член» [11, с. 54]. Именно в него целятся хлыстом «эти звери в человеческом образе», изощряясь в меткости, потому что попадание «концом хлыста при резком его взмахе в момент, когда он вместо звука выстрела издает при встрече с телом глухой звук, требует большого навыка и искусства» [11, с. 54]. Попадание в намеченную цель «вызывает дикий восторг истязателей» [11, с. 54]. У этой игры тоже есть правила – на каждого истязаемого только один взмах. С одной стороны, это спасало многих, но с другой – добавляло азарта и ожесточения забавляющимся эсэсовцам.

Тадеуш Боровски, поляк, позволивший себя арестовать для того, чтобы попасть в Аушвиц, куда была отправлена его возлюбленная, полька еврейского происхождения, работал в концлагере санитаром. После освобождения написал сборник «У нас в Аушвице ...». Заканчивает свой рассказ о концлагере разговором с одним из старых приятелей, который стал членом зондеркоманды. В его обязанности входило сжигать трупы в крематории, и он поделился с Т. Боровски новым способом

сжигать в печи, который они придумали, и рассказал об этом так: «Берём четырех ребятешек с волосами, приставляем головами вместе и поджигаем волосы. Потом уже само горит и – gemacht (готово)» [2]. Осознав, что его изобретение не вызвало восторга, он «как-то странно засмеялся» и глядя в глаза, сказал: «... должны же мы у нас в Аушвице развлекаться как умеем. Иначе разве можно выдержать?» [2].

Итак, рассматривая игры (развлечения) всех, кто находился на тот момент в концлагере, отметим следующее. Дети в играх подражали поведению взрослых, воспроизводя ту реальность, которую они видели, и которая была им понятна. У старинной игры «прятки» были другие правила, так как ребята играли не между собой, а прятались от эсэсовцев в попытке спасти свою жизнь и здоровье. Подобные игры не могли не повлиять на психологическое состояние детей, и после освобождения и возвращения в мирную жизнь им требовалась серьёзная помощь специалистов, которая не всегда предоставлялась.

Настольные игры, такие как шахматы, шашки, стали не только способом скоротать время (например, в бараках на карантине), но и способом сохранить умственную ясность и стремление к чему-то большему даже в тех ужасающих условиях. Несмотря на то, что игру в концлагере можно рассматривать и как попытку побега в мир иллюзий, она имеет свою ценность исключительно в условиях, когда все вокруг представляет угрозу и опасность. Игра становится способом сохранить человеческий дух, даёт возможность сопротивляться и сохранять надежду на лучшее будущее. Параллельный мир, который создается во время игры, помогает снять стресс и отвлечься от чудовищной реальности. Игрою люди демонстрировали свою волю к жизни и стремление к свободе. Но, если для заключённых игра становилась инструментом выживания, то психологические и физические игры, которые устраивали эсэсовцы для своей забавы, были направлены на унижение и подавление заключённых. Их игры и развлечения были частью системы унижения и террора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борнштейн М. Клуб выживших. Реальная история заключённого из Аушвица / М. Борнштейн, Д. Борнштейн Холинстат. – М.: АСТ, 2022. – 256 с.
2. Боровски Т. У нас в Аушвице [Электронный ресурс] / Т. Боровски. – Режим доступа: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/borovskij-tadeush/u-nas-v-aushvice?ysclid=ltal1utt11351089558>

3. Визель Э. Ночь. Рассвет. День / Э. Визель. – М.: Книжники, 2021. – 429 с.
4. Гив Т. Мальчик, который нарисовал Освенцим / Т. Гив. – М.: АСТ, 2022. – 288 с.
5. Живульская К. Я пережила Освенцим [Электронный ресурс] / К. Живульская. – Режим доступа: <https://fb2.top/ya-pereghila-osvencim-241767/read/part-4?ysclid=lt2pmgwa8t627440545>
6. Игра [Электронный ресурс] // Педагогический словарь. – М.: Академия, 2005. – Режим доступа: <https://pedagogical.academic.ru/238/%D0%98%D0%93%D0%A0%D0%90>
7. Максимович Л. Девочка, не умевшая ненавидеть. Моё детство в лагере смерти Освенцим / Л. Максимович, П. Родари. – М.: Эксмо, 2023. – 234 с.
8. Мозес Кор Е. Близнецы Освенцима. Правдивая история близнецов доктора Менгеле / Е. Мозес Кор. – М.: АСТ ОГИЗ, 2022. – 208 с.
9. Налковская З. Медальоны [Электронный ресурс] / З. Налковская. – URL: // <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-publicism/106453-zofya-nalkovskaya-medalony.html>
10. Леви П. Человек ли это? / П. Леви. – М.: Текст, 2001. – 205 с
11. Погожев А.А. Побег из Освенцима. Остаться в живых / А.А. Погожев, П.А. Стенькин. – М.: Яуза, Эксмо, 2005. – 288 с.
12. Фридман Т. Дочь Аушвица. Я пережила Холокост ребёнком и всё равное научилась любить жизнь. Это моя история / Т. Фридман, М. Брабант. М.: Эксмо, 2023. – 320 с.
13. Эгер Э.Е. Выбор: о свободе и внутренней силе человека. / Э.Е. Эгер, Э.Ш. Вейганд. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2023. – 448 с.
14. Эдлингтон Л. Портнихи Освенцима: правдивая история женщин, которые шили, чтобы выжить / Л. Эдлингтон. – М.: АСТ, 2022. – 352 с.
15. Perl G. I Was A Doctor In Auschwitz / Dr. Gisella Perl. – N.Y.: International University Press, 1948. – 189 p.

АННОТАЦИЯ

Филатова В. А. Игра как способ существования в Аушвице

В статье проанализированы игры, в которые играли дети и взрослые во время пребывания в концентрационном лагере Аушвиц (Освенцим). Дети в своих играх воспроизводили действительность, воспринимая условия, в которых они находились, за норму. Взрослые узники находили спасение в игре воображения. Уходя в параллельный мир, создаваемый во время игры, они отвлекались от реальности, демонстрировали свою

волю к жизни и стремление к свободе. Психологические игры и физические забавы эсэсовцев были направлены на уничтожение заключённых, унижение и подавление их личностей. Игры нацистов были частью системы унижения и террора.

Ключевые слова: Аушвиц, Освенцим, игра, дети, заключённые, нацисты.

SUMMARY

Filatova V. A. Title of the Name of Works United by the The me of Auschwitz

The article analyzes the games played by children and adults in the concentration camp Auschwitz. Children reproduced reality in their games, perceiving the conditions in which they found themselves as the norm. Adult prisoners found salvation in the play of their imagination. By escaping into the parallel world created during the game, they were distracted from reality, demonstrating their will to live and desire for freedom. Psychological and physical games of the SS men were aimed at destroying prisoners, humiliating and suppressing their personalities. The Nazi games were part of a system of humiliation and terror.

Key words: Auschwitz, Osventsim, game, children, prisoners, Nazis.

*И. Е. Шишкина
(г. Горловка, РФ),
Д. Г. Коротенко
(г. Горловка, РФ)*

УДК 821.161.1

РИМ КАК СОВОКУПНОСТЬ ОБРАЗОВ И ДЕТАЛЕЙ В ОДНОИМЕННОЙ ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ

Образ города проходит через все творчество Н.В. Гоголя, скорее всего, это связано с тем, что за свою недолгую жизнь Н.В. Гоголь посетил немало городов, как в Российской империи, так и за границей, и каждый город оставил свой след в жизни писателя. Однако описывает Н.В. Гоголь большую часть этих городов в письмах, а не в произведениях. И только два города – Миргород и Петербург – становятся местом литературного действия. Конечно, сюда нужно отнести и столицу Италии Рим, о котором пойдет речь дальше, но Вечный город в повести «Рим» скорее выступает не как арена описываемых событий или их фон, а как герой повествования.

Каждый город с помощью присущих только ему топов строит свой образ, а каждый индивид выстраивает свой образ

города. Город нельзя воспринимать как что-то существующее само по себе, он сочетает в себе множество зрительных, слуховых и исторических образов.

Особую роль в формировании личности Н.В. Гоголя, в становлении и развитии его как писателя сыграли Нежин, Петербург, Рим и Москва, именно эти города стали вехами на его жизненном и творческом пути. Столичные города в прозе и в эпистолярном наследии писателя сохраняют значение центров цивилизации, в них сильный дух творения и творчества.

В любом городе Н.В. Гоголя привлекает архитектура, хотя это не единственный критерий в оценке городов, потому что основным для писателя является сосуществование человека и города, в котором он живет, а кроме того, это еще и проблемы социальные, культурные, историософские, нравственные или религиозные. Города неотделимы от жизни своих жителей, в частности, это и бездуховность миргородского существования, и дьявольские наваждения холодного чиновничьего Петербурга, и утраченное прошлое величие Рима – империи и города, и многословие и меркантилизм Парижа.

Многие гоголеведы считают, что римский период является ключевым для творчества писателя. Как отмечает В. Ивлев, «Римская жизнь Гоголя – важнейшая эпоха его мироощущения» [4]. Гоголя всегда интересовали города, связанные с историей, в них его привлекала возможность погрузиться в прошлое. В этом – одна из причин любви писателя к Риму, городу, в котором так много памятников прошлых эпох и который больше, чем любой другой город, давал возможность прикоснуться к истории. Только этот город вызывал искреннее восхищение Н.В. Гоголя. «Рим больше, чем счастье и радость», – пишет он в 1839 году С.П. Шевыреву из Вены. Эти же чувства переданы в письме П.А. Плетневу: «Как близко там к небу. Боже, Боже! Боже! О мой Рим. Прекрасный мой, чудесный Рим. Несчастлив тот, кто на два месяца расстался с тобой, и счастлив тот, для которого эти два месяца прошли и он на возвратном пути к тебе. Клянусь, как ни чудесно ехать в Рим, но возвращаться в тысячу раз прекраснее».

Образ вечного города, о котором с такой любовью пишет в письмах на родину Н.В. Гоголь, он создал в повести «Рим», самом светлом и нетипичном для него произведении. Законченная в феврале 1842 года (опубликована в том же году в журнале «Москвитянин», с подзаголовком «Отрывок») эта повесть является одним из автобиографических произведений Н. В. Гоголя. Писатель прожил в Италии около десяти лет, а в самом Риме более четырёх лет. «Ни в одном городе Гоголь не чувствовал себя так комфортно, здесь ему хорошо работалось.

Гоголь полон благодарности Риму за ту радость, которую город доставил ему», – отмечает Г.М. Лаппо[7, с. 12]. Здесь он написал «первый том «Мертвых душ» и «Шинель»; в Риме были коренным образом переработаны «Тарас Бульба» и «Портрет»; в Риме получили окончательную редакцию «Женитьба» и «Ревизор»» [10, с. 204].

Образ Рима достаточно рано внедряется в сознание писателя. В Нежинской гимназии изучение латинского языка сопровождалось изучением римских писателей, истории Рима. Мировоззрение Н. В. Гоголя пополнялось знаниями о Риме разных эпох, формировало фундамент для восприятия города с эстетической точки зрения. Будущий писатель мечтал об Италии, писал о ней, еще не видя ее, не прикоснувшись к ней воочию. Уже в первом печатном произведении Н.В. Гоголя, стихотворении «Италия», звучит мотив ожидания встречи с предметом его размышлений и грёз: «Италия – роскошная страна! / По ней душа и стонет, и тоскует» [4].

Для русского сознания 20-30-х годов Рим (как объект древнего наследия) являлся неким метафорическим символом событий, отражающихся в действительности России. В художественном восприятии русских Рим, как и вся Италия, оставался идеалом античности, был музеем, хранилищем шедевров как архитектурных, так и художественных. Многие русские художники, архитекторы, поэты оглядывались на Италию, на этот символ художественного гения человечества. В «Невском проспекте» Н.В. Гоголь пишет, что русские художники «питают в себе истинный талант, и если бы только дунул на них свежий воздух Италии, он бы верно развился»[2, с. 15]. А в «Портрете» именно полотно приехавшего из Италии художника производит переворот в судьбе Чарткова [2, с. 130].

Известно, что первоначально Н. В. Гоголь намеревался написать целый роман, который должен был носить название «Аннунциата». Но в 1841 г. он меняет название на «Мадонна дейфьори», а год спустя выходит повесть «Рим». Смена названия свидетельствует о том, что изменились тема и центр повествования в произведении: главный герой повести не женщина, а город. Незаконченная повесть стала вершиной топонимического треугольника писателя: Миргород – Петербург – Рим [5].

Н.В. Гоголь прекрасно знал Рим, хорошо ориентировался в нём, часто становился экскурсоводом для друзей, приезжающих в столицу Италии. Об этом писала в своих воспоминаниях А. Смирнова-Россет: «Никто не знал лучше Рима, подобного чичероне не было и быть не может. Не было итальянского историка или хроникера, которого бы он не прочел, не было латинского

писателя, которого бы он не знал». Н. В. Гоголь интересовался историческими памятниками, а ментальное расположение к Риму дало писателю возможность по сохранившимся деталям восстановить архитектурные сооружения прошлого и представить, как вокруг них могла протекать жизнь [7]. А П.В. Анненков, рассказывая о прогулке с Н.В. Гоголем по Риму, писал: «Вообще он показывал Рим с таким наслаждением, как будто сам открыл его».

Поэтому так подробно и со знанием дела описывает писатель город в повести «Рим». Здесь Н.В. Гоголь сосредоточил внимание на пространстве, среде, впитавшей в себя и традиции, и современность. Вечный город соединяет в себе все исторические эпохи, в данном синтезе писатель видел идеал города как архитектурного целого. Пространство Рима выходило за рамки просто города, т. к. Рим – это одновременно город, государство и целый мир.

Кроме Рима в повести даются описания и других городов: Альбано, Ливорно, Пиза, Флоренция, Генуя, Венеция, Кастель-Гандольфо. Они помогают создать целостный образ любимой Н.В. Гоголем Италии. Первым итальянским городом, встретившим героя повести после четырёх лет пребывания в Париже, была «великолепная Генуя», поразившая князя пестротой домов, церквей и дворцов. Описывая её, автор передает восторг, который испытывает молодой человек: «В двойной красоте вознеслись над ним ее пестрые колокольни, полосатые церкви из белого и черного мрамора и весь многобашенный амфитеатр ее, вдруг обнесший его со всех сторон. <...> Его поразила эта теснота между домами, высокими, огромными, отсутствие экипажного стука, треугольные маленькие площадки и между ними, как тесные коридоры, изгибающиеся линии улиц» [3, с. 230].

Но все-таки центральное место в произведении занимает Рим. Давая понять, как долгожданна для героя была встреча с Римом, Н.В. Гоголь описывает город через перечисление знакомых князю с детства мест и тех эмоций, которые они у него вызывают: «И вот уже наконец Ponte Molle, городские ворота, и вот обняла его красавица площадей Piazzadel Popolo, глянул Monte Pincio с террасами, лестницами, статуями и людьми, прогуливающимися на верхушках. Боже! как забилося его сердце! < > Вот предстали пред ним опять все дома, которые он знал наизусть: Palazzo Ruspoli с своим огромным кафе, Piazza Colonna, Palazzo Sciarra, Palazzo Doria» [3, с. 231].

Вернувшись в Рим после долгого отсутствия, герой повести открывает родной город заново, становится «туристом», для которого все выглядит иначе, по-новому, этим мотивировано

подробное описание города. И всё, что видит князь, он считал одинаково «прекрасным: мир древний, шевелившийся из-под темного архитрава, могучий средний век, положивший везде следы художников-исполинов и великолепной щедрости пап, и, наконец, прилепившийся к ним новый век и толпящийся новым народонаселением. Ему нравилось это чудное их слияние в одно...» [3, с. 234]. Н. В. Гоголь прибегает к использованию анафорической конструкции «ему нравилось», используя ее три раза подряд, тем самым усиливая впечатление от увиденного.

Создавая в повести образ Рима, Н.В. Гоголь прежде всего показывает гармонию города, слияние самых несхожих элементов в гармоничном, наделенном глубоким смыслом, единстве. За основу урбанистического пространства Н.В. Гоголь взял классический пейзаж, который характеризуется сочетанием отдельных элементов: улиц, домов, архитектурных сооружений и т. д. Перед нами и величественные дворцы, дышавшие «строгим, сумрачным величием», и «архитектурные создания Браманта, Борромини, Сангалло, Деллапорта, Виньолы, Бонаротти», и необъятный Колизей, и старинные церкви, и темные невзрачные улицы.

Для римской архитектуры характерна бесконечность и замкнутость из-за отсутствия тротуаров и лестниц. Улицы в городе не разделяют, а соединяют здания. Рим в изображении Н.В. Гоголя – это и памятник архитектуры, и современный город, в котором князь увидел «живой, не торопящийся народ», был восхищен «добродушием», «пылкостью», «светлой непритворной веселостью», «достоинством» римлян, их врожденной восприимчивостью к прекрасному [3, с. 266].

Рим в изображении Н.В. Гоголя – это совокупность пространства улицы и быта местных жителей. Герой повести, как и сам автор, часто удаляется от ставших туристическими троп, и пристальное внимание уделяет лавочкам, кафе и остериям, шумным переулкам. И тогда через описание живописных деталей и персонажей, встречающихся на страницах повести, создается особая атмосфера; город представляется живым объектом: здесь и «отдыхавшее стадо козлов на уличной мостовой, крики ребятишек», и «живой крик рыбного продавца», и римлянки, ведущие беседы близ фонтана, «серебряные голоса» которых отождествляются со звуками воды, игорожане, переговаривающиеся между собой из окон своих квартир, так что любой «проходящий может совершенно знать все домашние тайны». Эта простота, итальянская общительность, черты характера, смешанные «из добродушия и страстей», более всего кидаются в глаза князю и вызывают его восторг.

Город без жителей его населяющих – нагромождение бездушных камней, какими бы прекрасными формами они не обладали. И лучше всего понять душу современных римлян помогает описание карнавала. Карнавал, который с нетерпением ждали целый год и разворачивающийся в красочной панораме города, предстает как национальное народное зрелище. Н.В. Гоголь воссоздает радостную стихию народного праздника с его весельем, озорством, душевной щедростью. Наблюдая живописные картины римского карнавала: комические диалоги масок, в которых доставалось папским агентам и светским властям; смельчаков на ходулях; публику, разбрасывающую с балконов домов муку и конфетти; обычай гасить огарки восковых свечей (mossolo) друг у друга, – князь восхищается и самим действием, и его участниками. «Всё, что ни накоплено им в продолжение года, он готов промотать в эти полторы недели; всё усадит он на один наряд: оденется паяцом, женщиной, поэтом, доктором, графом, врёт чепуху и лекции, и слушающему и неслушающему, и веселость эта обнимает, как вихорь, всех – от сорокалетнего до ребятишки: последний бобыль, которому не во что одеться, выворачивает себе куртку, вымазывает лицо углем и бежит туда же, в пеструю кучу. И веселость эта прямо из его природы» [3, с. 266].

И князь, наблюдающий за этим радостным кипением сил, замечает об итальянцах: «Наконец, народ, в котором живет чувство собственного достоинства: здесь он *il popolo*, а не чернь, и носит в своей природе прямые начала времен первоначальных квиритов; его не могли даже совратить наезды иностранцев, развратителей пребывающих в бездействии наций» [3, с. 267].

Рим нельзя воспринимать как что-то обособленное, существующее само по себе, он сочетает в себе множество зрительных, слуховых и исторических образов. «Среди главных архетипических пространств Рима – «классический» пейзаж с характерным сочетанием отдельных, четко выделяемых элементов, ярким светом и высоким небом, словно окутывающим зрителя» [5]. Помимо изображения чисто городского пространства, где Рим представлен как некий Эдем, гармоническое целое, но в котором проявляются и черты ветхости, уязвимости перед напором современной цивилизации, для повести «Рим» характерно и большое количество подробных ярких описаний, связанных с цветовой гаммой: «В чудную постепенность цветов облекал их тонкий голубой воздух; и сквозь это воздушно-голубое их покрывало сияли чуть приметные дома и виллы Фраскати, где тонко и легко тронутые солнцем, где уходящие в светлую мглу пылившихся вдали чуть приметных рощ» [3, с. 239]. Живость

красок в «Риме» объясняется контрастом света и тени, который придает предметам визуальное ощущение объема. Город выходит за рамки плоскости, приобретает четкие очертания, давая читателю на подсознании представить положение города в бесконечном пространстве.

Особое место автор уделяет описанию прозрачного воздуха и бездонного неба: «В чудную постепенность цветов облекал их тонкий голубой воздух; и сквозь это воздушно-голубое их покрывало сияли чуть приметные дома и виллы Фраскати, где тонко и легко тронутые солнцем, где уходящие в светлую мглу пылившихся вдали чуть приметных рощ». Функция этих красочных описаний – в облегчении конструкции громоздкого города, утяжеленного бесконечными улочками и близким расположением домов. Н. В. Гоголь сделал Рим живым организмом благодаря изображению динамики городской жизни, как мы писали выше, а описание неба и воздуха создает иллюзию парящего города, близкого к Богу: «...церковью и монастырской стеною, вспыхивавшими блеском солнца на темно-лазурном небе <...> церквей и дворцов на тонком небесном воздухе» [3, с. 235].

Говоря о Риме, нужно помнить и о том, что невозможно рассматривать город отдельно от природного контекста, окружающей его римской Кампаньи. «Поэтому, чтобы понять город, следует выйти за его стены, увидеть Кампанию, с характерным величественным и сдержанным ритмом сменяющих друг друга холмов, соединенных привольным течением равнин» [5]. Эти чудесные окрестности Рима мы видим глазами князя, который любит открывшимся его взору пейзажем: «Прекрасны были эти немые пустынные Римские поля, усеянные останками древних храмов, с невыразимым спокойствием расстилавшиеся вокруг <...>. Они представляли четыре чудные вида на четыре стороны. С одной – соединялись они прямо с горизонтом одной резкой ровной чертой, арки водопроводов казались стоящими на воздухе и как бы наклеенными на блестящем серебряном небе. С другой – над полями синели горы; <...> озаренные чудной ясностью воздуха, они готовы были улететь в небо; у подошвы их неслася длинная аркада водопроводов, подобно длинному фундаменту, и вершина гор казалась продолжением чудного здания, и небо над ними было уже не серебряное, но невыразимого цвета весенней сирени. С третьей – эти поля увенчались тоже горами, которые уже ближе и выше возносились, выступая сильнее передними рядами и легкими уступами уходя вдаль. <...> Когда же обращался он вдруг назад, тогда представлялась ему четвертая сторона вида: поля оканчивались самим Римом» [3, с. 238]. Рим

расположен между долинами южной Этрурии и холмистым пространством Альбанских гор. Долины, складки впадин дают ощущение замкнутости, отделенности от всего мира, что в свою очередь характерно и для урбанистического пространства Рима.

Следует отметить финальную сцену повести. Князь, сосредоточенный на поиске прекрасной Аннунциаты, оказавшийся в результате этого поиска на площадке, с которой был виден весь огромный город, «взглянул на Рим и остановился: пред ним в чудной сияющей панораме предстал вечный город». Восхищенный открывшимся видом герой «позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и все, что ни есть на свете» [3, с. 259]. Князь сливается с пространством, становится частью города, вступая подобным образом в вечность.

Подводя итог, мы можем отметить, что в повести «Рим» отразились непосредственные римские наблюдения Н.В. Гоголя, его впечатления от города как совокупности образов и деталей. По словам Н. Бердяева, Гоголь любил Италию «как мечту, как то, чего в нем самом не было. Русская тоска по Италии – творческая тоска, тоска по вольной избыточности сил, по солнечной радости, по самоценной красоте» [1, с. 368]. Своим произведением Н.В. Гоголь отдал дань уважения этому величественному городу, сумевшему сохранить богатейший культурный комплекс, впитавшему в себя огромное историческое и религиозное наследие разных эпох, городу, в котором стираются рамки прошлого и настоящего и который как нельзя лучше подходит под формулировку «вечный город».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев, Н. А. Философия творчества, культуры и искусства : В 2 т. / Н.А. Бердяев. – М. : Искусство; Москва : ИЧП «Лига». [Т.] 1. – 1994. – 541, [1] с.
2. Гоголь, Н. В. Записки сумасшедшего : повести / Н. В. Гоголь. – М. Эксмо, 2022. – 256 с. – (Всемирная литература (с картинкой)).
3. Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений в 14 томах / Н. В. Гоголь. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1937-1952. – Т. 3. Повести. – С. 725.
4. Гоголь, Н. В. Собрание сочинений : В 9 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Русская книга, 1994. – Т. 7. Юношеские опыты. – 624 с.
5. Джулиани, Р. «Рим» Н.В. Гоголя и душа Рима / Рита Джулиани. – Текст : электронный // Электронный журнал «TorontoSlavicQuarterly». – URL : <http://sites.utoronto.ca/tsq/14/juliani14.shtml> (дата обращения: 10.12.2023).

6. Ивлев, В. Рим в мирочувствии Гоголя / В. Ивлев // Литературоведение XXI века. Анализ текста: метод и результат. – СПб. : Изд-во РХГИ, 1996. – С. 68–77.
7. Лаппо, Г. М. Города России. Взгляд географа / Г. М. Лаппо. – М. : Новый хронограф, 2012. – 504 с.
8. Смирнова-Россет, А. О. Воспоминания о Н. В. Гоголе / А. О. Смирнова-Россет. – Текст : электронный // Информационный портал «Гоголь.лит.». – URL : <http://gogol-lit.ru/gogol/vospominaniya/smirnova-rosset.htm> (дата обращения: 05.12.2023).
9. Соколов, Б. В. Гоголь. Энциклопедия / Б. В. Соколов. – М. : Алгоритм, 2003. – 498 с.
10. Хлодовский, Р.И. Рим в мире Гоголя / Р.И. Хлодовский // Иностранная литература, 1984. – №12. – С. 203 – 210.

АННОТАЦИЯ

Шишкина И. Е., Коротенко Д. Г. Рим как совокупность образов и деталей в одноименной повести Н. В. Гоголя

В статье рассматривается значение Рима в жизни Н. В. Гоголя и определяется место повести «Рим» в творчестве писателя. Авторы приходят к выводу, что «Рим» является одним из автобиографических произведений Н. В. Гоголя и в нём отразились непосредственные римские наблюдения Н.В. Гоголя, его впечатления от города как совокупности образов и деталей.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, город. Рим, Вечный город, повесть.

SUMMARY

Shishkina I. E., Korotenko D. G. Rome as a set of images and details in the novel of the same name by N. V. Gogol

The article examines the significance of Rome in the life of N.V. Gogol and determines the place of the story “Rome” in the writer’s work. The authors come to the conclusion that “Rome” is one of N.V. Gogol’s autobiographical works and it reflects N.V.’s direct Roman observations. Gogol, his impressions of the city as a collection of images and details.

Key words: N. V. Gogol, the city, Rome, the Eternal City, a novel.

УДК82-32
**РОЛЬ ТРАДИЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ КАТЕГОРИИ
«ТРАНСДИСКУРСИВНЫЙ АВТОР»**

Понятие традиции, её исследование, преемственность в литературе являются одними из главных проблем в современном литературоведении. Ученых всегда интересовало происхождение произведений, поиск подлинных источников и определение роли традиции в создании нового художественного текста. В литературоведении на протяжении последних десятилетий этой проблеме был посвящен ряд статей и монографических трудов. Е. А. Стеценко в работе «Концепция традиции в литературе XX века» отмечает следующее: «XX столетие «одновременно явилось и заключительным этапом Нового времени, и переходной эпохой, и началом еще не оформившейся новой стадии в истории мировой культуры» [11]. Главная задача традиции – выступать неким связующим звеном между эпохой, в которой создается литературное произведение, и вечным, архетипическим началом.

Несмотря на то, что традиция граничит с такими понятиями, как «подражание», «заимствование», «влияние», это отдельная литературная категория.

Литературная энциклопедия дает следующее определение: «Традиция (лат. tradere — передавать). Этот термин в литературе применяется и по отношению к преемственной связи, объединяющей ряд последовательных литературных явлений, и по отношению к результатам такой связи, к запасу литературных навыков. Областью литературной традиции может быть как творчество одного народа, так и творчество международное: можно говорить о гоголевской традиции в русской литературе, о классической традиции в литературе мировой»[9].

Традиция выступает посредником между прошлым и современностью, механизмом хранения и передачи образцов, приемов и навыков деятельности, которые сами по себе включаются в жизнь людей и не нуждаются в каком-то особом обосновании и признании [1, с. 496-497].

Литературная традиция – передача художественного опыта из поколения в поколение, его творческое преломление в истории литературы. Ряд традиций в мировой литературе исходит из достижений отдельных писателей и получает их имя (байроновская традиция в европейской поэзии, Некрасовская традиция в русской поэзии). Литературные традиции различны по степени устойчивости: одни удерживаются в литературе

относительно недолго, другие, трансформируясь, переходят из века в век.

Обобщив и систематизировав разнообразные формулировки этого понятия, традицию в литературоведении можно определить, как передачу художественного опыта от одного поколения другому, передачу опыта литературных достижений последующим поколениям, а также творческое подражание молодых писателей своим предшественникам.

Литературная традиция складывается в ходе литературного процесса, выступая неким вектором движения мыслей следующих ей авторов. Порой литературная традиция имеет вполне осязаемые временные границы развития, сменяющиеся новыми веяниями и тенденциями. Другие литературные традиции превращаются в литературный код народа, которому они принадлежат. Профессор Ж. Дадебаев говорит о литературной традиции следующее: «Традиции и закономерности его продолжения могут проявляться и в масштабе одной литературы, и в пределах одной территории, и даже в рамках мировой литературы» [7].

Ф. Лосев в своих работах отмечал, что именно традиция является основой непрерывного развития культуры. М. М. Бахтин писал, что «Литература – неотрывная часть целостности культуры, ее нельзя изучать вне целостного контекста культуры», причем необходимо принимать во внимание «столбовые линии развития литературы, подготовлявшие того или иного писателя, то или иное произведение в веках (и у разных народов)» [4, с. 344–345].

Характерными признаками сложившейся традиции можно считать появление вечных образов и новых тем, которые будут привлекать авторов последующих поколений, последующие цитирования исходных текстов в новых произведениях, а афоризмы, которые становятся известными широким пластам читателей, закрепляются в культуре. Становление литературной традиции напрямую связано с обращением к первоисточнику и следованием литературным канонам, соответствующим данной традиции.

Литературная традиция по своей функциональной природе является продуктом традиционализма. Термин «традиционализм» имеет достаточно широкий смысл, означающий приоритет традиционных ценностей и установок над инновациями. Идеи традиционализма имели широкое распространение в литературном процессе до середины XVIII века. Категориальной доминантой литературного процесса выступает произведение, структурная составляющая которого обращена к «старым» формам. При этом роль автора отодвигается на второй план по сравнению с господствующей идеей традиционализма.

Характерной чертой традиционализма является строгое следование определенным канонам жанра и стиля. Природа традиционализма не отвергает возможность новации. При этом, эстетика традиционализма всякая новизна выступает компонентом к ранее сложившемуся и не вступает в противоречие с устоявшимися литературными догмами. Впоследствии понятие «традиция» обрело несколько иное значение, под которым стали понимать применение ранее полученного культурного опыта, которое подразумевает «поиск живого в старом, его продолжение, а не механическое подражание иногда отмершему» [11].

Следование принципам классической традиции может осуществляться не только посредством сознательной ориентации на творчество предшественников, но и путём интуитивной приверженности.

В 1960–1970-е годы проблема преемственности и традиционализма в культурной среде стала особенно актуальной. Анализ традиции как явления, её места в истории литературы, а также роли в общественной жизни привлек внимание исследователей разных направлений гуманитарного знания. При этом, традиция, как правило, рассматривалась в качестве социально детерминированного явления, без которого механизм развития литературы утратил бы свой потенциал. Заметной в контексте времени была монография А. Бушмина «Преемственность в развитии литературы», написанная в 1975 г. Автор считал, что преемственность литературного развития достигается лишь путём синтеза великих художественных произведений прошлого времени. Исследователь не разделял популярного мнения о безусловном превосходстве советской литературы над предшествующими ей образцами, но выражал убежденность, что «не всякое новое лучше старого» [6]. Кроме того, учёный последовательно выступал против обобщений и упрощений в вопросе понимания традиции, из-за которого поиски культурных истоков и влияний сводились к формированию неаргументированных аналогий, когда выводы о приверженности того или иного писателя классической традиции делались лишь на основе общих признаков.

Рассуждая о традиции, ученые советского периода подразумевали под ней классическую литературу XIX века, а советскую литературу определяли в качестве высшего образца новаторского искусства, которое опиралось на прогрессивные идеи и методологию социалистического реализма.

Традиции и новаторство – это «проблемы-близнецы», по мнению Д. Д. Благого [5], которые диалектически сопряжены друг с другом, при этом по отношению к традиции, как правило,

звучат снисходительные, а иногда и пренебрежительные нотки, тогда как новаторство воспринимается исключительно как передовая тенденция, обеспечивающая верную позицию писателя в литературной борьбе.

Проблема традиционализма и преемственности в современном литературоведении по-прежнему сохраняет высокий уровень актуальности. Отечественный исследователь Ю.М. Лотман в своей работе «Структура художественного текста» подчеркивал важнейшее место культурной памяти в создании новых образцов творчества.

Концептуально многообразные теории литературного движения лишь раз убеждают в необходимости восприятия традиции не только в качестве объекта исследования литературоведения, но и в контексте изучения истории литературы. При анализе форм проявления традиции можно выделить один важный аспект – интертекстуальный, яркой характеристикой которого является присутствие идей, образов, сюжетных ходов, отголосков творчества писателей-предшественников в виде аллюзий, реминисценций и, конечно, цитат в произведениях авторов последующих поколений.

Взаимосвязь художественных текстов в современном литературоведении определяется термином «интертекстуальность», который получил широкое распространение благодаря Ю. Кристевой, утверждавшей следующее: «Любой текст строится как мозаика цитации, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [8].

А.Р. Барт называл текст «раскавыченной цитатой» и подчеркивал, что «текст может существовать лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности» [2]. В изучении литературной традиции нельзя не отметить одну из самых значимых функций, отведенную интертекстуальным связям.

В постмодернизме принято выделять автора, который погружен в определенную дискурсивную традицию, и также автора в «трансдискурсивной позиции», которой не только создает свои тексты, но и служит толчком для возникновения новых текстов, а значит порождает определенную традицию.

Традиция играет одну из важнейших ролей в формировании фигуры трансдискурсивного автора. Говоря о Н. В. Гоголе в качестве примера, следует подчеркнуть, что таковым он является «исключительно в русском национальном сознании» [10]. Созданные писателем вечные образы (Башмачкин, Держиморда, Хлестаков и многие другие), его прочтение темы

«маленького человека» и мистицизм породили гоголевскую традицию. В русской драматургии писатель впервые использовал художественный принцип выбора современных характерных национальных героев и объединения их в актуальной сюжетной ситуации, что последовательно реализовывал в своем драматическом творчестве.

В своих произведениях писатель воссоздавал общую вневременную ситуацию, связанную с жизнью человека и его психологией. Следовательно, важнейшей чертой художественного почерка Н. В. Гоголя являлась организация драматического произведения на основе общей ситуации, где «стремление к максимальной широте изображения совмещается с его округлением, ограничением; «всё» выступает в «одном» [10]. Имена Хлестакова и Держиморды, Башмачкина и Ляпкина-Тяпкина, Манилова и Плюшкина давно перешли в разряд нарицательных. В русской литературе гоголевская традиция весьма ощутимо обнаруживается в творчестве современных драматургов – Н. Садур, О. Богаева, Н. Коляды.

На идейно-философском уровне произведения у Н. В. Гоголя общая ситуация проявляется как отражение квинтэссенции бытия человека и состояния общества на данном историческом этапе. Посредством особенностей художественной мысли, мироощущения определяется стремление к универсальности изображаемых событий. Он остро чувствовал «страшное раздробление» людей в современную эпоху, их «прогрессирующее отчуждение» друг от друга.

Говоря о влиянии Н. В. Гоголя на драматургию постмодернизма нельзя не назвать произведения Н. Коляды «Коробочка» и «Старосветские помещики», «Панночку» Н. Садур, пьесу «Башмачкин» О. Богаева. Можно констатировать, что практически все тексты Н. В. Гоголя обладают трансдискурсивным потенциалом, что и объясняет многочисленные обращения к его сюжетам и образам писателей XX и XXI столетий.

В ремейке Н. Коляды «Старосветские помещики» обнаруживаются следующие мотивы: времени, любви, сна и смерти. В произведениях

Н. Гоголя все они играют важную роль, т. к. определяют проблематику, схему разворачивания сюжета и хронотоп произведений классика. Традиционное для произведений Н. В. Гоголя смешение реального и ирреального предопределяет наличие в пьесе пограничного явления, которое связывает сознательное и бессознательное для человека, – состояние сна.

В постмодернистской драматургии всё более актуальными являются обращения не только к гоголевской традиции, но и чеховской, а также лермонтовской, толстовской, гончаровской. Тем не менее, степень изученности их в драматургии все еще невысока. Наиболее исследованной в современном отечественном литературоведении остается чеховская традиция.

Влияние творчества М. Ю. Лермонтова можно наблюдать в пьесе Н. Садур «Памяти Печорина». Драматург создает ремейк, в котором классика прочитывается по-новому, она апеллирует к читателю / зрителю тем самым «запускает» механизм сравнения, сопоставления, выявления, осознания сути и цели деформации первоисточника, а также показывает, как традиции М. Ю. Лермонтова реализовываются в новых произведениях, тем самым подчеркивая трансдискурсивность писателя.

Роман «Герой нашего времени» послужил основой для создания пьесы Н. Садур «Памяти Печорина», в которой сохранены перечень персонажей (исключая Азамата), временная отнесенность событий, основные локусы (Кавказ: горные перевалы и пропасти, Пятигорск), узловые сюжетные ситуации лермонтовского романа (кража Карагёза, треугольник «Грушницкий – княжна Мери Печорин», любовная линия «Печорин – Вера», «водяная» интрига, дуэль, гибель Бэлы), доминантные характеристики персонажей (добродушие Максима Максимовича, нездоровье Веры и «болезненность» ее привязанности к Печорину, простоватость и «незрелость» Грушницкого, красота Мери, загадка усталой души и злого нрава Печорина). Все перечисленные соответствия обеспечивают установление четкой корреляции романа М. Ю. Лермонтова и пьесы Н. Садур в читательском восприятии.

Классика как ориентир и знание ее как доказательство сформировавшегося эстетического вкуса являются отправной точкой для главной героини пьесы О. Богаева «Лермонтов нашего времени». Раиса Максимовна, учитель литературы, полностью оторвана от действительности, благодаря воображению общаясь с М. Лермонтовым и Н. Гоголем. В пьесе героиня цитирует стихотворения поэта. Таким образом утверждается актуальность классики в наши дни. Раздвоение персонажа – это не психическое расстройство, а вариант романтического двоемирия.

Изучение литературных тенденций в настоящее время позволяет сделать вывод о том, что в современной отечественной драматургии существует ряд устойчивых традиций, сформировавшихся в течение многих десятилетий, которые обладают самобытными чертами и характерными свойствами и которые спустя длительное время сохраняют

высокий уровень актуальности, поддерживая устойчивый интерес читателя. Именно эти традиции играют ключевую роль в формировании категории трансдискурсивного автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апресян, Р. Этика: Энциклопедический словарь / Р. Апресян. – М.: Гардарики, 2001. – 671 с.
2. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
4. Бахтин, М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М., 1979. – 348 с.
5. Благой, Д. О традициях и традиционности / Д. Благой. – М.: Наука, 1978. – 105 с.
6. Бушмин, А. Преемственность в развитии литературы. / А. Бушмин – Л.: Худож. лит., 1978. – 188 с.
7. Дадебаев, Ж. – Казахский исторический роман: традиции и новаторство / А. Дадебаев. – Алма-Ата: КГУ, 1988. – 78 с.
8. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог, роман / Ю. Кристева. – Вестник МГУ. Серия 9. Филология, 1995. – 305 с.
9. Литературная энциклопедия: сайт. – URL: https://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Literaturnaya_entciklopediya_terminov_i_ponyatij_2001.pdf (дата обращения: 22.03.2024).
10. Любимцева-Наталуха, Л. Н. – Драматургический ремейк в литературе XX-XXI веков: жанр, типология, поэтика / Л. Н. Любимцева-Наталуха. – Текст : электронный // сайт. – URL: <http://science.donnu.ru/wp-content/uploads/2020/12/diss.-lyubimczevoj-l.n..pdf> (дата обращения: 12.02.2024).
11. Стеценко, Е. Концепция традиции в литературе XX века / Е. Стеценко – М., 2002. – 82 с.

АННОТАЦИЯ

Бляшко Ю. С. Роль традиции в формировании категории «трансдискурсивный автор»

В статье рассмотрена категория традиции в современной отечественной драматургии. Автор отмечает, что существует ряд устойчивых традиций, сформировавшихся в течение многих десятилетий. В статье выделены характерные свойствами традиции и ее использование на примерах работ современных драматургов.

Ключевые слова: традиция, традиционализм, трансдискурсивный автор, постмодернизм.

SUMMARY

Blyashko Yu. S. The Role of Tradition in the Formation of the Category «Trans-discursive Author»

The article examines the category of tradition in modern Russian drama. The author notes that there are a number of stable traditions that have been formed over many decades. The article highlights the characteristic properties of the tradition and its use on the examples of the works of modern playwrights.

Keywords: tradition, traditionalism, transdiscursive author, postmodernism.

*Е. Г. Будкова
(г. Горловка, РФ)*

УДК 82.09 Толстой(045)

ВИДЫ И ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ НАГРУЗКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОММЕНТАРИЯ ИСТОРИИ В РОМАНЕ А.Н. ТОЛСТОГО «ПЕТР I»

Историческая наука и художественная литература в познании как далекого прошлого, так и современности тесно сопряжены между собой. В связи с этим, активизация историко-просветительской работы в последние годы способствует росту интереса общества к произведениям художественной литературы, в которых описываются определенные исторические периоды.

Специфика художественного творчества предусматривает возможность отступления от исторических фактов для достижения художественного замысла автора. Этот факт обусловил необходимость выявления жанровой формы авторской интерпретации исторических событий в художественных произведениях, которая представлена в виде художественного комментария истории. Данная проблематика находится на пересечении двух отраслей гуманитарного знания – истории и литературоведения.

В отечественной науке проблема авторской репрезентации истории в художественной литературе является центральной в диссертациях А.М. Лобина «Концепции истории и формы их художественной репрезентации в русской литературе XXI в.» (2018). Изучению художественных концепций истории как отдельных авторов, так и литературных направлений посвящены исследования П.В. Бекедина, Ю.М. Лотмана.

Анализ проблем художественного историзма, генезис и структура жанровой парадигмы исторической прозы

представлен в работах Л.П. Александровой, И.Р. Варфоломеева. Исследованию исторической прозы посвящены докторские диссертации Н.М. Щедриной «Исторический роман в русской литературе последней трети XX века» (1995), А.Ю. Сорочана «Формы репрезентации истории в русской прозе XIX в.» (2008). Также активно изучается историософская составляющая русской литературы, защищена докторская диссертация И.Л. Бражникова «Историософский текст русской революции в художественной литературе и публицистике XX века» (2011).

Целью данного исследования является анализ художественного комментария истории как формы авторской интерпретации исторической действительности в романе А.Н. Толстого «Петр I» и определение его функциональной нагрузки и видовой принадлежности.

В творчестве А.Н. Толстого произведения, посвященные прошлому нашей страны, занимают особое место. Как отмечал сам писатель, его внимание было обращено к наиболее значимым эпохам отечественной истории: «Четыре эпохи влекут меня к изображению: эпоха Ивана Грозного и Петра, война 1918-1920 гг. и наша, сегодняшняя» [2, с. 29].

Так, в поисках познания современных ему событий, А.Н. Толстой обращается к переломным моментам русской истории. Прежде всего, к эпохе петровских преобразований.

В этой связи предметом данного исследования является творческое осмысление А.Н. Толстым личности Петра I и его эпохи в романе «Петр I», представленное в форме художественного комментария истории.

Стоит отметить, что писатель, как субъект художественного комментария истории, оценивает историческую действительность в зависимости от ряда условий. Прежде всего, необходимо учитывать, что в момент работы над романом А.Н. Толстой описывал исторические реалии, очевидцем или участником которых он не являлся.

Таким образом, важным фактором, влияющим на реализацию авторской интерпретации исторической действительности в форме художественного комментария истории, стоит выделить степень изученности исторических описываемых событий, явлений или процессов. Она определяется разнообразием исторических источников, на которые опирается автор при работе над литературным произведением.

Так, в работе над романом А.Н. Толстым были использованы различные материалы, в их числе: «Деяния Петра Великого» Ивана Голикова, «История царствования Петра Великого» Н.Г. Устрялова, «История России» (тома XIII-XV) С.М. Соловьева,

«История Санкт-Петербурга» П.Н. Петрова, «Собрание разных записок и сочинений о жизни и деятельности императора Петра Великого», составленное Ф.О. Туманским, «Письма и бумаги Пера Великого», «Гистория Свейской войны», составленная при Петре I и изданная князем М.М. Щербатовым под заглавием «Журнал или Поденная записка ... государя императора Петра Великого с 1698 года даже до заключения Нейштадского мира...», подлинные документы из «Дела царевича Алексея», «Розыскные дела о Федоре Шакловитом и его сообщниках» и др. Им также были изучены раскольничьи дела XVIII в. [1, с. 124-125].

Как отмечал А.Н. Толстой, замысел исторического романа у художника возникает в том случае, когда он чувствует необходимость познать настоящее, осмысляя опыт поколений: «Исторический роман не пишется объективно. Каждый художник, обращая взгляд в прошлое, берет и находит в нем лишь то, что его волнует, при помощи чего он может лучше понять свое время» [5, с. 593].

К написанию романа А.Н. Толстой приступил в 1929 году. Основой художественного замысла романа «Петр I» стало переосмысления опыта кардинальных перемен в русском обществе, что было особо актуально в период первых десятилетий после становления советской власти: «Работа над Петром прежде всего вхождение в историю через современность...» [3, с. 203]. Позднее, оценивая опыт работы над романом, А.Н. Толстой писал: «В самом начале Февральской революции я обратился к теме Петра Великого. Должно быть, скорее инстинктом художника, чем сознательно, я искал в этой теме разгадки русского народа и русской государственности... Наверно, что я избрал эту тему для проекции современности. Меня увлекло ощущение полноты «непричесанной» и творческой силы той жизни, когда с особенной яркостью раскрывался русский характер» [2, с. 27-28].

В романе исторические реалии интерпретированы не только в оценке личности царя, но и в воссоздании исторического фона, в новаторском решении соотношения проблемы личности и народа. Это меняло угол точки зрения А.Н. Толстого не только на эпоху, но и на сущность исторического дела Петра.

Отсюда следует, что художественный замысел является еще одним фактором, влияющим на субъективную оценку исторических событий, явлений или процессов писателем. Сознательный авторский замысел первичен по отношению к историческим источникам, и для его воплощения автор художественного произведения, описывающего исторические явления, процессы и события, использует как вымышленные,

так и реальные исторические факты. В зависимости от замысла у исследователя появляется возможность проследить степень искажения того или иного исторического события, явления или процесса в художественном произведении.

Так, идейный замысел постижения современной А.Н. Толстому действительности с помощью интерпретации истории в форме художественного комментария нашел определенное выражение во всех компонентах композиции романа «Петр I». Как уже отмечалось выше, для его достижения А.Н. Толстой изучал объемный массив исторических источников, что и предопределило минимальную степень искажения исторических фактов в художественном произведении.

Сюжетной линией романа является история самого Петра и его ближайших помощников. Этот факт позволяет сделать вывод о том, что по мнению А.Н. Толстого описание жизни отдельных личностей помогает читателю лучше осознать смысл и ход исторических событий.

Историческая судьба главного героя определила композицию романа. Роман состоит из трех книг, включающие 17 глав. Хронологические рамки произведения охватывают период русской истории с 1682 по 1704 гг. [1, с. 130]. Это было время грандиозных перемен в русском обществе, период колоссального внутреннего движения. Владение широким кругом литературы и источников дало А.Н. Толстому возможность до мельчайших подробностей воссоздать в повествовании исторический фон, включая акценты на ряде проблем, актуальных для русского общества второй половины XVII – начала XVIII вв.

Для достижения художественного замысла А.Н. Толстой акцентирует внимание на разнообразных аспектах исторических реалий. К таким аспектам относятся, прежде всего, конкретные исторические события, свершившиеся в определенное время и в конкретных пространственных условиях. Так, в романе «Петр I» описаны такие исторические события, как Стрелецкий бунт 1682 г., неудачные походы в Крым князя Василия Голицына, период регентства царевны Софьи, Азовские походы, Великое посольство в Европу с целью создания антитурецкой коалиции, начало Северной войны, основание Санкт-Петербурга и др.

К другим сторонам исторической действительности, на которых акцентируется внимание в художественном пространстве А.Н. Толстого, относятся исторические явления. Они характеризуются длительностью, повторяемостью и типичностью для определенной сферы общественных отношений. Это, прежде всего, явления бытовой повседневности, общественные настроения, специфика лексических конструкций и пр.

Весьма информативной при изучении феномена художественного комментария истории в романе А.Н. Толстого «Петр I» является исследовательская стратегия, предполагающая структурно-семиотический метод.

Отдельным аспектом семиотического исследования повествования является семиотика повседневности, которая богата подробными деталями, имеющими смысловой характер элементов обыденного культурного кода общества. В зависимости от описываемой исторической эпохи, в основе художественного комментирования находятся характерные для нее лексика, быт, обычаи, традиции, социальные институты, хозяйственная деятельность, а также особенности экономических, социальных и политических отношений.

Так, повседневный культурный код в романе А.Н. Толстого «Петр I» представлен, прежде всего, характерной для второй половины XVII века лексикой, к которой представляется возможным отнести устаревшие названия предметов быта, строений, одежды, блюд: «...пироги подовые, медовые, полденьги пара, прямо с жара» [4, с. 37]. Отдельно, в группе историзмов стоит выделить религиозную лексику: «Даруй, господи, одоление на агарян и филистимлян, иноверных языщев...» [4, с. 351], наименования социальных групп и профессий: «...патриарх вышел на красное крыльцо и, благословив тысячную толпу – стрельцов, детей боярских, служилых людей, купцов, посадских, спросил – кому из царевичей быть на царстве?» [4, с. 23], «Царь, узнав что жданный любимец его Федосей сидит за князем-кесарем, погнал в Москву нарочного с письмом...» [4, с. 412]. К иным элементам повседневности, описанным в романе «Петр I», относятся обычаи и традиции: «Так, по стародавнему обычаю, каждый год перед весенними походами происходил смотр государевых служилых людей – дворянского ополчения» [4, с. 18], «Алешка заплакал, забожился, закрестился трехперстно...» [4, с. 24]; хозяйственная деятельность: «Двор все-таки был зажиточный – конь, корова, четыре курицы» [4, с. 8]. Литературно-художественный комментарий перечисленных исторических явлений представляет собой связующий нарративный комплекс, как правило, контекстуального характера. Его функциональной нагрузкой является создание обрамляющих образов, усиливающих исторический колорит литературного произведения.

Помимо всего прочего, в романе «Петр I» А.Н. Толстой часто использует отсылки к историческим сюжетам, произошедшим задолго до описываемых в романе исторических событий, явлений или процессов. Их функциональной нагрузкой является воссоздание эмоционального фона описываемой эпохи. Смысл

художественного комментария истории, который является формой отсылки в литературном произведении, выражен явно, но в то же воспринимается читательской аудиторией из контекста. Так, формой аллюзии является, в частности, художественный комментарий реформ патриарха Никона в 50-60-х гг. XVII века: «Никоняне древнюю веру сломали, а ею (поднял палец) земля жила...» [4, с. 25], восстания Степана Разина 1670-1671 гг.: «Дай срок, отъедет государь в немцы, - учиним, как Стенька Разин...» [4, с. 311].

В зависимости от объекта художественного комментария истории определяется его видовая принадлежность. Стоит отметить, что художественное комментирование исторических событий, носит пропозитивный аналитический характер. При этом, единство объективного изображения и субъективного выражения в процессе художественного комментирования исторических реалий проявляется в использовании автором разнообразных художественных средств. Отсюда представляется возможным выделить два основных вида художественного комментария истории: оценивающий и обрамляющий.

Таким образом, изучение способов реализации авторской интерпретации истории в форме художественного комментария позволяет определить его функциональную нагрузку, которой является выражение авторской позиции к историческим реалиям и отражение исторического фона в литературном произведении. В творчестве А.Н. Толстого этот феномен проявляется в том, что он может быть представлен в различных формах структурных элементов литературного произведения. Вне зависимости от формы, он всегда имеет особое значение в развитии сюжета литературных произведений, описывающих исторические события, явления или процессы. Помимо всего прочего, данный подход к изучению художественных произведений А.Н. Толстого дает возможность в новом ключе проследить его творческую уникальность

ЛИТЕРАТУРА

1. История и художественная литература / под ред. А.Н. Сахарова. – М.: Институт российской истории РАН. – 2018.
2. Толстой, А.Н. Полное собрание сочинений в 10 томах. Т.1. / А.Н. Толстой. – М.: 1959. – 784 с.
3. Толстой, А.Н. Полное собрание сочинений в 10 томах. Т.10. / А.Н. Толстой. – М.: 1959. – 712 с.
4. Толстой, А.Н. Полное собрание сочинений в 10 томах. Т.7. / А.Н. Толстой. – М.: 1959. – 863 с.

5. Толстой, А.Н. Полное собрание сочинений в 15 томах. Т.13. / А.Н. Толстой. – М.: 1949. – 646 с.

АННОТАЦИЯ

Будкова Е.Г. Виды и функциональная нагрузка художественного комментария истории в романе А.Н. Толстого «Петр I»

В статье освещается специфика реализации авторской интерпретации исторической действительности в форме художественного комментария истории в романе А.Н. Толстого «Петр I». Целью исследования является определение видовой принадлежности и функциональной нагрузки художественного комментария истории и его функциональная нагрузка. В результате, выделены и охарактеризованы основные виды художественного комментария истории – оценочный и обрамляющий.

Ключевые слова: художественный комментарий истории, А.Н. Толстой, историческая проза, историческое повествование

SUMMARY

Будкова Е.Г. Виды и функциональная нагрузка художественного комментария истории в романе А.Н. Толстого «Петр I»

The article highlights the specifics of the artistic commentary of history in the A.N. Tolstoy's novel "Peter I". The aim of this research is to determine the type of artistic commentary of history and its functional load. As a result, the main types of artistic commentary of history - evaluative and framing - are identified and characterized.

Key words: artistic commentary on history, A.N. Tolstoy, historical prose, historical narrative

*Л. В. Волосевич
(г. Горловка, РФ)*

УДК 82.0.

ЗНАЧЕНИЕ НЕКОТОРЫХ АНТРОПОНИМОВ В РОМАНЕ А. ПРОХАНОВА «ВИРТУОЗ»

Сами исследователи литературы постмодернизма констатируют, что, антропонимы в постмодернистских текстах русской литературы изучены мало. Задача данной статьи – рассмотреть поэтонимы главных персонажей в романе А. Проханова «Виртуоз»: их значение и функции в тексте романа.

Исследователи классических литературных текстов отмечают,

что, погружаясь в текст, имя собственное кодирует информацию о герое: о характере, психологии, поступках, прогнозирует его бытование в сюжете. Имя героя является его формальным признаком.

В новейшей, постмодернистской литературе антропони́мы сохраняют свойства, присущие антропони́мам классической литературы. В то же время, изменение поэтики, появление новых свойств текстов, приводит к новым функциям поэто́нимов. Исследователи отмечают, что смысловой потенциал антропони́мов зависит от контекста самого произведения, социального, исторического, культурного, литературного контекстов. Погружаясь в контекст, устанавливая новые связи, производя новые ассоциативные цепочки, поэто́ним приобретает дополнительные коннотативные значения и сам, производя новые значения, участвует в формировании контекста произведения. В произведениях писателей-постмодернистов «эта картина дополняется изначальной цитатностью текста» [3, с. 133-132].

Имена собственные в постмодернистском тексте становятся отсылкой к одному из внешних источников, поэтому их называют именами-аллюзиями. Интенсивность употребления собственного имени в различных контекстах, приобретение им дополнительных значений, изменения их фонографической формы говорят о высоком аллюзивном потенциале антропони́ма. Васильева и Окунева выделяют три группы антропони́мов зависимости от объекта аллюзии. Это «говорящие имена» (имена-аллюзии на существующие реалии, реальных лиц, имена-характеристики), «литературные имена», соотносящиеся с литературными произведениями, персонажами, «имена-символы» – те антропони́мы, которые являются отсылками к значимым персоналиям, литературным героям, выступающим как «символ» культурного явления [3, с. 133-132]. А.Н. Алтухова выделяет виртуальные они́мы – «имена собственные, которые не упоминаются в текстах автора, но возникают в языковом сознании читателя на основе аллюзий и ассоциаций». Появление виртуальных они́мов происходит благодаря «имени героя, воспроизведению стиля автора, общности мотивов, ситуаций, описанию внешности героя, аллюзии на название известного произведения, цитате, сходству персонажей и их функций, образу, ассоциативной связи финалов» [1].

А.Г. Крылова высказывает мысль о том, что черты постмодернистского текста распространяются на все его компоненты, в частности, на поэто́нимы. Исследователь демонстрирует, что поэто́нимам свойственны такие основные черты литературы постмодернизма: мифотворчество;

отсутствие чёткой грани между мифом и реальностью; релятивизм и плюрализм; интертекстуальность; деконструкция художественного текста. Также нужно учитывать свойство суггестивности – порождения новых семантических значений [4].

Критики и литературоведы определяют стиль, жанр, романов А. Проханова, метод, который использует писатель, по-разному. Одни находят в нем черты реализма, другие – постмодернизма, магического реализма, сюрреализма, мистики. А. Токарев, В. Шахов, Л. Новикова определяют жанр романа «Виртуоз» как триллер, М. Бойко – как социальную фантазмагорию.

Отмечается, что романы писателя выходят «на злобу дня», что А. Проханов – «Нестор новейшей истории России», он «пишет летопись русского лихолетья рубежа XX-XXI веков» [2]. В основе сюжета романа А. Проханова «Виртуоз» лежат исторические реалии России 2008 – 2012 годов. В романе раскрываются главные темы судьбы России, власти, проблема путей ее развития. Данная тематика сразу делает отсылку русской литературе «Золотого века», к творчеству А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева М.Е. Салтыкова-Щедрина

Конфликт, движение сюжета романа «Виртуоз» построены на скрытом противостоянии бывшего и настоящего президентов в период двоевластия. Образы президентов воплощают две концепции развития страны: западническую и условно славянофильскую. Образная композиция романа сложная, наполненная большим количеством персонажей, представляющих, в основном элитарный слой общества. Центром этой композиции являются три персонажа, находящиеся на верху властной иерархии и ведущие основные сюжетные линии. Это Виктор Викторович Долголетов, по прозвищу Ромул – бывший президент, Артур Игнатович Лампадников, по прозвищу Рэм – действующий президент и Илларион Васильевич Булаев – Виртуоз.

Примечательно, что поэтонимы трех главных персонажей являются полными, их значение усложняется устойчивыми прозвищами. Их сложность является знаковой. Она отражает внутреннюю неустойчивость позиций Долголетова и Лампадникова. Главная проблема, которую решает автор в романе «Виртуоз» – это проблема пути развития России в период «смутных времен», с которым он соотносит 2000-ные годы. Поэтому невнятность, незавершенность внутренней позиции одного из главных персонажей, Долголетова, связана с неопределенностью, неустойчивостью состояния страны.

Внутренняя форма сложного ИС Долголетов Виктор Викторович всеми своими составляющими имеет значение

«победитель» (от латинского Victor «победитель»). Автор подчеркнуто усиливает это значение одноименностью отчества. Фамилия Долголетов – говорящая, она соотносится с сольным речитативом многолетия, который является частью церковного богослужения: «Благоденственное и мирное житие, здравие же и спасение и во всем благое попешение, подаждь Господи рабу твоему, ныне тезоименитому (имярек), и сохрани его на многая и благая лета!». Ее значение прогнозирует долгие годы побед и процветаний деятельности персонажа. Поскольку центральной идеей, связанной с образом президента Долголетова является идея развития: общества, благосостояния народа – то в имени образа кодируется успешное, длительное правление Виктора Викторовича Долголетова.

Мифологический контекст его второго имени-прозвища – Ромул, также связан со значением победы. Ромул жесткой волей к власти побеждает, согласно мифу, Рэма, убив его за то, что тот его ослушался и перепрыгивал через ров, очерчивающий границы основанного ими города. Развитие сюжетной линии бывшего президента Долголетова деконструирует победоносную библейскую и античную мифологию имени.

В в диалоге Долголетова с помощником Булаевым-Виртуозом возникает знаковое имя Бориса Годунова, которое по-иному высвечивает судьбу Виктора Викторовича Долголетова: «Твои первые президентские годы были отмечены кошмарами, «метами смерти», знамениями «черных времен». Такие знамения стоили Борису Годунову царства и жизни и явились знаками “смутного времени”» [6]. С именем Бориса Годунова, как известно, связаны драматические события истории России. Он получает престол после смерти Ивана Грозного, когда страна находится в разрушенном состоянии. Его восшествию на престол предшествуют смерти сына Ивана Грозного Федора и царевича Димитрия. Усилия царя, направленные на благоустройство государства не доводятся до завершения из-за крестьянских бунтов, боярских интриг в борьбе за власть, появления Лжедмитрия и начала Смуты. В трагедии «Борис Годунов» А.С. Пушкина в имени русского царя закодированы значения прогрессивных начинаний: «Я думал свой народ / В довольствии, во славе успокоить, / Щедротами любовь его снискать «...» Бог насылал на землю нашу глад, / Народ завыл, в мученьях погибая; / Я отворил им житницы, я злато / Рассыпал им, я им сыскал работы – / Они ж меня, беснуясь, проклинали! / Пожарный огонь их дома истребил, / Я выстроил им новые жилища. Они ж меня пожаром упрекали!» [7, с. 242]. В разработке образа Годунова и, связанной с образом темы власти, А.С. Пушкиным поднимается

одна из важных проблем – способности личности удержать власть.

По свидетельству историков начало правления Б. Годунова было для страны временем созидания. В.Н. Ключевский, опираясь на летописные документы, характеризует его как успешное и вызывающее большое одобрение. Однако его конец привел семейство Годуновых к трагедии, а страну к драматическим событиям. Один из монологов Бориса заканчивается фразой «Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!» [7, с. 268]. Несмотря на все усилия, царь терпит историческое поражение: бедствия, которые испытывает страна нарастают одно за другим: холод, голод, война с Лжедмитрием. Концепция точки зрения историков на правление Бориса Годунова, в том, что он нарушил сакральность власти, вззошел на престол, не имея царских кровей, а значит, не являясь божьим помазанником. Поэтотим Борис Годунов программирует развитие сюжетной линии Виктора Викторовича Долголетова и своим значением деконструирует внутреннее значение онима этого персонажа. Эту же линию закрепляет семантико-историческая параллель, проведенная между Мистерией празднования Русского Мира и празднованием трехсотлетия Дома Романовых.

«Смутное время», Российского государства, с точки зрения автора романа «Виртуоз», предопределено исторически и начинается с распада Советского Союза. Его начало приходится на правление Ельцина, связано с проведением шоковой терапии, появлением олигархии, сепаратистских настроений регионов, войны в Чечне. Мотивы распада страны постоянно присутствуют в речи помощника-Виртуоза: «Ты получил в наследство страну, в которой не было государства. Была отвратительная жижа, где копошились черви...», и самого Долголетова: «<...> алчные, хищные, ненастные волки проглотили все народное достояние. Всю нефть и газ, алмазы и пахотную землю, заводы и банки, и оставили голый, нищий, ненавидящий народ без средств существования. Революция, которая должна была разразиться, была бы страшнее революции семнадцатого года» [6].

В ретроспективном анализе Виртуоза первые два срока правления Виктора Викторовича Долголетова соотносятся с внутренним значением «победитель». Но тема смутного времени не уходит из повествования и связывается с мотивами враждебности и разрушения: «Ты подвергался губительным смерчам, которые направляли на тебя враги в России и за ее пределами. Они выбрали твой день рождения для ритуального убийства журналистки Политковской», «Вскоре последовало отравление легковесного болтуна Литвиненко, которому в чай

бросили несколько молекул полония. Тебя обвинили в этом отравлении», «Американцы организовали кампанию, обвиняя тебя в коррупции, и сколачивании баснословного состояния, в создании полицейской тоталитарной России» [6].

Не уходит из повествования и темы царя Бориса, бремени власти. Экс-президент произносит после двух сроков правления парафраз изречению Годунова о шапке Мономаха: «Быть Президентом это рабский, галерный труд. Помню, когда я вставал каждое утро, мне казалось, что я должен отдать стакан живой крови. И так каждый день, каждый день» [6]. Первые два срока руководства страной президент Долголетов успешно борется с внешними и внутренними врагами страны. За успех он получает доверие народа «золотой слиток народного обожания», что, в концепции автора, дает президенту, в отличие от Бориса Годунова, неоспоримую легитимность власти и право на бессрочность правления.

Как перед Борисом Годуновым, а также великими предшественниками: Иваном Грозным, Петром Первым, Сталиным, перед президентом Долголетовым стоит эпохальная задача сбережения, преобразования страны. В этом, с точки зрения автора, состоит ответственность власти. В ряду имен – исторических аллюзий формируется антитеза, отражающее значение двух вариантов развития истории. Один – пораженческий, как у Бориса Годунова, ведущий к смуте. Другой – как у лидеров, с которыми в исторической памяти связан прорыв страны из отсталости, руин в мощную державу.

Антитеза, выстроенная из исторических антропонимов, высвечивается историко-философским анализом перспектив развития России С. Кургиняном в статье «Медведев и развитие» [5]. Речь идет о политической ситуации, сложившейся в стране на новом историческом этапе 2008 года и задачах, которые стоят перед властью. Главный тезис, который выдвигает автор статьи – это тезис о необходимости развития России. С. Кургинян обращает внимание на тот факт, что в патриотических кругах обращаются к фразе П. Столыпина «Нам нужна великая Россия» – это требование нового этапа. Однако, по мнению аналитика, процессу развития мешает нерешительность власти, ее политического окружения. С. Кургинян приводит популярную в среде политических элит точку зрения, озвученную В. Мединским: «Брежнев и застой – это совсем неплохо» [5].

Характеризуя отношение элит к процессу развития страны, автор статьи говорит о том, что элитарная часть общества боится «оказаться еще раз в водовороте перемен», атмосферу ее умов он определяет перифразом «Только б не было реформ»

приказки «Толькоб не было войны», отсылающей к эпохе застоя. В трактовке С. Кургина, стиль власти 2008 года – это стремление избежать политики мобилизации и заменить ее на жесткое упорядочивание: «Путин не захотел мобилизационно «раскучорить» унаследованную реальность. Не захотел – и всё. Он отнесся к этому наследству как к чему-то, что надо упорядочить. И упорядочил, причем достаточно жестко» [5]. Сам автор считает, что необходимой мерой для развития является мобилизация всей страны, к которой прибег Сталин в 1931 году. В его концепции только политика «гибкого авторитаризма» может привести страну к «форсированному развитию» [5]. В этом случае главная цель – создание «великой России» [5] – будет достигнута, как во времена Петра Первого и Иосифа Сталина.

В свете этой теоретической концепции власти автор романа «Виртуоз» выстраивает образ Виктора Викторовича Долголетова. В его имени закодированы два варианта сюжетно-событийного развития романа. Раскрываются эти линии развития с помощью антропонимов-аллюзий. Один вариант развития прогнозируется контекстом антропонима Борис Годунов, второй – контекстом антропонимов Петра Первого, И. Сталина. Деконструкция имени Виктор Викторович Долголетов проявляется в сюжетной линии персонажа и в структуре его образа.

Время развития событий романа А. Проханова является периодом двоевластия, когда персонаж Долголетова находится в статусе Духовного Лидера нации. Находясь на вершине власти, завоевав своей политикой доверие народа, имея замыслы «Развития», он отказывается идти на третий срок президентства. Движение сюжета романа строится на внутреннем конфликте между президентом Лампадниковым и экс-президентом Долголетовым. Автор исследует проблему личности, находящейся на вершине власти в период кризиса, «смутного времени». Персонаж экс-президента помещается в ряд ситуаций, в которых автором исследуется личность Долголетова – государственного деятеля, процесс утраты им власти и причины его самоустранения.

Исследование личности экс-президента начинается с экспозиции, где его образ представлен в детские годы. О детских годах повествуется с двух точек зрения: с точки зрения Виктора Викторовича Долголетова и с точки зрения Артура Игнатовича Лампадникова. Экс-президент рос в послевоенное время, в простой рабочей семье: «.. мой отец – автослесарь и мама – уборщица в детском саду. Бедное жилище пролетариев...» [6]. Авто показывает персонажа как типичного советского ребенка со своими слабостями и успехами детской жизни. Мальчик Виктор

был хорошим спортсменом, имел успех в занятиях, связанных с физической нагрузкой: охота, танцы («танго, румба, самба, ча-ча-ча. Но особенно любил рок-н-ролл») [6]. Однако ему не давалась математика. Главными чертами его характера были прямодушные, открытость, чувство товарищества. В сюжетных ситуациях, представляющих детство, Виктор проигрывает своему другу-сопернику, хитрому Артуру, из-за своих добрых качеств. Поражения в бытовых ситуациях компенсируются для Виктора более значимой победой в любовном соперничестве. За эту неудачу Артур мстит Виктору с помощью обмана, и тот проваливает жизненно важный экзамен. Детские поражения Виктора оставили в его характере червоточину, осадок незакрытого гештальта. Воспоминания, которыми он делится с Виртуозом, завершаются мстительным смехом: «Ромул, откинув голову, хохотал, счастливо, заливисто, и этот смех постепенно переходил в хриплый мстительный клекот. Так может смеяться мучитель, наслаждаясь страданиями ненавистной жертвы» [6].

В настоящем времени Виктор Викторович находится в статусе Духовного Лидера нации. Черты его внешнего портрета говорят об уверенности, который дают опыт пребывания у власти, работа над собой: «Ромул был одет в темный, строгий костюм и розовую рубашку без галстука, со стоячим воротничком, что придавало ему сходство с пастором и лишало былой светскости. Это соответствовало образу Духовного Лидера, в котором черты динамичного политика, резкого полемиста, волевого и бескомпромиссного правителя растворялись в мягких жестах, тихих улыбках, плавных, емких фразах. <...> Он избавился от легкого заикания, когда рвущаяся наружу мысль опережала речь. Научился многозначительно молчать, печально и понимающе смотреть на собеседника, придавать своим словам округлую плавность и продолжительность, позволявшую любое суждение облечь в философскую и поучительную форму» [6].

Состоятельность Виктора Викторовича как государственного деятеля подтверждалась делами. За два срока президенства он добился «социальной заморозки»: «Я остановил революцию, казавшуюся почти неизбежной, когда алчные, хищные, ненастные волки проглотили все народное достояние. Всю нефть и газ, алмазы и пахотную землю, заводы и банки, и оставили голый, нищий, ненавидящий народ без средств существования. Революция, которая должна была разразиться, была бы страшнее революции семнадцатого года» [6].

Основная коллизия противостояния разворачивается в связи с тем, что Долголетов отказался идти на третий срок и передает полномочия президента «другу» детства Лампадникову

Артуру Игнатовичу. События сюжета выстраиваются таким образом, чтобы раскрыть авторское видение причин утраты власти. В первой ситуации образ Долголетова представлен на пресс-конференции в «Доме Виардо». Несмотря на внешнюю уверенность уже здесь просматриваются детали, которые говорят о том, что бывший президент теряет силу и авторитет: «Сейчас зал не был заполнен, оставались пустые кресла», «в синих глазах Ромула промелькнула тоска и злоба, Он с трудом скрывал ревность», «Виртуоза не оставляло ощущение едва уловимой фальши, неестественного напряжения, которого прежде не было. Ромулу все сложнее было справляться с выбранной ролью. Словно его покидало вдохновение. Все труднее давалась игра. Все меньше оставалось творческих сил, которые требовались для воплощения замысла» [6]. Один из вопросов, обращенный к Долголетову актуализирует мотив поражения, меняющий код имени «Не перешел ли “план Долголетова” в долголетний “план Лампадникова”?» ». После язвительного вопроса «известного интервьюера» Натансона, Долголетов проявляет слабость и теряет самообладание. Реакция пронизательного помощника Виртуоза отражает усиление этого мотива: «Виртуозу стало худо. Он вдруг остро ощутил неминуемый крах Ромула, вокруг которого исчезал мистический ореол» [6].

В каждой последующей ситуации персонаж Долголетова теряет свою силу и свой авторитет. Маркером слабости лидера является реакция его приближенных в следующей ситуации. Постоянный наблюдатель Виртуоз отмечает, «что этот многоцветный букет, стоящий в хрустальной вазе в резиденции Ромула, весь, целиком, он может переставить в резиденцию Рема, и они будут источать тот же аромат, радовать другого хозяина» Окружение противостоит Долголетову, его идее Развития: « Они испуганно слушали. Виртуоз видел их затравленные лица, опущенные долу глаза. Им не хотелось разделить долю сталинских наркомов, работавших по двадцать часов в сутки. <...> Не хотелось казенных дач и скудных пайков, несравнимых с их нынешними загородными дворцами, роскошными приемами, увеселительными поездками в Ниццу». С образами чиновников – «вельможной челяди» [6] связан мотив предательства, который делает еще более очевидным развязку линии Долголетова, мечтающего вернуться к власти.

Ключевой сценой является встреча Долголетова и президента Лампадникова. В ней раскрывается внутренний конфликт власти, заключающий непримиримое противоречие концепций о путях развития страны. В диалоге между персонажами раскрывается

сильная с точки зрения закона позиция президента Лампадникова с «полномочиями дарованными Конституцией» и названного Духовного Лидера Долголетова.

Диалог персонажей раскрывает несколько уровней конфликта: межличностный, между Лампадниковым и Долголетовым, конфликт бывшего президента и бюрократической системы, идеологически-концептуальный. Конфликт между персонажами-лидерами обнажается в момент, когда во время спора Долголетов обвиняет Лампадникова в предательстве: «Ты думаешь, когда я передавал тебе власть, я положился на твоё благородное слово? Не было у тебя никогда благородного слова, ни и в детстве, ни теперь!» [6].

Конфликт между Долголетовым и системой проявляется в разоблачении Лампадниковым продажности и беспринципности элиты: «Твои «силовики» давно уже – «слабовики», торгуют мебелью и китайским ширпотребом. Они у меня в кармане. Твои губернаторы ненавидят тебя за то, что ты отнял у них полномочия. Я обещал им вернуть полномочия, и они все, как один, за меня. Крупный бизнес не простил тебе расправы над ЮКОСом, изгнание Березовского и Гусинского, олигархи называют тебя палачом. Интеллигенция видит в тебе второго Сталина» [6].

Идеологический конфликт актуализируется в полемике персонажей о развитии. Долголетов доказывает необходимость Развития, прорыва «Выхватить Россию из “черной дыры” истории. Еще раз явить миру Русское Чудо. Создать на руинах великое цветущее государство, повторив исторический подвиг Петра и Сталина», «Только мощная Россия с ядерной триадой и непобедимой армией – гарант того, что в Кэмп-Девиде лакей станет открывать дверцу твоего лимузина» [6]. В речи Долголетова присутствуют исторические антропони́мы, которые формируют смысловой контекст победы, идею «суверенной державы» – заветный замысел Долголетова.

Лампадников озвучивает западническую, индивидуалистическую концепцию, которая ведет, по мнению автора, страну к застою, зависимости, смуте: «Через десять лет нас завоюет Китай или Турция, и если ты хочешь, чтобы этого не случилось, нам следует добровольно сдаться Америке. Наши ресурсы – её технологическая мощь. Наши пространства – её геополитический гений, способный распорядиться этими пространствами. Находясь под протекторатом великой Америки, мы сбережем свои состояния, сохраним свои привилегии, в конце концов, просто останемся живы» [6].

Конфликт этой ситуации завершается торжеством Лампадникова-Рэма и моральным поражением Долголетова. Антропоним Лампадникова приобретает значение победы,

которое включал код имени Долголетова. Долголетов-Ромул проявляет слабость: он просит прощения у Лампадникова-Рэма, начинает плакать у него на груди. В свете мифа о Ромуле и Рэме, роли героев меняются. Теперь Рэм проявляет волю и жестоко пресекает попытки Долголетова-Ромула прыгнуть за границы круга, нарушить легитимную систему: «Рем смотрел на рыдающего друга, и в нем не было жалости, а только желание продлить страдания» [6].

В конце ситуации Лампадников окончательно решается на убийство Долголетова и в развязке романа вырывает его сердце из своей груди. Такая развязка приводит к актуализации виртуальных библейских антропонимов Каин и Авель. Антропоним Каин устойчиво включает значения зависти, предательства, братоубийства. Авель – связан со значением жертвы, смирения, послушания. Включение этих антропонимов в контекст романа приводит к замещению значений поэтонима Долголетов, связанных с семантикой победы на семантику жертвы, поражения. Значения поэтонима Лампадников меняют семантику поражения, закрепленную прозвищем Рэм, на семантику предательства и торжества над соперником.

Таким образом, в развязке романа задуманная Долголетовым Мистерия празднования Русского Мира – образ который в замысле должен продемонстрировать победу и прорыв Долголетова-Ромула, превращается в фарс со значениями триумфа, застоя Лампадникова. Поэтоним Долголетова претерпевает деконструкцию, с заменой внутреннего значения победы на семантику поражения, которая в контексте повествования формируется семантико-ассоциативной цепочкой поэтонимов-символов Годунова, царя Николая II, Романова, библейским поэтонимом Авеля. Поэтоним Лампадникова, который изначально был связан с семантикой поражения, обусловленной значением поэтонима Рэм, в результате развития сюжетных ситуаций приобретает значение победителя, также претерпев деконструкцию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алтухова, О.Н. Ономастический контекст в постмодернистской литературе: На материале произведений В. Пелевина : 10.02.01 «Русская литература» : дис. канд. филол. наук / О.Н. Алтухова. – М., – 2004. – 176 с. – Текст : электронный // URL.: <https://www.disserscat.com/content/onomasticheskii-kontekst-v-postmodernistskoi-literature-na-materiale-proizvedenii-v-pelevina>
2. Бирюков Ф. Проханов – это Нестор новейшей истории России / Ф. Бирюков. // – Текст : электронный // URL.: <https://>

- rodina.ru/novosti/Fyodor-Biryukov-Proxanov-ehto-Nestor-novejshej-istorii-Rossii
3. Васильева, В.А., Окунева, И.О. Проблемы перевода аллюзивных имен собственных на английский язык в литературе постмодернизма (на примере произведений Виктора Пелевина) / В.А. Васильева, И.О. Окунева. // – Текст : электронный // URL:: <https://liber.rsuh.ru/elib/000011749>
 4. Крылова, А.Г. Роль поэтонимов в языке произведений писателя-постмодерниста (на примере художественных текстов Ю.В. Буйды) / А.Г. Крылова // Филология и искусствоведение, №5 (50), апрель, 2018. – Текст : электронный // URL:: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-poetonimov-v-yazyke-proizvedeniy-pisatelya-postmodernista-na-primere-hudozhestvennyh-tekstov-yu-v-buydy/viewer>
 5. Кургинян, С.Э. Медведи и развитие / С.Э. Кургинян. // – Текст : электронный // URL:: <https://zavtra.ru/blogs/2008-03-1921>
 6. Проханов, А.А. Виртуоз / А.А. Проханов. // – Текст : электронный // URL:: https://booksafe.net/read/prohanov_aleksandr-virtuoz-221769.html#p1
 7. Пушкин А. С. Собр соч: В 10 т. / [сост. Томашевский Б. В. и др.] – М.: Наука, 1964. – Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. / отв. ред. Б. В. Томашевский. – 1964. – 764 с.

АННОТАЦИЯ

Волосевич Л. В. О значении некоторых онимов в романе А. Проханова «Виртуоз»

В статье рассматривается значение и особенности онимов главных персонажей в романе А. Проханова «Виртуоз», их взаимодействие, свойства, соотношение с сюжетными линиями персонажей.

Ключевые слова: оним, образ, сюжет.

SUMMARY

Volosevich L.V. About the meaning of some synonyms in A. Prokhanov's novel "Virtuoso"

The article examines the meaning and features of some of the synonyms in A. Prokhanov's novel "Virtuoso", their interaction, correlation with the storylines of the characters.

Key words: The name, the image, the plot.

*Б. А. Гайдаржиев
(г. Горловка, РФ)*

**УДК 811. 161. 1.
ПОЭТОНИМЫ: ОТЛИЧИЕ ОТ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ
И ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ**

Поэтонимы – относительно молодое явление, и поэтому в отечественной филологии и литературоведении часто встречаются противоречия или неоднозначности касательно этого термина. Особенно, трудности возникают тогда, когда необходимо внести ясность и разграничить два понятия: поэтонимы и имена собственные. Сложность в том, что оба определения используются в идентичных ситуациях, когда нужно передать имена людей, названия городов и клички питомцев. Тем не менее онимы и поэтонимы представляют собой существенно разные понятия, и их детальный анализ и сравнение позволит разобраться в особенностях терминологии.

Существуют разные подходы к определению явления имени собственного. Исследователь Ю. А. Карпенко утверждает, что «название одного предмета – есть имя собственное» [6, с. 45], а согласно А. А. Реформаторскому, «собственные имена выполняют, прежде всего, номинативную функцию – называют определенные предметы» [10, с. 49]. Более полное определение можно найти в «Лингвистическом энциклопедическом словаре». В этом источнике оним обозначается как «слово, словосочетание или предложение, которое служит для выделения именуемого им объекта из ряда подобных, индивидуализируя и идентифицируя данный объект» [7, с. 473]. Это далеко не все возможные определения имени собственного, но даже их достаточно для того, чтобы понять, что данный лексический слой выполняет важные функции в речи и литературном тексте.

Учеными давно было замечено, что имена собственные формируют особый слой языка, поэтому было необходимо тщательно подойти к классификации данного феномена. Именно с целью изучения характера данных лексических единиц, их истории и закономерностей возникновения и применения появилась целая наука, которая получила название ономастика (от др. греч. – искусство давать имена). Наиболее выдающимися представителями данной сферы научных исследований были А. П. Дульзон, Э. М. Мурзаев и А. А. Реформаторский.

Отдельно стоит отметить, что имена собственные воплощают в себе неповторимый менталитет своей нации, раскрывая её культурные, социальные и исторические особенности. Известный русский священник и историк середины XIX века

М. Я. Морошкин писал: «имена собственные отражают следы каприза и фантазии человеческой, служат сокращенной историей человеческого быта и духа народного, и там, где безмолвствуют саги, начинают свою повесть имена» [9, с. 45]. Это утверждение основано на том, что люди придумывают онимы, основываясь на своей культуре, традициях и представлениях.

Также было бы уместно выяснить, как эксперты в сфере поэтонимологии характеризуют обычные имена собственные, поскольку они, как никто другой, понимают важность четкой детерминации понятий. В данном контексте лучшим вариантом выступают работы донбасского учёного В. М. Калинкина, которого по праву считают основоположником поэтонимологии в отечественной филологии. Дело в том, что в своей монографии «Поэтика онима» профессор впервые ввел термин поэтоним для обозначения литературного онима [13]. В. М. Калинкин однозначно утверждает, что онимия – соотносительный класс имён, которые функционируют в бытовой речи и снабжают и референта, и сигнификата объекта именования словесной и образной выраженностью [4]. Таким образом имена собственные используются для обозначения лица или объекта, которые реально существуют или существовали в действительности.

Мы полагаем, что предыдущее утверждение передает основную мысль для того, чтобы понять отличие имен собственных от поэтонимов. Как было сказано выше, В. М. Калинкин ввел последнее понятие в сферу отечественного литературоведения. Ученый дефинирует поэтонимию как отдельный класс собственных имен, которые употребляются в художественных произведениях [4]. Это утверждение можно трактовать так, что поэтонимами являются слова и словосочетания для обозначения вымышленных существ или объектов, которые существуют только в литературных произведениях. По этой причине нам кажется довольно остроумным утверждение В. М. Калинкина, что поэтонимы функционируют для отображения «виртуальной» реальности и обозначения единичного предмета или существа, выделенного из некоторого класса по уникальному признаку [2]. Поэтому вполне логично предположить, что поэтонимы обладают различными характерными чертами, которые выделяют особенности этой лексики.

Профессор В. М. Калинкин – не единственный ученый, который посвятил свои труды изучению выбранного нами явления. Ономаст А. А. Фомин отождествляет поэтоним с собственным именем, которое выполняет определенные поэтические функции в литературном произведении [12]. Ученый Е. Н. Лоскутова предлагает упрощенный подход к этому термину,

ведь она предлагает ограничить поэтонимы лишь именами героев художественных произведений [11]. Мы считаем, что дефиниция Е. Н. Лоскутовой не является соответствующей развитием данного явления и требованиям современного литературоведения. Здесь стоит обратить внимание, что свои мысли автор изложила в 70-х годах прошлого века, что означает, что за 50 лет развития отечественной науки сформировался новый и более объемлющий подход к данному явлению.

Сегодня поэтонимы представляют собой более широкий и значимый феномен в художественных текстах. В первую очередь стоит отметить, что они выступают одними из главных средств создания литературного образа [13]. Этот эффект достигается за счет того, что автор выбирает или сочиняет имя или название, которые бы позволило читателю обнаружить основные характерные черты лица или объекта при первом же знакомстве с этой лексической единицей. Успешными примерами такого приема выступают такие поэтонимы как Незнайка, Знайка, Корыстенвиль и другие.

В литературоведческой сфере наблюдается особый подход к поэтонимам. Этим термином принято называть собственные имена, которые обогащены особым поэтическим смыслом. Эти слова отличаются тем, что в языке произведения имеют, кроме номинативной, еще и стилистическую, характеризующую и идеологическую функции [13]. В. М. Калинин добавляет, что характерными чертами поэтонимов выступает динамичность их содержания, что приводит к их неустойчивой принадлежности к ономастической лексике [3]. На данном этапе нами было замечено, что поэтонимы выполняют различные функции в художественном произведении, а сама эта тема настолько обширна, что она заслуживает отдельного исследования. Именно поэтому этот аспект не входит в рамки нашей работы и рассматривается лишь вскользь в данной статье.

Несмотря на то, что поэтонимы полностью проявляют себя лишь в пределах художественной литературы, не является разумным и исчерпывающим ограничивать исследование этого лексического явления пределами литературоведения. Все дело в том, что литературные онимы также сочетают в себе особенности лингвистики, что выражается в поиске и подборе автором таких языковых средств, которые позволили бы ему реализовать свои идейно-художественные задачи [13]. Данное утверждение указывает на то, что поэтонимы существуют на стыке двух сфер знаний, и их полное изучение возможно лишь при использовании подходов и методологий каждой из них.

Существование поэтонимов в «виртуальной» реальности позволяет им руководствоваться определенными правилами и законами. В. М. Калинин в своей работе предлагает несколько аксиом, которые объясняют принципы функционирования и существования поэтонимов. Наиболее значимой, с нашей точки зрения, выступает аксиома бесконечной смысловой валентности поэтонима. Это утверждение указывает на то, что при определённых условиях поэтонимы передают имя персонажа и перерастают в полноценные символы, которые в дальнейшем активно применяются в других литературных работах (например, Дон Жуан, Отелло и др.) [2]. Несмотря на то, что целью данной работы является обнаружение различий между поэтонимами и именами собственными, в данном случае все же стоит обратить внимание на их схожесть. Приведенная аксиома касательно литературных имен полностью соответствует одной особенности онимов.

Дело в том, что некоторые ученые предлагают классифицировать имена собственные по их содержанию и смысловой нагрузке. Так, ученый О. А. Михайлова заявляет, что существуют онимы с индивидуальной коннотацией и без таковой [8]. Индивидуальная коннотация возникает тогда, когда определенное имя собственное вызывает у реципиентов конкретную ассоциацию с реально существующим человеком, объектом или образом. Яркими примерами этого явления выступают такие онимы, как Пушкин, Гагарин или Кобзон. Отсутствие же индивидуальных коннотаций обозначает, что имя собственное не вызывает конкретных образов у широкого числа людей (Иванов, Федоров, Марченко).

Имена собственные с индивидуальными коннотациями неразрывно связаны с таким стилистическим феноменом, как антономазия. Антономазия, будучи особой разновидностью метонимии, – это «троп, состоящий в употреблении собственного имени в значении нарицательного» [1, с. 137] и наоборот (Посмотрите, как нарядился этот Ромео. Небось, опять на свидание собрался). Данный прием используется для того, чтобы передать какие-либо характерные черты внешности, поведения или речи отдельного лица, называя его другим именем собственным. Таким образом мы обнаружили, что и имена собственные, и поэтонимы могут обладать такой смысловой валентностью, которая позволяет им выходить за пределы именуемого объекта или лица и отделяться от него для описания похожих ситуаций. Этот факт возможен, потому что профессор Калинин утверждает, что каждый поэтоним прочно связан с характеристиками изображаемого существа или предмета

[2]. Именно поэтому применение определенных поэтонимов и онимов в других контекстах неминуемо отсылают читателей к первоначальному образу или символу, которые ранее возникли в общественном сознании. Такой прием активно используется в речи и литературных текстах для экономии языковых средств и создания более выразительных и образных произведений.

Однако, обнаружение схожих функций не должно вводить нас в заблуждение по поводу того, что поэтонимы и имена собственные имеют мало различий. Для опровержения этого убеждения уместно обратиться к трудам все того же В. М. Калинкина, поскольку профессор отдельно обращает внимание на специфику семантики онимов художественного произведения. Во-первых, поэтоним всегда включает в себя какую-то особенность, позволяющую «либо соотносить его содержание с понятием апеллятива, послужившего основой имени, либо ощущать актуализированность речевой, языковой, энциклопедической информации или эксплицированность ситуации наречения именем» [2]. Во-вторых, в литературном произведении поэтоним всегда адекватно отражает стремление автора соотнести имя персонажа с его внутренней сущностью [2]. Эта особенность выражается в применении так называемых говорящих имен собственных. Многие художники слова любят снабжать имена собственным голосом для лаконичной и точной характеристики персонажей. В-третьих, характерной особенностью поэтонимов является то, что они никогда не подвергаются содержательному и информативному опустошению в пределах художественного текста [2]. Эта особая черта существенно отличает их от имен собственных, которые подвергаются подобному воздействию. Отсутствие опустошения наблюдается несмотря на то, что в каждом употреблении выражается только часть семантического потенциала литературного онима. Этот подход позволяет автору постоянно напоминать читателю, что имя дано персонажу не случайно и на эту особенность стоит обратить внимание. В-четвертых, стоит помнить, что поэтоним никогда не используется для именованя реальных объектов [2]. Даже когда реально существующие референсы используются и называются в литературном тексте, оним был переработан авторским сознанием для того, чтобы убедиться, что поэтоним передает необходимые смыслы и образы. Эти четыре семантических особенности позволяют однозначно убедиться в заслуженности выделения поэтонимов как отдельного объекта исследования.

Поэтонимы в пределах одного художественного произведения не являются однородной группой. Хотя они все соответствуют выбранному определению поэтонимов, касательно имен

собственных литературного текста, их все же можно разделить на более мелкие подгруппы. С одной стороны, в произведении встречаются поэтонимы, которые играют прямую и важную роль в раскрытии замысла текста. К этой группе можно отнести имена главных героев и названия мест действия, и их общей чертой является то, что смыслы, закодированные в этих именах, являются важными для понимания интенций автора. С другой же стороны, в произведениях также встречаются поэтонимы, которые являются второстепенными для декодирования основанного посыла, ведь они опосредованно участвуют в раскрытии содержания. Приведенная классификация четко перекликается с утверждением исследователя М. В. Карпенко, которая заявляет, что могут существовать только две таких группы, ведь третьего подвида, который бы включал не характеризующие поэтонимы, существовать не может [5]. Это заключение находит свое подтверждение в первой семантической особенности поэтонимов по В. М. Калинкину, в которой указывается, что в каждом поэтониме спрятана какая-то смысловая или содержательная особенность.

Несмотря на сказанное выше, нам все же кажется неуместным утверждать, что поэтонимы являются полностью отдельным явлением, не связанным с именами собственными. Поэтонимия является результатом развития ономастики, поскольку имена собственные активно применялись в литературных произведениях [13]. Довольно часто авторы были вынуждены придумывать собственные имена для воплощения их художественных задумок, а уже впоследствии другими исследователями было замечено, что эти лексические единицы обладают особыми характеристиками. Это наблюдение заставило исследователей обратить внимание на особенности данного слоя лексики. Таким образом можно смело утверждать, что поэтонимия выступает особым ответвлением ономастики, которое получает все больше внимания в отечественном литературоведении. Отдельные характерные черты поэтонимов и их семантические особенности показывают, что литературные имена собственные существенно отличаются от онимов. Таким образом их изучение должно основываться на существующих достижениях ономастики, литературоведения и лингвистики.

В этой статье нами было обнаружено, что поэтонимы – это особый вид имен собственных, который встречается только в пределах литературных произведений. Оба явления схожи в своей номинативной функции, но поэтонимы отличаются тем, что используются для обозначения существ и предметов в «виртуальной» реальности. Поэтические онимы обладают

семантическими особенностями, выполняют разные функции в тексте и позволяют авторам лучше воплощать свои идейно-художественные задумки. Выбранная тема набирает популярность в отечественном литературоведении и дает нам многообещающие перспективы касательно ее дальнейшего изучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голуб, И.Б. Стилистика русского языка / И. Б. Голуб. – 3-е изд., испр. – М.: Рольф, 2001. – 448 с.
2. Калинин, В.М. Знакомьтесь: поэтонимология / В.М. Калинин // Вестник Тамбовского университета. Серия Филологические науки и культурология. – 2017. – Т.3. – № 1(9). – С. 10-17.
3. Калинин, В.М. Поэтика онима / В.М. Калинин.– Донецк: Юго-Восток, 1999. – 408 с.
4. Калинин, В. М. Прологомены к аксиоматике и постулатам поэтонимологии/ В. М. Калинин// Региональная ономастика: проблемы и перспективы исследования.– Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2016.– С.246–249.
5. Карпенко, М. В. Русская антропонимика. Конспект лекций спецкурса./ М. В. Карпенко.–Одесса, 1970.– 167 с.
6. Карпенко, Ю. А. Записки из ономастики / Ю. А. Карпенко.– Одесса: Астропринт, 2011.– 276 с.
7. Лингвистический энциклопедический словарь/ под ред. В. Н. Ярцевой ; Ин-т языкознания АН СССР.– М.: Сов. энцикл., 1990.– 682 с.
8. Михайлова, О. А. Типы имен собственных в русских фразеологизмах/ О. А. Михайлова, ГуФэй// Русский язык и лингвокультура в сопоставительном аспекте: материалы ежегодной международной конференции.– Екатеринбург: [УрФу], 2015.– 85 с.
9. Морошкин, М. Я. Славянский именослов/ М. Я. Морошкин.– СПб.: 1867.– 592 с.
10. Реформаторский, А. А. Введение в языкознание: учебник для вузов/ А. А. Реформаторский.– М., 2003.– 536 с.
11. Суперанская, А. В. Теоретические проблемы ономастики: автореф. дис. ...д-ра филол. наук/ А. В. Суперанская.– Л., 1974.– 48 с.
12. Фомин, А. А. Всегда ли литературная ономастика тождественна поэтической ономастике?/ А. А. Фомин// Вопросы ономастики.– 2009.– №7.– С. 57–67.
13. Холназарова, Н. Н. Художественные функции поэтонимов в трилогии Дж. Икрами («Дочь огня», «Двенадцать ворот

Бухары», «Поверженный») и особенности их передачи в русском переводе: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.08/ Н. Н. Холназарова. – Душанбе, 2022. – 29 с.

АННОТАЦИЯ

Гайдаржиев Б. А. Поэтонимы: отличие от имен собственных и особенности семантики.

Данная статья посвящена понятию поэтонимов и рассматривает отличия этого явления от имен собственных. Представлены и проанализированы взгляды разных ученых на поэтонимы для обнаружения основных характеристик этого лексического слоя. Обсуждаются семантические особенности поэтических имен собственных и представлен анализ этого лексического слоя с литературоведческой точки зрения. В статье указаны возможные направления дальнейшего исследования.

Ключевые слова: поэтоним, имя собственное, литературоведение, оним.

SUMMARY

B. A. Gaidarzhiev. Poetonyms: the Difference from Proper Names and Peculiarities of their Semantics.

This article is devoted to poetonyms and considers the differences between these phenomena and proper names. The paper presents and analyzes various scholars' opinions regarding poetonyms to determine the leading characteristics features of this lexical layer. The study discusses the semantic peculiarities of poetic proper names and offers the analysis of this phenomenon through literary studies. Possible directions of further research are additionally mentioned.

Key words: poetonym, proper name, literary studies, onym.

*И. Г. Коловерова
(г. Горловка, РФ)*

УДК 821.134.2-2Серв

**ЭЛЕМЕНТЫ КРИТИКИ РЫЦАРСКИХ РОМАНОВ
В РОМАНЕ МИГЕЛЯ СЕРВАНТЕСА «ДОН КИХОТ»**

«Дон Кихот» – это очень известное произведение, которое на сегодняшний день является второй по количеству переводов книгой после Библии. Считается, что роман Сервантеса – первое современное произведение, оказавшее влияние на многих писателей. Роман можно определить как пародию и сатиру на рыцарские романы.

Цель данной статьи проанализировать явные отсылки к рыцарским романам в «Дон Кихоте», чтобы определить, как Сервантес критикует рыцарские романы в своем произведении.

Прежде чем исследовать связь между «Дон Кихотом» и рыцарскими романами, необходимо кое-что уточнить об этом жанре романов. Первый вопрос, который возникает у читателя, незнакомого с этими романами, звучит просто: что такое рыцарские романы? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к словарю Испанской Королевской Академии, в котором говорится, что рыцарские романы или рыцарские книги – это «жанр романа, в котором описываются подвиги и сказочные деяния рыцарей-авантюристов или странствующих рыцарей». Местом происхождения рыцарских романов считается Франция, хотя, стоит отметить, что здесь они никогда не были так популярны, как в Испании. Что оправдывает их огромную популярность в Испании, так это частота публикации романов. Согласно исследованиям ученых лингвистов в первой половине 16 века там выходил в свет примерно один роман в год. Этот жанр романов был также представлен в Англии, Португалии и Италии, но, как мы уже говорили, его популярность нельзя сравнить по популярности в Испании. Тем не менее, рыцарские романы занимали очень важное место в литературе Европы того времени. Популярность рыцарских романов была очень велика, и, по словам Хосе Паскуаля Буксо, этот литературный жанр пробуждал в непросвещенной публике какое-то удивительное обновление, напоминавшее им об их молодости и дарящее им неожиданные ощущения. Однако, не только низшие слои общества читали рыцарские романы, есть доказательства того, что среди читающих были и представители королевской власти, как, например, Изабелла Католическая, дочери Изабеллы Португальской.

Как бы то ни было, популярность этих романов стала ослабевать после 1550 года, когда они начали приходить в упадок, что послужило Сервантесу источником вдохновения для создания его произведения «Дон Кихот».

Читая книгу, невозможно не заметить постоянные отсылки к рыцарским романам. Сервантес продемонстрировал обширные познания в этом литературном жанре, что лучше всего видно по главному герою, Дон Кихоту, который очень часто проводит сравнения между своими приключениями и приключениями известных рыцарей из рыцарских романов. Совершенно очевидно, что его кумиром является Амадис Галльский, потому что этот персонаж наиболее часто цитируется во всей

книге. Интересно то, что Кихот верит, что этот герой романа был реальным человеком, чьи приключения кто-то записал. Однако Амадис – не единственный упомянутый персонаж, потому что Дон Кихот упоминает и другие рыцарские романы и их героев. Трудно проанализировать каждую ссылку, потому что их действительно много, но мы попытаемся перечислить все упомянутые романы и проанализировать наиболее важные из них, среди которых выделяются цикл «Амадис Галльский» и валенсийский рыцарский роман «Тирант Белый» Жуанота Мартуреля. Главным источником упомянутых романов, конечно же, является библиотека Дон Кихота, который на протяжении многих лет читал и собирал рыцарские романы. Очень запоминающейся является сцена в шестой главе, когда цирюльник и священник осматривают книги Кихота и решают, что они подлежат сожжению. В этой главе в шутливой форме лучше всего видна литературная критика Сервантеса, которая в действительности направлена не только против рыцарских романов. Первой книгой, упомянутой в этой знаменитой шестой главе, был «Амадис Галльский». По мнению священника, этот роман является источником всех зол, и он должен сжечь его первым. Парикмахер не согласен, потому что это лучшая книга в своем жанре и должна быть помилована. Интересно видеть олицетворение романов, которые кажутся людьми, оказавшимися перед судьей, решающим их судьбу. Но то, что привлекает внимание – это, что есть и спасенные романы.

Хотя Сервантес, с одной стороны, пародирует этот литературный жанр, с другой стороны, он демонстрирует свою признательность некоторым романам, таким как «Амадис» и «Тирант». О последнем, через священника, Сервантес говорит: «Уверяю вас, любезный друг, что в рассуждении слога это лучшая книга в мире. Рыцари здесь едят, спят, умирают на своей постели, перед смертью составляют завещания, и еще в ней много такого, что в других книгах этого сорта отсутствует. Со всем тем автор ее умышленно нагородил столько всякого вздора, что его следовало бы приговорить к пожизненной каторге. Возьмите ее с собой, прочтите, и вы увидите, что я сказал о ней истинную правду».

У автора действительно сложилось хорошее мнение о Тиранте, и то, что поражает – это способ его выражения. В этой главе Сервантес говорит устами священника и цирюльника, давая хорошую критику необычным образом. Хотя «Амадис» и «Тирант» спасены, большинству других романов не повезло. Среди романов, которые будут сожжены, следующие: «Подвиги Эспландиана», «Амадис Греческий», «Дон Оливант Лаврский», «Флорисмарт Гирканский», «Рыцарь Платир» и другие.

Рыцарские романы по большей части ответственны за комические сцены в романе. В основном, длительное чтение таких романов довело Кихота до безумия. Сойдя с ума, Кихот пускается в приключения, где все время сравнивает себя с другими рыцарями из этих романов, он видит то, чего нет, и думает, что все, что случилось с ним, когда-то происходило с другими рыцарями, и представляет себе, как бы другие повели себя в этих ситуациях.

В романе мы можем найти множество насмешек, однако наш интерес направлен только на литературное высмеивание рыцарских книг.

Первая насмешка такого рода встречается в первой главе, где Кихот выбирает Дульсинею в качестве своей дамы и возлюбленной. Комичность ситуации заключается в том, что Дульсинея – лишь плод его воображения, а женщина, о которой он действительно думает, – это Альдонса Лоренсо, крестьянка, которую он знал в юности, и которая в действительности не обладает теми качествами, которые он ей приписывает. Далее, согласно нашим исследованиям, можно утверждает, что следующая насмешка появляется в третьей главе, когда Дон Кихота посвящают в рыцари.

Прежде всего, это произошло в трактире, и человек, вручающий ему рыцарские ордена, был не аристократ или другой рыцарь, а трактирщик. Более того, благородные дамы, которые должны были присутствовать, оказались двумя проститутками, а наш главный герой не был вооружен, как положено для такого случая. Другие насмешки такого рода встречаются в романе далее. Это:

– выбор Санчо в шестой главе в качестве оруженосца; оруженосцы должны быть молодыми и здоровыми, а Санчо таковым не был.

– В шестой главе священник и цирюльник осматривают книги в библиотеке Кихота и представляют их как проклятые предметы, которые он должен сжечь. По их мнению, большая часть рыцарских книг должна быть сожжена, за исключением первых книг «Амадис» и «Тирант Белый». Эта глава очень комична, но и очень важна, потому что мы узнаем, какие книги читал наш главный герой.

– В двадцать пятой главе Дон Кихот совершает безумные поступки в горах и говорит Санчо, что чувствует себя как Амадис, в тот момент когда он удаляется в Пена-Побре, чтобы покаяться. Здесь мы видим важность Амадиса, который действительно послужил образцом для характера Кихота, хотя следует помнить, что Кихот – это пародийная версия странствующего рыцаря.

Вот лишь несколько из бесчисленных насмешек, которые

присутствуют в романе, но даже эти небольшие примеры показывают, как Сервантес высмеивает рыцарские романы, делая очень комичные пародии. Важно повторить, что персонаж Дон Кихота на протяжении всего романа ссылается на прочитанные им произведения.

Как уже было сказано, роман «Дон Кихот» – это роман, пародирующий рыцарские романы, и делает он это в очень смешной форме. Однако глубоко изучить этот шедевр Сервантеса – значит заглянуть за очевидное и видимое, то есть пойти еще дальше. Красота и значимость «Дон Кихота» заключаются не только в том, что это хорошая пародия. То, что ставит этот роман на очень высокое место, так это другие идеи, которые Сервантес невероятно удачно вложил в это произведение.

Критика Сервантеса выполняет двойную функцию, ведь помимо критики рыцарских романов, писатель из Алькала-де-Энарес направляет острую критику на испанское общество того времени и на всю страну Испании. Мигель Солер [5, с. 310] утверждает: «Дон Кихот – это отражение исторического момента, к которому он принадлежит, и может рассматриваться как попытка критики и обличения общества того времени». Есть несколько причин, по которым Сервантес критикует Испанию своего времени. Мы должны знать, что Сервантес жил и писал во времена Филиппа II и Филиппа III.

Испания того времени претендовала на гегемонию в Европе, но столкнулась со многими трудностями. Согласно Пьеру Вилару [1, с. 114], в период между 1598 и 1620 годами (между величием и упадком) нужно поместить мощный кризис испанского могущества. В 1600 г. произошел сильный рост цен. Ситуация ухудшилась одновременно с появлением бубонной чумы, которая в сочетании с голодом унесла жизни многих людей. Больше всего пострадали беднейшие слои населения, особенно во внутренних районах Испании. Следствием таких событий стала нехватка человеческой рабочей силы и депопуляция, что сильно сказалось на испанской экономике.

В начале XVII века произошло еще одно важное событие в историческом контексте – изгнание мавров в 1609 году. Изгнание было организовано по приказу короля Филиппа III и проводилось в период с 1609 по 1613 год. Примерное число изгнанных составило 500 000 человек. То, что началось гораздо раньше, но продолжилось в XVII веке, точнее, между 1605 и 1615 годами, – каталонский бандитизм. Бандиты посвятили себя грабежам с нападением, а иногда контрабанде и похищениям людей. Это явление было распространено не только в Каталонии, но и в Андалусии, Галисии и Монтес-де-Толедо. Однако бандиты, если

их не недооценивать, представляли собой небольшую проблему по сравнению с феодализмом и империализмом. Вилар [1, с. 121] утверждает: «В Кастилии к 1600 году феодализм впал в состояние агонии, и не было ничего, что могло бы его заменить». В этот период началось падение феодализма, которое постепенно затронуло и нацию, и ее правительство. Ситуация на заокеанских территориях тоже изменилась, потому что коренное население начало борьбу за свою независимость, в которой через много лет одержало победу над Испанской империей. Сервантес был в курсе всего, что происходило вокруг него, и чувствовал ответственность за критику общества своего времени.

Эта критика носит как моральный, так и социальный характер, и в итоге, когда мы знаем обстановку, в которой был написан этот роман, перед нами встает вопрос о том, является ли «Дон Кихот» действительно комическим или серьезным романом. Дело в том, что Сервантес рассматривает серьезные проблемы в комическом ключе. Причина этого, возможно, в том, что комический роман более привлекателен для широкой публики. Однако те, кто посвятят свое время более глубокому анализу и изучению этого произведения, найдут в нем идеи и смыслы, скрытые на первый взгляд.

Одна из них – идея утопии. Согласно Хосе Монтеро Регуэра, утопия в «Дон Кихоте» представлена в двух аспектах: утопия идеальной республики, где есть идея служения этой республике и идея возвращения к природе. Эти две утопии можно назвать рыцарской утопией и народной буколическо-примитивной утопией. Возвращение к природе присутствует не только в его приключениях как странствующего рыцаря, спящего под звездами, но также и в его видении пасторальной жизни. Дон Кихот по своей сути – простой человек и через этого героя Сервантес в некотором роде восхваляет ценности скромной и смиренной жизни, где все свободны, потому что для

Мигеля де Сервантеса свобода превыше всего. Наибольшее подтверждение этому можно найти в главе о рабах с галеры, где Кихот освобождает их, хотя на самом деле некоторые из них были опасными преступниками. Его представление о свободе настолько великодушно, что он просто не приемлет судебную систему своего времени и верит в природную справедливость. Как утверждает Гутьеррес [4, с. 2]: «Дон Кихот выступает за идеальное общество, в котором нет частной собственности, в котором природа сама, без труда, обеспечивает достаточное пропитание для всех людей, и, следовательно, нет необходимости в судьях и правосудии».

Эти идеи являются критикой репрессивного государственного аппарата и инквизиции католической церкви. Что касается

его критики испанского общества, то она в основном связана с отказом от феодальных ценностей. По мнению Гутьерреса [4, с. 8], «Дон Кихот сам заявляет, что его стремление – восстановить странствующее рыцарство, то есть вернуться к поискам идеалов и принципов, о которых забыло настоящее».

Однако Сервантес выступает против войн, что видно по его описаниям тюремной жизни в главе с рассказом о плене, которая содержит много автобиографических элементов, потому что Сервантес действительно находился в плену в Алжире в течение пяти лет. В конце концов, его критика направлена против насилия и бандитизма и, наконец, против бедности, которая в его время была на подъеме.

Исходя из анализа периода, в который был написан роман, следует отметить, что «Дон Кихот» – это нечто большее, чем сатира на рыцарские романы. Речь идет о произведении, автор которого выступает с социальной и моральной критикой своего времени, чтобы улучшить жизнь в своей стране.

В то же время он создает шедевр, который со временем становится одним из лучших и наиболее переводимых романов в истории литературы, благодаря своей универсальной теме и персонажу Дон Кихота, который, несмотря на свое безумие, является символом истинных ценностей в жизни, таких как свобода и справедливость.

Но вернемся к нашей основной цели и рассмотрим отдельно рыцарский роман «Амадис Галльский» в привязке к роману Сервантеса «Дон Кихот».

Уже в стихах, перед первой главой Сервантес проводит параллель между двумя главными героями и косвенно указывает нам на положение и значимость Амадиса в «Дон Кихоте» и на то, что персонаж Дон Кихота создан по образцу характера Амадиса. Стихи помогают читателям понять контекст, в котором оказываются герои, и дают им подсказку, чего ожидать от романа, представляющего собой сатиру на рыцарские романы.

В повествовании встречаются и другие отсылки. Иногда они носят явный характер, т.е. упоминается имя Амадиса, а иногда персонажи или рассказчик упоминают только некоторых героев или ситуации в романе. Читатели, не знающие Амадиса, скорее всего, не поймут контекста конкретной ссылки. Именно поэтому в данной статье делается акцент на явных отсылках.

Первая важная отсылка – та, что содержится в первой главе, где рассказчик произносит: «Вспомнив, однако ж, что доблестный Амадис не пожелал именоваться просто Амадисом, но присовокупил к этому имени название своего королевства и отчества, дабы тем прославлять его, и назвался Амадисом

Галльским, решил он что и ему, как истинному рыцарю, надлежит присовокупить к своему имени название своей родины и стать Дон Кихотом Ламанчским, чем, по его мнению, он сразу даст понять, из какого он рода и из какого края, при этом окажет честь своей отчизне». [2, с. 27]

Комично то, что Дон Кихот добавляет название своей родины, хоть и знает, что Амадис сделал то же самое, отождествляя, таким образом, Ла Манчу и Галлию. Первая – всего лишь кастильский регион. Вторая была очень важным римским регионом, который сейчас занимает Бельгия, Франция, частью Италии, Швейцарии, частью Германии и Нидерландов. Более того, Амадис получил свое имя от матери, в отличие от Дон Кихота, чье настоящее имя – Алонсо Кехана, а дал он себе имя Дон Кихот. В данном примере прослеживается следующее: Дон Кихот берет мелкую деталь и преувеличивает ее важность для достижения комического эффекта.

Следующую важную отсылку мы встречаем уже в тринадцатой главе первой части романа, когда Вивальдо спросил у Дон Кихота, что такое странствующий рыцарь. Ответ Дон Кихота был широким, потому что в нем он упоминает множество вымышленных рыцарей, начиная с ордена рыцарей Круглого стола и заканчивая доном Белианисом Греческим. Однако этот убедительный ответ Дон Кихота показывает его глупость, потому что главный герой ведет себя так, будто упомянутые рыцари – это не персонажи из романов, а реальные люди, которые существовали на самом деле. Это не единственный пример, потому что иногда Кихот придумывает информацию и делает это с большой уверенностью, что усиливает комический эффект. Его безумие идет дальше, и в некоторых ситуациях он думает о том, как поступил бы Амадис в той или иной ситуации, и пытается поступить точно так же. Но эти два персонажа абсолютно разные. Единственное, что их объединяет, это их увлечения. Оба любят читать, и любят охоту, а, в отличие от Кихота, Амадис также демонстрирует придворные вкусы. Наряду с этим интересно сравнить их социальные функции. С одной стороны, Амадис поддерживает общественный порядок и защищает обездоленных, а с другой – Кихот, который теоретически выполняет ту же функцию, но в действительности наш герой создает больше проблем, помогая другим, чем решая их, и его попытки производят комический эффект. Наконец, Амадис никогда не жалел о том, что стал рыцарем, а Кихот впоследствии отрекся от своего рыцарства.

Что касается романа «Тирант Белый», то он не так важен для Сервантеса, как Амадис, что подтверждает малое количество прямых ссылок в романе. Однако те немногие, которые все же

появляются, свидетельствуют о том, что Сервантес был высокого мнения о романе Мартуреля, называя ее лучшей книгой в мире за его стиль. Общим для этих двух романов является отсутствие нереальных или фантастических явлений, а также некоторые важные характеристики их главных героев. Существуют серьезные основания полагать, что Сервантес написал свой роман отчасти по образцу Мартуреля, что на первый взгляд не так очевидно, как в случае с Амадисом, но при более детальном анализе сходство между двумя произведениями становится очевидным. «Тирант» был источником вдохновения, и тот факт, что его не так часто пародировали, не обязательно означает, что он был менее интересным а, напротив, что он был лучше других.

Подводя итог всему вышесказанному, можно сделать вывод, что проанализированные нами отсылки показывают, как Сервантес критикует рыцарские романы в тонкой и комичной манере. Его критика не прямолинейна, но в то же время пытается развлечь читателя и и указать читателю на фальшь и абсурдность рыцарских романов. Для этого он создает множество комических ситуаций, в которых главный герой подражает вымышленным рыцарям, воссоздавая ситуации и подвиги, в которых они оказывались.

Однако за комизмом в романе скрываются другие идеи, не менее важные.

Пародия на рыцарские романы – лишь одна из тем, которую затрагивает в своем произведении Сервантес. Его критика затрагивает и другие темы, такие как любовь, свобода и несправедливость, давая при этом сильную социальную и моральную критику своего времени.

В заключение следует отметить, что критика рыцарских романов осуществляется через многочисленные отсылки к рыцарским романам, в которых преобладают ссылки на «Амадиса Галльского». С помощью своего главного героя Сервантес пародирует рыцарский жанр, создавая бесчисленные комические ситуации. В то же время, критикуя литературу, Сервантес отображает другую, возможно, более важную тему: критика испанского общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вилар Пьер История Испании / Пьер Вилар; пер. с фр. И. Борисовой. – М. : АСТ: Астрель, 2006. – 222 с.
2. Сервантес Сааведра М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский в 2-х частях / М. Сервантес Сааведра; пер. с исп. Н.М. Любимовой. – М. : 1978. – 1166 с.
3. Buxó J.P. Literatura y verdad. Don Quijote y la defensa de los libros de caballerías / J.P. Buxó. – Revista de la Universidad de México, 2005. – P. 17-25.

4. Gutiérrez Royano Lourdes El Quijote: Crítica social y moral de su época / Lourdes Royano Gutiérrez. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://web.unican.es/campuscultural/Documents/Aula%20de%20estudios%20sobre%20religi%C3%B3n/2016-2017/El%20quijote%20critica%20social%20y%20moral%20de%20su%20epoca.pdf> (Дата обращения 23.12.2023).
5. Soler Miguel La lúcida Locura de Don Quijote: una máscara para la crítica social / Miguel Soler // L.E.M.I.R. – 2008. – № 12. – Режим доступа : https://www.academia.edu/4865467/LA_LOCURA_COMO_REALIDAD_EN_DON QUIJOTE DE LA MANCHA_UNA_LECTURA_METODOLOG%C3%8DA (дата обращения 23.12.2023).

АННОТАЦИЯ

Коловерова И. Г. Элементы критики рыцарских романов в романе Мигеля Сервантеса «Дон Кихот»

Цель данной статьи – проанализировать явные отсылки к рыцарским романам в «Дон Кихоте», чтобы определить, как Сервантес критикует эти романы в своем произведении.

Ключевые слова: рыцарский роман, пародия, критика, странствующий рыцарь.

SUMMARY

Koloverova I.G. Elements of criticism of chivalric romances in Miguel Cervantes' novel Don Quixote

The purpose of this paper is to analyze the explicit references to chivalric novels in Don Quixote in order to determine how Cervantes criticizes these novels in his work.

Key words: chivalric romance, parody, criticism, the traveling knight.

*В. В. Колосова
(г. Горловка, РФ)*

821.161.1-34Русанов

**ИМЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
СОВРЕМЕННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА
РАССКАЗОВ «МАГ-ХРАНИТЕЛЬ»
ВЛАДИСЛАВА РУСАНОВА)**

Понимание художественного произведения невозможно без осмысления используемой автором системы собственных имён. Многие авторы разных литературных эпох в художественных произведениях закладывали в имена и фамилии своих героев

некий смысл, сопровождающийся их внутренними эмоциями и переживаниями, а также характеризующий их манеры.

Имена и фамилии довольно часто были одним из ярких и неожиданных выразительных средств при создании художественных произведений.

Имя собственное, являясь единицей языка – словом или функционально сходным с ним словосочетанием, обладает всеми названными типами отношений, однако их качество в собственном имени несколько своеобразно по сравнению с соответствующими компонентами значения нарицательных слов, что и обеспечивает собственным именам языково-речевую специфику и объединяет их в особую подсистему в пределах общей лексико-семантической системы языка.

Профессор-лингвист Л. А. Булаховский в своих работах давал следующее определение: «Те слова, что мы называем собственными именами, конечно, менее, чем слова нарицательные, способны быть средством обобщения; их задача как раз останавливать внимание на индивидуальном, извлекать его из множественного, противопоставлять множественному. Но и собственные имена как слова обобщают в том смысле, что указывают своей природой определенной части речи и т. п. на принадлежность понятия к той, а не другой сфере восприятия» [1, с.142].

В современной литературе существует специальный прием, с помощью которого имена героев и их характеры раскрываются в контексте произведения. Он построен на основе ассоциативных связей. Как известно, в литературе герои получают свои имена, фамилии, отчества в зависимости от замысла произведения и функции, которой им предстоит играть. Персонажи получают говорящие имена и фамилии, которые служат дополнением художественного образа в произведении. С помощью говорящих имен и фамилий автор раскрывает характеристику героя, его манеру общения и поведения, взаимоотношения с другими персонажами. Порой, прочитав лишь фамилию героя, мы можем сразу догадаться какими свойствами автор наделил его в литературном произведении[4, с.52].

Обратимся к творчеству современного донецкого писателя-фантаста Русанова Владислава – Члена Союза писателей России, Члена Совета по фантастической и приключенческой литературе при Союзе писателей России. В его цикле фантастических рассказов «Маг-хранитель», главный герой – бывший маг-хранитель Донецка по имени Вальдемар Карлович Вайс. Поэтоним именует реальный объект – самого автора.

Имя Вальдемар – древнее германское имя славянского происхождения. Оно состоит из двух элементов: «вальд» – что означает «правитель» или «владелец», и «мар» – «долина». Такое имя символизирует властность и силу, а также связь с природными элементами, перенося своего носителя в мир гармонии и мудрости. Отчество – Карлович (Карл – северогерманское мужское имя, означающее «свободный человек»). То есть значение имени и отчества героя – «свободный правитель». Фамилия Вайс также произносится как «порок», – немецкая и еврейская фамилия. Оно происходит от среднегерманского *wîz* (белый, блондин) и древнегерманского *(h)wîz* (белый, яркий, сияющий).

Еще одним из главных героев данного рассказа является друг Вальдемара Карловича – Жорж Водополев. Имя Жорж – французского и греческого происхождения, означает – «земледелец», которое связано с громкоговорящей фамилией Водополев. Также своего близкого друга Вальдемар Карлович называет Железной Лапой. Это прозвище он получил за свой внешний облик: *«Огромный, как медведь, грузный, с неизменной зубочисткой в уголке рта, он попытался облатить Вальдемара»* [2, с.12].

В другом рассказе «Вергилий снова на связи» Владислав Русанов погружает нас в будущее Донецкой Народной Республики и наделяет главного героя способностью анализировать возможности недр Донбасса и человеческих ресурсов. Поэтому бывший маг-хранитель с нетерпением ждет новое поколение сверхлюдей – «гееннитов» – из недр Земли (Геены Огненной). Вайс – яркая, сияющая вспышка озарения мысли, которая ведет человечество вперед, к развитию и познанию. Данный поэтоним выполняет особую стилистическую функцию, которая влияет на свойства контекста произведения, несёт дополнительную семантическую нагрузку.

Изучение недр земли Донбасса всегда было главным вопросом всех поколений. В самом произведении автор нам дает расшифровку фамилии Водополев: *«Почему речь зашла о воде? Да потому что подземные воды присутствуют в любой точке геологического разреза, который под Донбассом пронизан не только геотектоническими, но и горнотехнологическими нарушениями. Без сомнения, по пути следования недророда образуется водопиток. Бери и пользуйся»* [2, с.12]. Языковой знак в плане содержания прочно связан с образом изображаемого. Данной фамилией Владислав Русанов нацеливает нас на то, что в будущем решится вопрос с обеспечением водой в Донецком регионе. Следует отметить тот факт, что писатель по образованию – инженер-геологоразведчик и кандидат технических наук по специальности «Бурение скважин».

Проект «Б-Недра» в рассказе – это возможность в будущем специалистами посетить недра земли, поэтому был сконструирован недропроход класса «Вергилий». Название недропрохода также символично, ведь Вергилий (от латинского – «бдение») – это проводник в Аду «Божественной комедии» Данте.

Фантастическим в произведении является имя генерального консула Светлых Шубиных (подземных людей) – Стрикстумпа. Данное имя является стилизацией под гномообразные имена и детерминировано влиянием легенд о подземных жителях в шахтах, которые ассоциируются с гномами, живущими как в горах, так и в недрах земли.

Фантастика и волшебство в рассказе тесно переплетаются с реальностью: *«Если раньше волшебники использовали силу четырёх Стихий для облегчения жизни сограждан, то сейчас с этим прекрасно справлялись учёные и предприниматели»* [2, с. 14]. Поэтому всё в руках человека. А за человеком – будущее.

В рассказе «Укропочка» мы знакомимся с новым героем произведения по фамилии Исаев (доктором филологии, магом второй категории), который имеет прозвище Великого Заклинателя Дождя. Влиять на дождь маг может с помощью гитары: *«Дважды набегали тучи и начинал накрапывать дождь...*

– Твоя работа? – Вальдемар Карлович Вайс осуждающе глянул на профессора Исаева, более известного в Донецке, как Великий Заклинатель Дождя.

– Ты что, я же без гитары! – делая честные-честные глаза, ответил маг второй категории, он же доктор филологии» [2, с.14].

Интерпретация литературного образа помогает читателю развивать способность к сотворчеству с автором. В образе мага Исаева мы угадываем его прототип – Вячеслава Исаевича Теркулова, доктора филологических наук, профессора, заведующего кафедрой русского языка Донецкого национального университета, члена Союза писателей Донецкой Народной Республики. Великий Заклинатель Дождя мог авторскими песнями остановить природное явление. В данном случае поэтоним именует реальную личность.

Задача магов – исцелить души людей и не дать в будущем развиваться росткам фашизма и нацизма, поэтому в произведении они зорко следят за аурами людей: *«Вайс на трибуне для почётных гостей лениво обмахивался шляпой и от нечего делать сканировал ауры гостей, сиявшие розовым и золотым»* [2, с. 14].

«Красно-чёрный сгусток ауры» был обнаружен у пятилетней девочки, угрожающей всем вокруг внутренним ядом. Исцеление ребенок будет получать *«Хорошей едой. Добрым отношением. И*

русским словом. Забирайте эту укропочку»[2, с.14]. Укропочкой автор назвал в будущем ребенка последователей Бандеры. Имя детерминировано историческими событиями и несёт важную семантическую функцию. Именно русское слово является исцеляющим для души человека. В русском слове истина жизни, в которой нет фашизма.

В рассказах писателя фантастическое переплетается с реальностью. С помощью инноваций художественных образов писатель даёт импульс интерпретации прочтения социального типа героя. И, как следствие, в образе Вальдемара Карловича Вайса мы видим самого автора – Владислава Адамовича Русанова, исцеляющего русским словом души людей.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Булаховский, Л. А. Введение в языкознание: часть 1, 2. – Текст : электронный // Руснеб : сайт. – https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_005484978/ (дата обращения: 09.12.23).
2. Русанов, В. Произведения. Статьи. – Текст : электронный // Стихистат : сайт. – <https://stihistat.com/st/avtor2/brendarcher> (дата обращения: 09.12.23).
3. Союз писателей Донецкой Народной Республики (официальный сайт) – Текст: электронный // Архив : сайт. – <https://web.archive.org/web/20160904133822/http://sp-dnr.org/union.php> (дата обращения: 10.12.23).
4. Суперанская, А. В. Общая теория имени собственного. – Текст : электронный : сайт. – <https://chamaeleonbook.info/books/obschaya-teoriya-imeni-sobstvennogo> (дата обращения: 10.12.23).
5. Суперанская, А. В. Ономастика России. – Текст : электронный // Ономастика : сайт. – <https://onomastika.ru/scientists/superanskaya-a-v> (дата обращения: 09.12.23).
6. Суперанская, А. В. Языковой знак и имя собственное. – Текст : электронный // Ономастика : сайт. – <https://onomastika.ru/scientists/superanskaya-a-v> (дата обращения: 09.12.23).

АННОТАЦИЯ

Колосова В. В. Имя литературного героя в произведениях современных писателей (на примере цикла рассказов «Маг-хранитель» Владислава Русанова).

В статье дан анализ происхождения и понимания имен собственных в цикле рассказов «Маг-хранитель» современного писателя-фантаста Донбасса, Члена Союза писателей России, Члена Совета по фантастической и приключенческой литературе при Союзе писателей России Владислава Русанова.

Предметом исследования являются имена собственные персонажей в произведениях. В статье представлен ряд образов, которые раскрывают ожидания автора от человека будущего, что позволяет читателю развивать способность к сотворчеству с автором.

Ключевые слова: имя собственное, контекст произведения, инновация художественных образов.

SUMMARY

V. V. Kolosova The Name of the Literary Hero in the Works of Modern Writers (on the Example of the Cycle of Short Stories “The Guardian Magician” by Vladislav Rusanov)

The article analyzes the origin and understanding of proper names in the cycle of stories “The Guardian Magician” by a modern science fiction writer from Donbass, a member of the Union of Writers of Russia, a member of the Council for Fantasy and Adventure Literature at the Union of Writers of Russia Vladislav Rusanov. The subject of the study is the proper names of the characters in the works. The article presents a number of images that reveal the author’s expectations of the person of the future, which allows the reader to develop the ability to co-create with the author.

Keywords: proper name, context of the work, innovation of artistic images.

*С. А. Костюк
(г. Горловка, РФ)*

УДК 82-32

ЕНИСЕЙ КАК МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В РАССКАЗЕ М. ТАРКОВСКОГО «ТАНЯ»

В современной русской прозе рубежа XX – XXI столетий возник кризис идей, слом действующего нравственно-идеологического строя, вследствие чего для авторов открылись новые горизонты как для творчества, так и для мифотворчества в пределах собственных художественных микрокосмов. Такая проза в итоге обрела множество ключевых в рамках художественного дискурса особенностей, которые в том числе оказали непосредственное влияние на функционирование в ней образов. Исследователь И. С. Грацианова отмечает «смену научной парадигмы с позитивистской, антропоцентрической по сути, на метафизическую, основанную на переосмыслении пространственно-временного континуума и учете моментов сакрализации утраченных смыслов и происходящих в современном сознании ментальных сдвигов» [3, с. 1]. Такой процесс мы

можем наблюдать в прозе о русской деревне А. Байбородин, Р. Сенчина, Д. Новикова, Г. Шульпякова и, конечно, в произведениях М. Тарковского.

И сам писатель, и его современники относят его творчество к деревенской прозе. Это отмечают исследователи Н. Беляева, Н. Вальянов, М. Ремизова и К. Кокшенова, критики П. Басинский, В. Яранцев и В. Бондаренко. Однако, с другой стороны, можно с уверенностью заявить, что произведения М. Тарковского имеют свой, уникальный характер, который не всегда вписывается в рамки как современной, так и классической деревенской прозы.

Главной особенностью, определяющей такое «невхождение», на наш взгляд, является то, что образ населенного пункта, будь то деревня или поселок в несколько домов, занимает в повествовательной системе писателя лишь малую часть, в то время как природа и душа человека как ее неотъемлемая составляющая выходят на первый план и заполняют почти все художественное пространство прозаических произведений.

М. А. Тарковский – опытный охотник и биолог, но прежде всего – человек искусства, посвятивший значительную часть своих произведений жизни и быту обитателей Сибири, которые каждый день общаются с природой, и только изредка – с другими людьми. Именно поэтому природа играет в его творчестве такую важную роль. «В своих ранних произведениях М. А. Тарковский рассказывает о том, насколько глубинна, мечтательна и загадочно-притягательна енисейская таежная жизнь. Он предоставляет своему читателю шанс ощутить душевную гармонию между тайгой как некой хранилищем природной вневременной мудрости, и охотником, который эту мудрость пытается постигнуть», – пишет исследователь Н. А. Вальянов в статье «Творчество М. А. Тарковского в свете современной литературно-научной критики» [2, с. 77].

В более поздних произведениях восхищение природой сменяется на исследование человеческого естества через остранение и психологизм, что приводит к тому, что внутренний мир героя и окружающее его художественное пространство сливаются и становятся единым инструментом освоения действительности. Об этом свидетельствует способ описания душевного состояния героя, который автор использует в своих произведениях.

Однако совершенно особенное место в творчестве М. А. Тарковского занимает образ Енисея. Как неотъемлемая часть природы он присутствует почти в каждом прозаическом произведении автора, предстает и как олицетворение безудержной стихии, и как своего рода хозяин всего художественного

пространства, и как живая материя, повсеместно существующая вокруг героев. В рамках нашего исследования данный образ определяется как мифопоэтический, в связи с чем возникает необходимость дать пояснения относительно того, что конкретно подразумевается под данным определением.

Как утверждает исследователь А.Э. Базарбаева, «понятие «мифопоэтика» возникло из намерения подчеркнуть различие между мифом, художественность которого бессознательна и потому выпадает из сферы внимания литературоведения, и мифом, органически внедрившимся в структуру литературного произведения» [1]. Таким образом, можно заключить, что одним из основных признаков мифопоэтического образа является то, что он базируется на мифе как элементе когнитивной структуры человека. При вхождении в литературное пространство миф трансформируется и становится рядовой частью образной системы художественного текста, однако не теряет своих свойств, которые, в свою очередь, оказывают значительное влияние на восприятие образов, возникающих на его основе.

В ходе изучения процесса внедрения мифа в литературную практику учеными выдвигались разные определения и понятия, так или иначе связанные с исследуемой темой. Одними из первых, кто акцентировал свое внимание на функционировании мифа в литературе, стали представители англо-американской школы мифологической критики (Р. Фрай, М. Бодкин, Г. Слокхвер). Ими было дано определение «мифопоэзии», которое в первую очередь воспринималось как обозначение жанров словесного творчества, тематически или структурно связанных с одним из существующих древних мифов.

Вопросы сращения мифологического и литературного начал исследовали такие ученые, как Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский, Е. М. Мелетинский, Г.А. Токарева, С.М. Телегин, В. Е. Хализеев и другие. В частности, Г.А. Токарева в своей работе «Миф в художественной системе У. Блейка» заявляет, что мифопоэзия как явление возникает в тот момент, когда утрачивается непосредственная вера в события, изложенные в мифе, вследствие чего «все мифологические образы превращаются в явления эстетического порядка» [5, с. 7]. Данное определение, на наш взгляд, далеко от понимания мифопоэтического образа как части глобального мифа микрокосма отдельно взятого произведения, однако подчеркивает важную особенность исследуемого явления – оторванность от мифа универсального в угоду мифу личному. Образ, рожденный из такого «перехода», не будет выражать общечеловеческие взгляды или представления, не будет иметь онтологическую ценность. С другой стороны, значение и влияние

такого мифа в рамках конкретного художественного текста будет столь же велико, сколь велико, например, влияние христианской мифологии на русскую литературу в целом. Такой миф – это часть интимных переживаний автора, воплотившихся в произведении, и для лирического героя (как и для читателя) он будет являться неотъемлемой частью художественной действительности.

В своем исследовании А.Э. Базарбаева приводит определение термина «мифопоэтика», которое, на наш взгляд, наиболее точно и конкретно выражает главную особенность мифопоэтического образа как элемента литературного текста – самозарождение посредством реализации автором своих представлений о мире в произведениях: «Мифопоэтика – это та часть поэтики, которая исследует не отдельные усвоенные художником мифологемы, а воссозданную им целостную мифопоэтическую модель мира и, соответственно, его мифосознание, реализованное в системе символов и других поэтических категорий» [1]. Под «самозарождением» в данном случае подразумевается, что объект мифотворчества (в нашем случае – образ Енисея) наделяется особыми свойствами, не присущими другим образам, присутствующим в тексте, обретает сакральное значение путем создания (или пересоздания читателем) нарратива.

Река Енисей у М. Тарковского персонализируется, становится частью общего природного мифа, безмолвным наблюдателем и неустранимой частью мира, в который погружены герои рассказов. Ярким примером проявления такого феномена является рассказ «Таня».

Проводя анализ художественного текста, можно определить, что Енисей упоминается в тексте семь раз, и каждое из таких упоминаний имеет не только эстетический, но и функциональный аспект, и напрямую влияет на эмоциональное интонирование текста. Рассмотрим пример: «Я сел на чурку и достал папиросу. Впереди лежало серебряное, в насечках ветерка, блюдо Енисея. *На той стороне за темным забором ельника синела невыразимо осенней, глубокой синевой волнистая даль тайги. Всегда почему-то кажется, что осень не возникает здесь, на месте, а именно приходит в виде какого-то голубоватого воздуха особого качества, в котором все начинает желтеть, жухнуть, табуниться, а у человека, наряду с растущей физической бодростью, открывается вдруг родничок поразительной восприимчивости к природе. И хочется, покоряясь ее тихой воле, взобраться на самый высокий яр, встать на колени, и глядя в морскую даль Енисея, благодарить небо за эту посланную Богом тоску, за каждый лист кривой березки, скоро потребовающей столько любви и прощения в своей нищете*» [4, с. 13] (выделение полужирным шрифтом – С.К.).

Первое упоминание Енисея в данном отрывке задает тон дальнейшему повествованию, определяет его «миросозерцательный» и философский характер, а также предвосхищает дальнейшее обращение лирического героя к природе тайги. При повторном же использовании данный образ играет совершенно иную роль – роль естественного посредника между художественным миром и героем, олицетворения бесконечной красоты, за которую герой хочет благодарить небо. Примечательным здесь является тот факт, что М. Тарковский проводит параллель между рекой и морем, обращая внимание читателя на величину и величие Енисея, его необъятность и безграничность. Таким образом, используя призму восприятия лирического героя, автор создает уникальный образ реки-моря, формирует концепт необъятной и живой воды, которая существует повсеместно в художественном пространстве произведения.

Последнее утверждение также подкрепляется следующим примером: «...тетя Надя вдруг, что-то вспомнив, вытащила из-за пупырчатого стекла буфета коробку и извлекла из нее желтую, вчетверо сложенную газетку с моими стихами,... и через минуту я уже выбежал на крыльцо в раздувающийся ветер, в шорох травы плеск Енисея, в музыку, плывущую с проходящей самоходки, не в силах удержать теплую слякоть счастья в глазах и все повторяя про себя четыре слова: „Моводец, Миса, хоросо составил!“» [4, с. 14](выделение полужирным шрифтом – С.К.).

Здесь образ рекисуществует как неотъемлемая часть окружающей героя действительности, лежащей за пределами домов и прочих строений. Как только Миса (так называет главного героя рассказа один из персонажей – тетя Надя) покидает дом, он сразу попадает в «плеск Енисея», который является одним из фрагментов описываемого художественного пространства. Кроме того, рассматриваемый образ играет значимую роль в эмоциональном интонировании: весть о публикации стихотворений лирического героя в газете радует его, и описываемая природа вторит его чувствам. Образы «раздувающегося ветра», «шороха травы», «плеска Енисея» и «музыки с самоходки» подчеркивают воодушевленное состояние рассказчика, что после только подтверждается его же словами «теплая слякоть счастья».

Примечательно, что в рассказе «Таня» М. Тарковский использует образ Енисея только для изображения позитивных эмоций, чего-то доброго и светлого, и даже когда герой произведения переживает разочарование, Енисей как бы оттеняет его тоску и переводит повествование в сторону

философских размышлений: «Так вот живешь-живешь, увязая в заботах и ничего не замечая вокруг, и вдруг осенним днем, когда виден каждый куст на другом берегу и прохладные облака почти не дают тени, сдвинется что-то в мире, и сольются в один светлый ветер девичья улыбка, тети-Надины драгоценные слова, плывущая над Енисеем музыка, и, *просквозив душу, исчезнут, но уже навсегда ясно, что не что-то иное, а именно такие, изредка сходящиеся, створы и ведут тебя по жизни*» [4, с. 14] (выделение полужирным шрифтом – С.К.). Данный фрагмент является частью последнего абзаца рассказа и заключающим словом героя, как бы подытоживающим все описанное ранее. Здесь нет восхищения красотой Енисея или описания его размера, нет слов о его величии, но в то же время есть философское заключение, которое основывается на одном конкретном событии в жизни главного героя. Важным здесь является то, что сжатое описание такого события начинается со слов о реке («когда виден каждый куст на другом берегу») и сопровождается мыслями о ней («плывущая над Енисеем музыка»). Таким образом, даже размышляя о природе бытия, герой рассказа не упускает из виду Енисей и вплетает его в свои умозаключения, которые становятся итогом событий, описываемых в произведении.

В рассказе М. Тарковского «Таня» мифопоэтический образ Енисея основывается на идеях о его безграничности, необъятности, повсеместности, а также величии в сравнении с остальными аспектами природы в рамках художественного микрокосма произведения. Енисей здесь является не только частью окружающей среды, но и важной составляющей действительности, в которой существует герой рассказа. Он обращается к реке и в часы эмоционального подъема, чтобы подчеркнуть свое воодушевление и радость, и в посткризисные моменты, чтобы заново пережить и переосмыслить случившееся с ним. Следовательно, река Енисей является не только внешним функциональным образом, но и неотъемлемой частью внутреннего мира рассказчика.

Данное исследование нуждается в дополнении и расширении, поскольку в нем не были затронуты многие важные аспекты функционирования мифопоэтического образа Енисея, как-то: сравнение работы данного образа в разных произведениях как в пределах творчества М. Тарковского, так и в произведениях других авторов, временные и вневременные характеристики образа Енисея, идейно-смысловой и тематический пласты, связанные с этим образом и т.д.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базарбаева А.Е. Мифопоэтика севера в повестях Романа Ругина «По следу» и «Гул далекой буровой»: лингвокультурологический аспект / А.Э. Базарбаева // [Электронный ресурс]: РепозиторийТюмГУ. – Режим доступа: <https://elib.utmn.ru/jspui/handle/ru-tsu/4477> (Дата обращения: 18.02.2024).
2. 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.
3. Грацианова И.С. Концептосфера и архетипическое пространство онтологической прозы последней четверти XX столетия: Дисс. канд. филол. наук. 10.01.01 / Грацианова Ирина Сергеевна. Краснодар, 2004. – 236 с.
4. Тарковский М.А. Енисей, отпусти! : рассказы, повести, очерки / Михаил Тарковский. – М.: Вече, 2018. – 432 с. – (Сибириада).
5. Токарева Г.А. Миф в художественной системе Уильяма Блейка: автореф. дис. ... докт. филол. наук : 10.01.03 / Токарева Галина Альбертовна – Воронеж, 2005. – 40 с.

АННОТАЦИЯ

Костюк С. А. Енисей как мифопоэтический образ в рассказе М. Тарковского «Таня»

Статья посвящена исследованию образа Енисея в рассказе М. Тарковского «Таня». В статье обозначаются основные проблемы, связанные с изучением представленной темы, задаются возможные направления исследования. Автор статьи акцентирует внимание на том, на каких этапах повествования писатель использует Енисей как мифопоэтический образ и какие функции он выполняет в тексте.

Ключевые слова: Михаил Тарковский, Енисей, рассказ, мифопоэтический образ.

SUMMARY

Kostuk S. A. Yenisei as a Mythopoetic Image in the Short Story «Tanya» by M. Tarkovsky

The article is focused on the study of the role of the Yenisei image in M. Tarkovsky's short story «Tanya». The article indicates the main problems connected with the research of the presented topic, gives possible directions of the research. The author of the article focuses on the stages of the narrative in which the author uses Yenisei as a mythopoetic image and the functions it fulfils in the text.

Key words: Mikhail Tarkovsky, Yenisei, short story, mythopoetic image.

*М. Э. Курылко
(г. Горловка, РФ)*

УДК 82-2

**ФУНКЦИИ ИМЁН СОБСТВЕННЫХ В ПЬЕСЕ
ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА «ОШИБКА СМЕРТИ»**

Велимир Хлебников является автором множества произведений в контексте русской футуристической литературы. Автор обращается не только к поэзии в своей работе, но и к драматургии. Велимир Хлебников использует множество футуристических приёмов, таких как заумь, принцип суггестии, авторские неологизмы, уникальные имена собственные и другое.

Собственные имена становятся основой творчества Велимира Хлебникова и в области драматургии. В таких пьесах, как, например, «Маркиза Дезэс», «Чёртик», «Ошибка смерти». В данной работе рассмотрим функции имён собственный в последней упомянутой пьесе «Ошибка смерти».

Автор предпринял несколько попыток постановки пьесы. Первая попытка датируется 1917-ым годом, когда Вел. Хлебников с Артуром Луарье и Владимиром Татлиным просили о постановке главу наркома Просвещения Анатолия Луначарского в Эрмитажном театре. А. Луарье написал музыку к пьесе. Также попытки постановки предприняты В. Э. Мэйерхольдом, Н. Н. Пуниным, А. Н. Андреевским, С. Э. Радловым. Однако единственный показ пьесы произошел в Ростове-на-Дону в 1920 году. Постановке поспособствовала местная театр-студия «Театральная мастерская»[1].

«Ошибка смерти» была поставлена также и в театре Рима «Патагруппо» в 1976 году, а театр, который являлся авангардным, принял пьесу как соответствующую ему [1]. В пьесе автор возрождает идеи балаганного искусства и продолжает их в контексте русской футуристической мысли. Учёные отмечали диалогизм драматургии Вел. Хлебникова. Так, советские литературоведы Н. Степанов и Р. Дуганов выявляли некое взаимодействие или даже диологию произведения Велимира Хлебникова с «Балаганчиком» Александра Блока.

Обращаясь к сюжетной и образной характеристике произведения отмечаем обильное употребление религиозных образов и мотивов, а также имён собственных. Для того, чтобы обозначить существенные признаки религиозных образов стоит

обратиться к числовой природе действующих лиц, а именно их имён собственных.

Вначале пьесы читаем, что среди посетителей (действующих лиц), их 12, есть Тринадцатый лишний. Обратимся к природе числа 12, которое наталкивает на мысль о 12 апостолах – Петр, Матфий, Филипп, Варфоломей, Фома, Иоанн Богослов, Матфей, Иаков, Иуда, Фаддей и другие. Действующее лицо 12 посетителей выступают единым образом и говорят одновременно, соответственно представляют одну тему и один мотив, именно поэтому у группы одно имя собственное и они не подразделяются на числительные отдельно. Также в репликах мы видим упоминание при диалогах этого образа как *12 посетителей*, но не каждый отдельно, что еще более соотносит число 12 с 12-ю апостолами и объясняет включение его автором исходя из религиозной предрасположенности образа. Собственное имя Тринадцатый лишний может рассматриваться как аллюзия к образу святого Павла, который формально причислен к апостолам Иисуса Христа, но не следовал за ним во время его жизни, однако его проповеди сыграли важную роль в пропаганде религии. В пьесе мы отмечаем Тринадцатого лишнего как отдельного персонажа, оппозицию Смерти и спасителя мертвецов, которые молят его: «...обмани» [2, с. 8].

Обратимся также к имени собственному действующего лица Смерти. Здесь смерть воспринимается не просто как образ самого существования смерти. Барышня Смерть именно имя, поскольку её внешние и поведенческие характеристики контрастируют, и негативная коннотация смерти благодаря таким контрастам полностью редуцируется.

В «Ошибке смерти» героиня становится активным субъектом действия и речи. При этом более очевидна её, условно говоря, демоническая природа, которую отражает внешний облик. Он отсылает к средневековой традиции под названием «*dancemacabre*». Этим названием именуется симфоническая поэма французского композитора Камиля Сен-Санса, появление которой датируется 1874 годом. В ней раскрывается средневековый ритуал ночного танца скелетов на кладбище под звуки ступающей Смерти (в данном случае Смерть является именем собственным, а не собирательным образом) с игрой на скрипке. В пьесе «Ошибка смерти» Смерть является с черепом вместо головы, который, по словам вошедшего Тринадцатого лишнего, находился «когда-то на доске среди умных изящных врачей, и проволока проходила кости и выходила в руку, в паутине, а череп покрыт надписями латыни» [2, с. 6].

При чтении и разборе трактовка принимает многообразную интерпретацию: во-первых, доска и умные врачи вероятнее всего учёные в области медицины, проволока о которой говорит Тринадцатый – конструкция, с помощью которой фрагменты скелета были соединены; во-вторых, надписи на латыни – результат изучения того самого скелета человека. В следующем вопросе Тринадцатого улавливается ирония, гость шутливо сомневается в интеллекте самой смерти, проверяя, а подверглась ли она изучению умных врачей или же ее голова пуста. Здесь как раз звучит тот самый роковой вопрос: «Тринадцатый. Я, тринадцатый, спрашиваю – голова пустая? Барышня Смерть. Пустая, как стакан. Тринадцатый. Вот и стакан для меня! Дай твою голову» [3, с. 6].

Интересен контраст между образом Барышни Смерти и образом самого Тринадцатого, который также был бы невозможен без данных имён героев. Во-первых, имя собственное Тринадцатый при первом упоминании уже имеет негативную коннотацию, связанную с верованиями во многих культурах о природе числа 13, как «числа несчастья», во-вторых, дополнение лишний, говорит о его оппозиционном настрое, или о персонаже, который явно не вписывается в общую атмосферу той самой Харчевни. Образ Барышни Смерти, напротив, не воспринимается нами негативно, так как имеется прямое описание ее действий о которых пойдёт речь далее.

В произведении показан Бал Смерти, на балу присутствуют лишь три действующих лица – сама Барышня смерть, Тринадцатый лишний и 12 посетителей. Бал проходит в харчевне, которой владеет Смерть, она же является там хозяйкой и обслуживает мертвецов. Именно здесь мы отмечаем тот самый контраст поведенческой характеристики Смерти и ее внешнего облика. Внешний вид существа с черепом вместо головы смягчается ее поведением, она является хозяйкой, в какой-то мере внимательной к посетителям и знающей свои обязанности. Интересно, что смерть в пьесе изображена олицетворением не только зла и напасти, но и отражает быт простой крестьянки и даже простолюдинки, учитывая следующие реплики Смерти: «Ах ты, напасть какая! На рынок, что ли, пойти?» [2, с. 5], «Нет дома соседки» [2, с. 5].

«Барышня Смерть. Вот какой строгий. (Надевает платочек.) И вправду беда. Ну, чего смотришь, проклятый? В харчевне мертвецов нельзя пить чужими стаканами» [2, с. 6].

Тут прослеживается контрастная природа собственного имени образа. С одной стороны, её имя должно олицетворять смерть как как нечто абстрактное, с другой стороны, Смерть – это вполне

осязаемый герой, который может быть отождествлён с девушкой-крестьянкой, судя по её ошибке, недостаточно образованной простолюдинки.

Под аккомпанемент песен и плясок, игры на музыкальных инструментах, испития чаш смерти Барышня Смерть ликует, в то время как появляется Тринадцатый лишний и хитростью обыгрывает Смерть. Благодаря лингвистической игре, Тринадцатый обманывает смерть, забирает её голову как чашу и таким образом побеждает. Тринадцатый задаёт Смерти вопрос о том, является ли ее голова пустой, когда Смерть подтверждает его слова, он требует отдать её голову (череп) ему вместо чаши, так как она, будучи хозяйкой в харчевне обязана обслужить его. Смерть лишается головы и Тринадцатый посетитель предлагает ей вслепую (лишенной головы) выпить одну из чаш, одна из них – чаша смерти, другая – жизни. Смерть делает неправильный выбор и погибает, даруя таким образом жизнь другим. Именно в силе буквального слова и необдуманного поступка заключается вся балаганная основа пьесы.

Смех и смерть в пьесе «Ошибка Смерти» являются олицетворениями для создания конфликта – борьбы со смертью. Велимир Хлебников изображает Смерть скелетом, одетым во всем белое, на черепе которого есть косы. После проигрыша в лингвистической игре, где смерть буквально теряет голову, она предстаёт перед читателем скелетом с носовым платком вместо черепа.

При обращении Барышни Смерти к Тринадцатому лишнему звучит фраза: «Повелитель! Ты ужаснее, чем Разин. Хорошо» [2, с. 7]. Собственное имя в данном случае, скорее всего является аллюзией о Степане Тимофеевиче Разине, известном также как Стенька Разин, донском казаке, атамане Войска Донского, предводителе восстания 1667 – 1671 годов, крупнейшего в истории допетровской России. Он потерпел поражение и был четвертован. Стал героем множества народных песен, произведений художественной литературы, живописи и киноискусства. Отметим, позже Вел. Хлебников напишет поэму «Разин», где уже в полной мере отразит своё отношение к этому деятелю. Так же Тринадцатый отождествляется с Разиным по своим бунтовским качествам, хитрым уловкам, наглостью и смелостью, кроме того, автор часто отождествлял себя с Разиным, что даёт нам тройную аллюзию: Тринадцатый лишний – Степан Разин – автор (Вел. Хлебников). Заметим, что аллюзия создается именно употреблением имён собственных, через которые мы сможем трактовать ее, опираясь на биографический и исторический контекст произведения.

Следующая аллюзия также создается путём употребления имени собственного: «Барышня Смерть. (сосет красную сладкую воду; в губах ее соломинка золотистая, узкая). Мне дайте голову Олега, – мой милый, храбрый мальчик (пьет и задумывается). Эй! Дайте лед!» [2, с. 3]. Собственное имя Олег в данном случае несёт в себе историческую аллюзию. Попросив голову Олега, Смерть вероятнее всего имеет ввиду череп, тот самый, который принес смерть князю или же его собственный по легенде. Образ черепа является лейтмотивом всего произведения, с обращения к нему начинается само произведение:

«Ударим, ударим опять в черепа,
Безмясяя пьяниц толпа.
Там, где вилося много вервий
Нежных около висков,
Пусть поют отныне черви
Песней тонких голосков.
Мой череп по шов теменной
Расколется пусть скорлупой,
Как друга стакан именной,
Подыметса мертвой толпой.
Жив ли ты, труп ли ты, пой-ка!
Да славится наша попойка,
Пусть славится наша пирушка,
Где череп веселых – игрушка» [2, с. 1].

В тексте также явно прослеживается аллюзия на М. Е. Салтыкова-Щедрина и его город Глухов – вымышленный город, созданный последним как собирательный образ города Российской империи:

«Вошедший. Эй! Торговка смертью!
Я не читал про город Глухов,
Но я вижу много бледных трупов» [2, с. 4].

В концовке пьесы: «Барышня Смерть (подымая голову): *Дайте мне “Ошибку 2-жи Смерти” (перелистывает её). Я всё доиграла (вскакивает с места) и могу присоединиться к вам. Здравствуйте, господа!*» [2, с. 9], тут Смерть, поднимаясь, обозначает зрителю, всё, что они видели не более чем игра и театр, иронично приветствуя зрителя. Вел. Хлебников уподобился «театру жизнеподобия» при котором всё происходящее лишь иллюзия жизни, а воспринимать такой театр как отдельный сюжетный рассказ не стоит.

Пьеса «Ошибка смерти» говорит о том, насколько губительным может оказаться простое словесное клише при неразумном применении. Порой русское слово может стоить жизни.

Проанализировав имена собственные в произведении «Ошибка

смерти» Велимира Хлебникова мы пришли к следующим выводам: во-первых, употребление имён собственных является сюжетной основой и без таковых смысл пьесы утратил бы свою первозданность; во-вторых, благодаря именам собственными на примере Тринадцатого и Смерти мы получаем два похожих образа с негативной коннотацией, которые, не смотря на такую трактовку, ярко контрастируют; в-третьих, имена собственные в пьесе: Разин, Олег, Тринадцатый, 12 посетителей представляют аллюзии различной направленности, будь то аллюзии на литературных деятелей или исторических личностей; в-четвёртых, благодаря именам собственным автор вводит в пьесу религиозные мотивы, созданные с помощью аллюзий, а именно 12 посетителей – апостолы, а Тринадцатый лишний – апостол Павел. Имя собственное Барышня Смерть позволяет рассматривать и воспринимать данный образ не абстрактно, а весьма конкретно, представив себе героя. Здесь в помощь такому представлению приводятся поведенческие характеристики главного героя. В конце концов, название пьесы «Ошибка Смерти» включает в себя собственное имя, что не позволяет говорить нам о том, что Смерть – это абстрактный образ, поскольку он имеет конкретное имя, которое в названии пьесы и на протяжении повествования указано с заглавной буквы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков, С. История русской культуры XX века / С. Волков. – М.: Эксмо, 2008. – 376 с.
2. Хлебников, Вел. Ошибка смерти / Вел. Хлебников. – М. : Лирень, 1917. – 24 с. – Режим доступа: https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_005422504?page=3&rotate=0&theme=white (дата обращения: 06.12.2023).
3. Хлебников, Вел. Творения / Вел. Хлебников. – М. : Сов. писатель, 1986. – 735 с.

АННОТАЦИЯ

Курылко М. Э. Функции имён собственных в пьесе Велимира Хлебникова «Ошибка Смерти».

Работе посвящена анализу функции имён собственных в драматургическом произведении Велимира Хлебникова «Ошибка Смерти». В статье рассматривается числовая природа имён собственных, их аллюзивная функция, сюжетная значимость и создание религиозных мотивов. В работе представлены контрастные образы, созданные с помощью собственного имени конкретного образа. Имена собственные анализируются с помощью их контекстуальных связей, каждое имя собственное

охарактеризовано с точки зрения связи его с общим смыслом и идеей произведения.

Ключевые слова: русский футуризм, Велимир Хлебников, имя собственное, аллюзия, футуристическая драматургия.

SUMMARY

Kurylko M. E. Functions of proper names in Velimir Khlebnikov's play "The Mistake of Death".

The object of study in this work is the functions of proper names in Velimir Khlebnikov's play "The Mistake of Death". The text of the work analyzes such aspects as numerical nature of proper names, their allusive function, plot significance and the creation of religious motives. The article studies contrasting images were created using the proper name of every image. Proper names are analyzed using their contextual connections; each proper name is characterized from the point of view of its connection with the general meaning and idea of the play.

Key words: Russian futurism, Velimir Khlebnikov, proper name, allusion, futuristic drama.

*Е. И. Марковский
(г. Москва, РФ)*

УДК 82.0

ПОЭТОНИМОЛОГИЯ АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ПРОЗЕ И. Г. МАРКОВСКОГО

Рассматривая творчество новосибирского писателя Ивана Марковского в ракурсе избранной темы определим необходимые понятия:

поэтонимология (поэтоним и греч. λόγος – «учение») – разряд ономастики, занимающийся изучением поэтонимов. Часто как синоним литературной ономастики.

Ономастика – раздел языкознания, изучающий любые собственные имена, историю их возникновения и трансформации в результате длительного употребления в языке-источнике или в связи с заимствованием из других языков.

И как это всё выявить в творчестве избранного нами писателя, соединить с его биографией, творчеством и с Жизнью, во всём её объёме? Ведь без жизни, без её утверждения, преобразования, теория мало что стоит.

В творчестве И. Г. Марковского в ракурсе поэтонимологии сквозным можно считать имя Иван – это имя из многих русских сказок, в которых Иван обычно для старших братьев – «дурак».

И в жизни часто так и бывает: «У крестьянина три сына, старший умный был детина...». Но в конце сказок удача часто оказывается на стороне дурака Ивана, хотя и шишек, ударов судьбы, на сказочных «Иванов-дураков» в их пути, падает много. И писатель Иван Марковский по рождению получает это имя и вводит его в имя своего литературного героя. Это – Ванечка из рассказа «Карамели», Ваня Перевалов из рассказа «Свобода и демократия или двоих увели», это и Иван Залесов из рассказа «Иван, Орлан и куриная слепота» и из повести «Тайная вечеря».

Конечно же, имя Иван имеет самую широкую и разнообразную поэтонимологическую трансформацию – и Жан, и Джон. Кто первым принял это имя и как оно трансформировалось, трансмутировалось, перетекло на Русь, трудно установить и точно отследить. Но на Руси оно прижилось, утвердилось, как имя народное, национальное, сказочное. Да и не только сказочное: сколько русских царей было с этим именем! И хотя многие поэты восклицали и по сей день восклицают: «Что в имени тебе моём?...». Но в именах многое скрыто; и по движению имён, по их моде можно следить за сознанием, духовным состоянием целого народа. К примеру, в XX веке, в Советском Союзе, в Советской России многие родители своим детям в имени Иван отказывали и сами отказывались, давая своим детям даже такие имена, как Революция, Танк. Затем пошла другая мода: на Дениса, Стаса, в обход имени Иван. И если поднять списки ЗАГСов того времени с именами и заявлениями на смену имён, мы это всё заметим. Писатель Иван Марковский остался при имени Иван – и сам, и в своём творчестве. Хотя эта борьба имён, сознание, состояние людей вокруг имени, довольно ярко выражены писателем в рассказе «Вербованный»:

– Тогда отвечайте: как вас зовут? – игриво спросила, и улыбаясь, с боку поглядывала на него.

– Василий, – соврал он.

Улыбка исчезла с ее лица. Она была явно разочарована и не пыталась скрывать этого.

– Меня зовут Виталий, – сказал он.

– Я же говорила, что вы обманщик. И все же, как вас зовут на самом деле – Василий или Виталий?

Она смотрела на него чуть растерянно и подозрительно, не желая лишний раз ошибиться в выборе чувств» [1].

Но по одним именам очень трудно вести в обществе всякий социальный учёт, даже собакам и кошкам мы даём разные, отделяющие их друг от друга клички. И чтобы разделить между собой двух Иванов или Виталиев люди начали к детям приписывать их отцов, дедов, разные другие признаки (красивый, хромой,

умный, глупый). Через фамилии можно смотреть на человека, как на первичную характеристику его рода, его генетического кода, хотя в процессе перерождений его генетический код может улучшиться. Как, впрочем, и ухудшиться: ничто не стоит на месте... «На всё воля божья». Но и воля человека в процессе его становления или падения – дело не последнее, хотя бы в пределах земной жизни.

И так, рядом с поэтонимом имени идёт у нас другой ряд ономастики – фамилия, и эта грань, характеристика личности персонажа не менее любопытна чем его имя.

Герои прозы Ивана Марковского имеют такие фамильные поэтонимы, как Бубнов, Томилин, Залесов. Поскольку они не являются родовыми фамилиями самого автора, значит он их выдумал с какой-то целью и наделил ими своих литературных героев. Значит чем-то эти фамильные поэтонимы были близки и самому автору. Возьмём фамилию Томилин – она принадлежит герою-писателю, автору повести «Бубнов». Но не имени, ни фамилии писателя в повести нет, в ней он – лишь «писатель» с насмешливой подачи главного героя. Фамилия появляется перед нами в следующей части романа «Отрывок из незаконченной повести...».

К обеду в довольно теплый воскресный, августовский день в квартиру Павла Викторовича Кулешова позвонили. На вопрос хозяина: «Кто?..» – за дверью ответили: «Некто Томилин» [3, с. 123].

Время нашей «гласности», «реформ», «перестройки», когда и проявляется перед нами писатель с фамилией Томилин, и дальше проходит перед нами, неярко, бесславно, как тень, другого его героя. И всегда чем-то он томится неясным, невыраженным. Но ведь писатель и должен быть в тени своих героев, и должен «натомиться» чем-то, по-настоящему настояться, как старое вино, как коньяк (чем дольше, тем коньячнее), как медовуха, которую когда-то настаивали по 150-200 лет, передавая бродящую, томящуюся влагу из поколения в поколение. И писатель Иван Марковский, на наш взгляд, верно наделил писателя Томилина, не до конца выраженным, так и незаконченным, литературно-незавершённым томлением и соответствующей фамилией – Томилин.

Герой писателя Томилина (и писателя Ивана Марковского) – Виталий Бубнов – это «буби, бубны», это карты, бубновая, красная масть, это игра... это авантюризм на грани фола, на грани жизни и смерти, на грани полного проигрыша: «Эта первая страница – последняя страница моей жизни, я переложил её для тебя, писатель... Когда ты прочтёшь её я буду уже далеко, далеко...» [2, с. 217].

Следить за фамильными поэтонимами авторов литературных произведений, разгадывать их любопытно и интересно. Но надо ли отнимать хлеб у читателей? А если отнимаешь, то что даёшь взамен? Ведь и писатель, наделяя читателя своим художественным произведением, отнимает у читателя его время, крадёт у читателя его жизнь, его личную мысль. А что взамен?

В ракурсе поэтономологии находим целый ряд автобиографических образов-имён в прозе И. Г. Марковского. В связи с этим предоставляется возможным высказать, что писатель Томилин, а с ним и писатель И. Г. Марковский, томились, маялись именно этим вопросом: «А что взамен?..» Ем хлеб: «А что от меня взамен?..» Нахожу, что именно по этой причине, писатель Томилин, как и писатель Иван Марковский томились и не торопились объявлять, заявлять себя писателями – «инженерами человеческих душ». «Не навреди!» – сказано с древности в лучших медицинских фармакопеех. Не навреди – и в конструкции человеческой души. И может, правда, лучше томиться, как мёдовуха, 200 лет, чем сказать неправду, что-то слишком сладкое, или чрезмерно горькое в угоду той или иной возобладавшей в обществе моде, конъюнктуре – социальной, политической, даже патриотической.

Но как отыскать, увидеть – меру?..

Несомненно, что для писателя мерой является классическая литература, мировая, и того рода-народа, среди которого он родился, на какой земле появился, живёт. Разрывая такую связь, торопясь за «авангардом», за всякого рода «поп-артом», «новаторством» не утверждённым глубиной и направлением бытия, а навязанным быстротечной модой, безудержной «личной свободой», вряд ли писатель обретёт настоящих героев своего времени и даже своё авторское лицо. Всё это мы сегодня отчётливо наблюдаем на обострившихся противоречиях мира, мира западного (под флагом ЛГБТ) с миром восточным, с миром русским – русских под флагом Традиции. Герои И. Г. Марковского при всех их противоречиях с обществом и с собой не порывают с такими началами жизни, началами человеческого бытия, как женское и мужское, инь – янь, не перемешивают их во что-то бесформенное, не порывают связь с мерой, с человеком и человечностью.

И уже отчётливо ясно видится, что в вопросе конца XIX века «Кто виноват?», выраженного в словах революционно демократа Н. Г. Чернышевского, с последующим утверждением: «Накорми, тогда и спрашивай», – спрашивай совести, разума, красоты, человеческого достоинства, чести, ответственности за мир, за Землю – произошёл сбой. В американско-европейском и даже в российском обществе, тоже поспешившим за европейским,

человек XX – XXI веков оказался накормленным, даже толстым, следовательно, чрезмерно сытым, уже утратившим меру в физическом становлении и поддержании своего тела. Но стал ли этот европейский сытый человек, и вообще накормленный человек, более ответственным в мере ему дозволенного?.. Прихода этого с сытостью человека не наблюдается. Бомбистка Дарья Трепова и девочка, расстрелявшая в брянской гимназии своих одноклассников, а следом – студент философского курса в Чехии не были обделены хлебом, были накормлены. И все мировые политики тоже не страдают от голода, тоже накормлены.

Среди литературных героев И. Г. Марковского, пожалуй, ближе всех к мере, к вере в справедливость, в правду, в жизнь, оказался последний герой всех законченных и незаконченных повестей Ивана Марковского, герой с фамильным поэтонимом – Залесов. Если Ванечку из «Карамелей» можно назвать прологом этого литературного героя, литературного образа Ивана Марковского, то Эпилог этого образа, уже не столько сюжетного, а больше образа мысли – Иван Залесов.

Безусловно Иван Залесов – герой во многом автобиографический, как, впрочем, и два других его многостраничных героя – Бубнов и Томилин. И если отследить поэтонимологию автобиографических образов в прозе И. Г. Марковского и попытаться составить по ним какую-то автобиографию сибирского писателя, то на наш взгляд, правильнее всего соединить в одно всех троих – и получится что-то близкое к целому, к самому автору и прожитой им жизни. Но это дело будущего. А в настоящей статье мы остановимся на герое Иване Залесове, ушедшем из города жить в лес.

Причина его ухода долго им самим не перед кем не была раскрыта. Но в прозе И. Г. Марковского герой появляется ярко, даже резко – раскрывается, раскрывается лесным сторожем, в рассказе «Иван, Орлан и куриная слепота». По рассказу сразу чувствуется, что сторож Иван Залесов знает о чём говорит – ведь многие люди говорят, совсем не зная о чём, – а Залесов знает. И мы понимаем, что он любит лес и своё в нём одиночество больше, чем Город, а пролетающего над его головой Орлана любит больше, чем людей, во всяком случае больше тех, которые по Орлану стреляли.

«И вдруг в это самое время, под эти самые выстрелы влетел на базу Орлан, и тут же направился на него ствол и грохнул выстрел... Вздрыгнул сторож Иван, сжались на лице его скулы: «Ах, ты племя безмозглое, подлое и слепое!.. (...)

Замахал торопливо крылами Орлан, с силою забирая в сторону и вверх, в спасительную высь. Промазали стрелки. И

пусть благодарят Бога!.. Иван не смог бы простить этим людям своего друга Орлана» [4, с. 326].

И в этом рассказе чувствуется не просто позицию автора по отношению к случившемуся на лесной базе отдыха, но даже оппозицию сторожа Ивана Залесова к Большому Городу. Это другой формат лесного сторожа и базы отдыха – места коллективного городского расслабления – охоты, рыбалки, нежели Кузьмич из фильма «Особенности русской национальной охоты», затем «...рыбалки». И какой сторож нам, в России живущим, нужен?.. В литературе, в кино, в жизни, чтобы сохранить то, что у нас ещё есть, что нам ещё осталось, досталось от предшествующих поколений с такими названиями, как Природа, Душа, Отечество, Россия. Вряд ли это может сохранить наша пьяная, весёлая беспашабажность хотя бы перед таким надвигающимся на всех нас вызовом, как «искусственный интеллект» – «роковые яйца» человечества.

Конечно, можно заключать, что фамильный поэтоним – Залесов выбран писателем И. Г. Марковским потому, что он сам перебрался из города на жительство в лес. Но это не совсем так не только потому, что перебрался в лес, а ещё и потому, что писатель И. Г. Марковский родился в Сибири, в селе с названием Залесово; с этим география поэтонима (Залесов) расширяется. И то время, и место его жизни с грустью и поэзией воссоздано писателем в прозаической миниатюре «Расколотый рай»:

«И Ваня лежал у родничка среди густой пряно пахучей травы, слышал над собой пчелиное жужжание, стрекотанье кузнечиков, видел кроны качающихся деревьев и бездонное-бездонное, плывущее куда-то небо. И все это укачивало Ваню первозданной своей колыбелью, и он засыпал. Это был рай». [5, с. 134]

«Расколотый рай» – минимализм в литературной прозе, подобно тому как в музыке существует направление, называемое минимализмом. Это то, чего нам всем не хватает. Мы живём слишком небрежно разбросано, раскидано, расколото – не только в нашем обществе, но и в самих себе. Может герои Ивана Марковского потому и уходят в лес, в одиночество, чтобы сохранить что-то главное – в себе, в человеке, собрать свой расколотый рай. Конечно, и рай, и ад, как и всех святых можно причислить, свести к поэтонимам. Но что тогда – жизнь?..

ЛИТЕРАТУРА:

1. Иван Марковский. Вербованный. [Электронный ресурс]// Парус. – 2020. – №7-8(83). – Режим доступа: <https://xn--80alhdjhdcxhy5hl.xn--plai/content/verbovannyu>

2. Марковский И. Г. На брудершафт пьют за дружбу. Новосибирск: РИЦ «Новосибирск» при НПО СП России, 2023, 356 с.
3. Марковский И. Г. В начале было слово. Повести, рассказы и очерки. Том 1. Том 2. Новосибирск: РИЦ НПО СП России, 2008, 696 с.
4. Марковский И. Г. Лебединый клик. Повести. Рассказы. (Серия для библиотек Новосибирской области «Сибирская проза. Век двадцатый – век двадцать первый»). Том 5. Марковский И. Г. Вербованный. Иван, Орлан и куриная слепота. Новосибирск: РИЦ НПО СП России, 2007, 332 с.
5. Марковский И. Г. Хирург от бога. Рассказы. Расколотый рай. Новосибирск: РИЦ НПО СП России, 2004, 146 с.

АННОТАЦИЯ

Марковский Е.И. Поэтонимология автобиографических образов в прозе И. Г. Марковского

Поэтонимология автобиографических образов в творчестве современного новосибирского писателя Ивана Григорьевича Марковского рассматривается в контексте оппозиций «город – лес», «национальное – западно-европейское и американское», «поиск истины – литературная конъюнктура». Сквозной герой многих рассказов с говорящим именем Иван Залесов однозначно выбирает сторону русской национальной традиции и честные ответы на «проклятые вопросы», поставленные классической литературой XIX века.

Ключевые слова: поэтонимология, И.Г. Марковский, автобиографический герой, Иван Залесов, пространство леса, национальный образ, имя Иван.

SUMMARY

Markovsky E.I. Poetonymology of autobiographical images in the prose of I. G. Markovsky

The poetonymology of autobiographical images in the work of the modern Novosibirsk writer Ivan Grigoryevich Markovsky is considered in the context of the oppositions “city – forest”, “national – Western European and American”, “search for truth – literary conjuncture”. The end-to-end hero of many stories with a talking name, Ivan Zalesov, unequivocally chooses the side of the Russian national tradition and honest answers to the “damned questions” posed by classical literature of the XIX century.

Key words: poetonymology, I.G. Markovsky, autobiographical hero, Ivan Zalesov, forest space, national image, name Ivan.

УДК 882.09+161.1

**ТУРГЕНЕВ – «ПЕВЕЦ ЮНОСТИ И ПЕРВОЙ ЛЮБВИ» –
В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОМ И ПОЭТИЧЕСКОМ
ТВОРЧЕСТВЕ К. Д. БАЛЬМОНТА**

На протяжении всей жизни К. Бальмонта вдохновляло творчество классиков и современников. С одними его связывали долгие дружеские отношения (В. Брюсов, А. Чехов, М. Цветаева, И. Шмелев); с другими он встречался всего несколько раз (Л. Толстой, И. Бунин); третьих знал только из их произведений (Ф. Достоевский, И. Тургенев, А. Фет, Ф. Тютчев).

В данной статье предпринята попытка на материале литературно-критических статей и стихотворений К. Бальмонта раскрыть особенности интерпретации образа И. Тургенева, выявить его символическое значение в творчестве автора.

В эссе «Тургенев как поэт» К. Бальмонт вспоминает, что первую книгу автора прочел в 10 лет. Это была повесть «Первая любовь». Между 14 и 16 годами Тургенев становится его любимым писателем. Произведения автора являются источником поэтического вдохновения для К. Бальмонта на протяжении всей жизни: «Когда я писал первые свои книги стихов, я иногда, наудачу раскрыв ту или иную книгу Тургенева, тотчас встречался с сочетанием слов, которое немедленно внушало мне звучную песню. Это свойство тургеневского слова пробуждать во мне песню не утратилось для меня и теперь. Тоскуя перед полночным камином, в пустынном зимнем Капбретоне (местечко на юге Франции, где К. Бальмонт с перерывами жил в 1926–1931 г.г.), три года тому назад я перечитывал «Дворянское гнездо» и прочел слова: «закрыв глаза рукою, в оцепенении очарования...». Оцепенение очарования! – воскликнула моя мысль в восхищении, лучше сказать нельзя, – и тотчас возник стих» [4].

К. Бальмонт пытается осмыслить значение творчества И. Тургенева для русской и мировой литературы. Он постоянно возвращается к его имени в своих поэтических и критических работах.

31 октября 1893 года на заседании Общества любителей российской словесности К. Бальмонт прочел стихотворение «Памяти Тургенева». В нем он превозносит писателя, как борца с крепостничеством, как автора, сумевшего неповторимо точно передать атмосферу «дворянских гнезд», тонко уловить и выразить тоску по уходящей эпохе. Но более всего привлекает К. Бальмонта тургеневская девушка.

10

И там вдали, где роща так туманна,
Где луч едва трепещет над тропой, –
Елена, Маша, Лиза, Марианна,
И Ася, и несчастная Сусанна –
Собралися воздушною толпой.

11

Знакомые причудливые тени,
Создания любви и красоты,
И девственной и женственной мечты, –
Их вызвал к жизни чистый, нежный гений,
Он дал им форму, краски и черты.

12

Не будь его, мы долго бы не знали
Страданий женской любящей души,
Ее заветных дум, немой печали;
Лишь с ним для нас впервые прозвучали
Те песни, что таилися в тиши.

13

Он возмутил стоячих вод молчанье,
Запросам тайным громкий дал ответ,
Из тьмы он вывел женщину на свет,
В широкий мир стремлений и сознания,
На путь живых восторгов, битв и бед.

[3, с. 65]

Впоследствии в статье «Герхардт Гауптман» он отметит, что именно женские образы, живые и индивидуальные, роднят русского романиста и немецкого драматурга.

При всей претенциозности и декларативности, излишней витиеватости, не свойственной поэтическому стилю К. Бальмонта, данное стихотворение позволяет понять, что он считает И. Тургенева учителем и высоко ценит его творчество. А также отметить тенденцию, которая сохранится и в последующих работах К. Бальмонта: Тургенев ассоциируется с живым буйным миром растений (сирень, резеда, ипомея, георгина).

В 1920 г. в журнале «Современные записки» появляется статья «Тургенев» (другое название «Рыцарь девушки-женщины»). Она завершает цикл «Мысли о творчестве», в который включены еще две статьи: «Эпоха Возрождения и заря новой жизни» и «Романтики». К. Бальмонт путешествует из эпохи в эпоху, рассматривая их через призму символизма.

«Слово о Тургеневе» К. Бальмонт начинает «нежным женским именем и золотым именем Пушкина» [2, с. 552]. Он пишет о кольце-талисмани, подаренном Пушкину Воронцовой. Позже

оно оказалось у Тургенева, который передал его Полине Виардо. Это кольцо становится для критика символом единения личной и творческой судеб двух самых лучезарных русских писателей XIX века. К. Бальмонт проводит параллель: Пушкин – наполовину африканец, наполовину «славянин, ариец», Тургенев – наполовину монгол, наполовину «славянин, ариец» [2, с. 552]; «Пушкин в детстве учится правильной русской речи и сокровищам сказочного мира у няни «...» Тургенев обучается русской речи и русской грамоте у дворового человека...» [2, с. 553]. По мнению автора, это способствует выявлению личностных особенностей Тургенева, помогает обнаружить истоки его творчества: «Главенствующее свойство монгола – чувственная страстность, степная тоска и фатализм, судьбинность «...» но в творчестве Тургенева берет верх ощущение гармонии, которое правит страстными, разметанными душами, как мудрый дирижер правит многоликим оркестром...» [2, с. 553]. В творчестве наиболее сильно проявляется сходство Пушкина и Тургенева: «...создатель русского стиха Пушкин был первым поэтом, превратившим русские слова в крылья бабочек и крылья птиц «...» Тургенев был первым поэтом русской прозы...» [2, с. 552]; «Четыре стихии владеют судьбою и Пушкина и Тургенева: Россия, Природа, Женщина, Красота» [2, с. 553]; «Пушкин с первых стихов своих становится певцом девственной прелести, женского очарования «...» Тургенев еще более заворочен женской чарой...» [2, с. 554]. Точкой соприкосновения в параллели «Тургенев – Пушкин» становится искусство. Через него раскрывается и лейтмотив статьи – одиночество Тургенева (не знал счастья с любимой женщиной, не имел истинного друга). Сравнение писателя с соловьем – это не что иное, как реминисценции на стихотворение Пушкина «Соловей и роза».

В безмолвии садов, весной, во мгле ночей,

Поет над розою восточный соловей.

Но роза милая не чувствует, не внемлет,

И под влюбленный гимн колеблется и дремлет.

Не так ли ты поешь для холодной красоты?

Опомнись, о поэт, к чему стремишься ты?

Она не слушает, не чувствует поэта;

Глядишь, она цветет; взываешь – нет ответа.

[5, с. 181]

Как воплощение красоты роза бесстрастна и безответна. Подобно соловью, безнадежно взывающему к ней, Тургенев «весь ушел в искусство «...» Тут дорога к бессметным созданиям, и тут же серый путь в личное одиночество» [2, с. 559].

Служение красоте и искусству, по мнению К. Бальмонта, всегда приводит к одиночеству. Эта мысль повторяется от

статьи к статье. Автор говорит и о пронизывающем одиночестве Скрябина, и об одиночестве Чехова, Уитмена, Толстого.

Но эту трагичность судеб К. Бальмонт объясняет не только творческой самоотдачей авторов, но и их принадлежностью к русскому народу, их истинной любовью к Родине. В эссе «Воля России» (1924 г.) [1] он пишет, что воля России – рассеяться, разметаться по необъятным просторам. Носители воли страны – ее поэты и писатели, «по ним чувствуется звук голоса этой страны, ее душа, отдельный ото всех других ее особый нрав» [1]. Поэты же и писатели России лишены внутренней гармонии, целостности, умения жить, так же полно как творить. Их жизни, в большинстве своем, трагедия и сумасшествие (Пушкин, Лермонтов, Кольцов, Успенский, Некрасов, Тургенев, Достоевский, Толстой).

В 1933 г. в Париже выходит эссе «Тургенев как поэт», которое наиболее полно выражает мысли К. Бальмонта о писателе и является своеобразным заключением к многолетним размышлениям критика. Эссе изобилует стихотворениями, как отрывками из произведений Тургенева, так и строками, навеянными К. Бальмонту произведениями писателя. Критик обращает внимание читателей на поэтический талант Ивана Сергеевича: «В своих лирических стихах и в поэмах Тургенев нередко достигает истинного изящества и подлинной силы» [4]. И отмечает, что как поэт он пошел не верной дорогой, т.к. последовал за Пушкиным, а не за Фетом и Тютчевым, которых критик считал праотцами символистов: «Тургенев, быть может, ушел от стихов совершенно произвольно, был отброшен от них будто безотчетным, а на деле зорким указанием, чувствуя, что в стихе он явление повторное и производное, тогда как в духе его таятся могучие силы, совершенно первородные и присущие ему, и только ему, как писателю» [4]. И только в прозе удалось Тургеневу выразить свою уникальность: «Отказавшись от венка и венца поэта, он потерял дорогу к тому высокому мудрствованию, которое есть неизбежная награда, утоляющая поэта, влюбленного в Природу. Но, отдавшись художественной прозе, он разлил в ней все свои драгоценные свойства поэта так обильно и полно, что чуть не каждой странице Тургенева свойственно описание, а в каждом описании просвечивают все элементы лирики – они полны такого словесного подъема и проникновения, такой слоговой-звуковой музыки...» [4].

Для К. Бальмонта Тургенев – певец природы, юности и первой любви. Человек, который обожал жизнь в ее мелочах, любил наблюдать за животными и растениями, мог заглянуть в глубину женской души, знал тайну любви.

«Тургенев–первая влюбленность» (1936 г.) – легкое бальмонтское стихотворение, в котором автор демонстрирует искреннее восхищение и любовь к писателю. Практически каждая строфа произведения перекликается с предыдущими работами критика.

Тургенев – первая влюбленность,
В напевном сердце неясный строй,
Где близь уходит в отдаленность,
Заря целуется с зарей.

Зима наносит снег. Но лишь я
Припомню «Первую любовь»,
Промолвлю: «Ася» и «Затишье», –
Себя я вижу юным вновь.
Дремотный старый сад. Сирени.
Узор крестообразный лип.
Зовут заветные ступени.
Садовой дверцы дрогнул скрип.

Они пройдут перед очами –
Сплетенья призраков таких,
Что будешь днями и ночами
Их вспоминать и звать в свой стих.

На утре дней душа открыта,
Прикосновений жаждет новь,
И вот тропинка в ней пробита –
Через любовь к любви – в любовь.

Душа нуждается в уроке,
И мир заманчив и не хмур,
Когда читаешь сердцем строки,
Что спел грустящий трубадур.

Душа ребенка – лебеденок –
Предощущает свой полет,
А старший лебедь в кличе звонок,
И в синеву душа плывет.

Блажен, кто в золото лобзанья
Возвел землистую руду
И женское очарованье
Предуказал нам, как звезду.

Кто нас увлек в такие дали,
Где всё есть радость и печаль,
И мысль заветные скрижали
Взнесла в небесную эмаль.

Благословен учитель чувства,
Нам показавший образец,
Одевший в пламени искусства
И кровь и омуты сердец.

Просвет сквозь действо сил слепое,
Души девической ведун,
Тургенев – небо голубое,
Всё утро сердца в звоне струн.
[2, с. 344–345]

ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт К. Д. Воля России / К. Д. Бальмонт. – Режим доступа к статье: <http://lib.rus.ec/b/4901/read>.
2. Бальмонт К. Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / К. Д. Бальмонт; [сост., вступ. ст. и коммент. Д. Г. Макогоненко ; ил. и оф. Н. Е. Бочаровой]. – М.: Правда, 1991. – 608 с.
3. Бальмонт К. Д. Под северным небом. Элегии, стансы, сонеты / К. Д. Бальмонт. – СПб., 1894. – 83 с.
4. Бальмонт К. Д. Тургенев как поэт / К. Д. Бальмонт // Последние новости: Ежедневная газета. – Париж, 15–22 июня 1933.
5. Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. «Поэт с утренней душой»: Жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта / П. В. Куприяновский, Н. А. Молчанова. – М.: Индрик, 2003. – 464 с.
6. Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 15 т. / А. С. Пушкин. – М.: ТЕРРА, 1998. Т. 3: Стихотворения 1824–1829; Коллективные стихотворения 1825–1826. – 1998. – С. 181.

АННОТАЦИЯ

Наден А. С. Тургенев – «певец юности и первой любви» – в литературно-критическом и поэтическом творчестве К. Д. Бальмонта.

В данной статье предпринята попытка на материале литературно-критических статей и стихотворений К. Бальмонта раскрыть особенности функционирования образа И. Тургенева, выявить его символическое содержание в творчестве автора. Для К. Бальмонта И.

Тургенев – воплощение истинного художника, которому свойственны простота и чуткость, особая поэтичность прозы.

Ключевые слова: модернизм, любовь, поэзия, проза, символ, Тургенев.

SUMMARY

Naden A.S. Turgenev - “singer of youth and first love” - in the literary-critical and poetic works by K. D. Balmont.

In this article, an attempt is made to reveal the features of the functioning of the image of I. Turgenev, to reveal its symbolic content in the author's work. For K. Balmont I. Turgenev – the embodiment of a true artist, who is characterized by simplicity and sensitivity, special poetry of prose.

Key words: modernism, love, poetry, prose, symbol, Turgenev.

*Н. Н. Тертычная
(г. Луганск, РФ)*

УДК 82-32

ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТОСТРОЕНИЯ В РАССКАЗАХ ВИКТОРИИ ТОКАРЕВОЙ: ТРАДИЦИОННОЕ И НОВАТОРСКОЕ

Образ человека в творчестве любого художника, конечно же, в первую очередь зависит от мировоззренческой позиции автора и художественного метода, в котором писатель работает. Однако очень важна и его жанровая ориентация. Виктория Токарева, безусловно, рассказчик, то есть её главный лейтмотивный жанр – рассказ. И даже большинство её повестей – это более объёмные рассказы.

В каждой историческом периоде существуют свои высокопродуктивные литературные жанры, которые наиболее достоверно передают дух и настроение данной эпохи и во многом передают состояние всей литературы. Эти жанры видоизменяются, трансформируются, «приспосабливаются» определённым образом ко времени, поэтому жанры XX века существенно отличаются от жанров, к примеру, века XVIII-го (имеется в виду – одни и те же жанры). Эти отличия в интересующий нас период (конец XX – начало XXI столетий), прежде всего, обусловлены движением времени, острым ощущением быстротечности и фрагментарности жизни, к которым общество на рубеже веков (а тем более – тысячелетий) особенно чувствительно. Судя по всему, в жанре рассказа это ощущение отражается конкретнее и явственнее, чем в иных литературных жанрах; возможно, именно поэтому на рубеже XX –

XXI веков наблюдается пробуждение интереса к жанру рассказа. Жанровое превосходство рассказа, сравнительно с другими жанрами прозы, в основном обусловлено быстрым освоением им актуальных жизненных ситуаций и выявлением значительных и характерных для определённой эпохи человеческих типов. Поэтому формы и приёмы характеристики персонажей определяются структурными признаками этого жанра.

Литературоведческую характеристику рассказа как жанра нельзя считать завершённой. Однако большинство исследователей определяют как главные признаки рассказа следующие его проявления: малый объём текста, заострение и концентрацию противоречий, повышенную весомость «факта» и превращение его в «художественную новость». (А. Нинов), повышенную значимость художественной детали, ёмкость и точность слова, концентрированный «ассоциативный фон» (Н. Лейдерман), позволяющий вникнуть в суть подтекста.

К «качественным особенностям» рассказа В.П. Скобелев относит:

- повышенную весомость «факта» как выражение метонимичности, ориентированность на «всю» действительность;
- испытание героя посредством той или иной ситуации или с помощью нескольких более или менее однородных ситуаций, составляющих в совокупности единый испытательный момент;
- заострение и концентрация противоречий;
- малый объём текста;
- известную одноплановость речевого стиля, приписанность одному субъекту восприятия и, значит, единый аспект эпического видения. При этом В.П. Скобелев отмечает, что все перечисленные особенности в принципе являются производными, поскольку зависят от организации художественного времени [7, с. 60].

По мнению А.А. Нинова, «талантливый рассказ – это новость художественная, выхваченная из жизни и представленная в форме краткого повествования, исчерпывающего существо предмета» [5, с. 286].

Для В. Токаревой особенно важна формулировка «выхваченная из жизни», так как и читатели, и критики обращают внимание на то, что писательница строит свои рассказы, выхватывая из жизни внешне (на первый взгляд) обыденное, и талантливо трансформирует явление в «художественную новость».

В рассказах В. Токаревой фабула (событийность) ослаблена почти до статики. Тем важнее такие особенности её стиля, как ироничность (традиционная и субъективно-авторская) и афоризация языка.

Г.Н. Поспелов в своей статье [6, с. 12-18] выделяет рассказ очеркового (описательно-повествовательного) типа, который

раскрывает нравственно-гражданское состояние социальной среды, и новеллистического (конфликтно-повествовательного) типа, основу которого составляет случай, раскрывающий становление характера главного героя и рассказ национально-исторического содержания.

В творчестве В. Токаревой представлены оба эти типы рассказа, но преобладает новеллистический. И в первую очередь это связано с нарушением формальной логики развития характера героев, неожиданностью, иногда даже фантастичностью их суждений и поступков.

Для темы исследования важными представляются суждения о рассказе и специфике создания персонажа в этом жанре С.П. Антонова, писателя и критика. Например, С.П. Антонов видит основу поэтики реалистического рассказа в предпочтении обыкновенного необыкновенному. «В нём (рассказе) не должно происходить ничего необычного, такого, что не происходило бы ежедневно, на глазах каждого из нас» [2, с. 6], что берёт за основу своих рассказов В. Токарева, но в процессе развития сюжета и эволюции характера она превращает обычное в исключительное, не по событийной «оболочке», но по сути.

Важную роль при создании рассказа и образа героя играет художественная деталь. Автор обращает внимание на её большую смысловую и эмоциональную нагрузку. «Деталь как бы предназначена для произведений короткого жанра: она немногословна, портативна, а заменяет иногда целую главу» [2, с. 10]. Нельзя не согласиться с утверждением С.П. Антонова, что деталь – средство активно воздействующее на читателя. «Деталь, поставленная в подходящем месте, вызывает в сознании читателя массу ассоциаций» [1, с. 162]. Художественная деталь значима и в других жанрах, но в рассказе она характеризуется большей смысловой нагрузкой, художественной экономичностью и нередко глубинным подтекстом. При создании образа героя в рассказе значение художественной детали чрезвычайно велико. Особенно детали символической, которую часто использует В. Токарева.

Для характеристики персонажа очень важны и ассоциативный фон, и деталь (особенно психологическая), и ёмкость слова, нередко предполагающая афористичность языка. Всё это проявляется в рассказах В. Токаревой.

Также очень важен тип рассказа. По классификации В. М. Шукшина, у В. Токаревой явно выражены рассказ-судьба, рассказ-характер, рассказ-исповедь. Особенно важен рассказ-исповедь, так как исповедальность – одна из главных черт психологизма В. Токаревой (в соответствии с общими

тенденциями прозы второй половины XX – начала XI веков.

Рассказы Токаревой следует относить к «лирически-бытовым», так как стихия быта и духовная жизнь её героев неразделимы и главные конфликты носят бытийно-бытовой характер.

По мнению многих исследователей, проблема автора является основой для художественной целостности любого произведения, включая рассказ. В данном случае нас интересует автор не как личность, а образ автора как отображение художественно важного взгляда на мир, эстетически значимого мироотношения; что в первую очередь и существенно для поэтики. Образавтора – не тождественен личности автора. В произведении автор проявляется как художественный феномен, который выступает не только структурообразующей основой художественного текста, но и самим текстом, так как именно он воплощает в себе авторский взгляд на мир, выражает авторское мироощущение. Художественный текст таким образом является комплексным и целостным выражением авторского сознания. Но всё же на рубеже тысячелетий мы наблюдаем явное стремление к исповедальности – как персонажа, так и автора. Это в некоторой степени вносит изменения в авторскую позицию (особенно в рассказе) и зачастую ставит реального автора в один ряд с его вымышленными героями, что мы наблюдаем в некоторых рассказах В.Токаревой.

У В. Токаревой представлены все возможные ситуации взаимосвязи и взаимодействия образа автора и личности автора. Эти ситуации, в первую очередь, связаны с главной творческой задачей – созданием типа личности, «модели» героя (героини).

В произведении всегда выражено отношение автора к своему герою. Формы этого выражения различны, иногда неявны. В произведении всегда выражено отношение автора к своему герою. Формы этого выражения различны, иногда неявны. Но автор не может оставаться нейтральным по отношению к созданному им образу человека. Об этом говорят как теоретики литературы, так и сами писатели. Так, один из самых известных сегодня российских прозаиков Е.Г. Водолазкин в романе «Авиатор» включает в монолог главного героя такие размышления: «Вообще говоря, мне кажется, что, когда человека описываешь по-настоящему, не можешь его не любить. Он, даже самый плохой, становится твоим произведением, ты принимаешь его в себя и начинаешь чувствовать ответственность за него и его грехи – да, в каком-то смысле и за грехи. Ты пытаешься их понять и по возможности оправдать» [3, с. 356].

Проблема взаимодействия образа автора и личности автора в рассказе (шире – автор – персонаж – читатель) также решается в литературе рубежа тысячелетий непросто. Исповедальность

интимизирует взаимоотношения автора и читателя и нередко включает автора в систему персонажей.

Жанровое преимущество рассказа, в сравнении с другими жанрами прозы, во многом связано с быстрым освоением им современных жизненных ситуаций и выявлением наиболее значимых и характерных для эпохи человеческих типов.

Современный рассказ в рамках сегодняшней литературы критики признают как жанр мобильный и способный чувствовать новые потребности литературного процесса. «Кончилась эпоха универсальных рецептов. Кончилась эпоха проповедничества. Исчерпаны резервы мессианских упований. При этом единство действительно нужно, но единство всего, всех направлений художественного, да и жизненного развития. Нынешний рассказ и пытается это всё хотя бы назвать, нащупать, обозначить образом» [4, с. 257]. Принципиально значимым является вывод, сделанный Н.Л. Лейдерманом и М. Н. Липовецким: «рассказ оказывается едва ли не единственным из прозаических жанров, который обладает способностью на основании самых первых, только-только «прорезавшихся» коллизиях заявить новую концепцию личности»[4, с. 213 – 214].

Эволюция героя у В. Токаревой построена именно по этому принципу, и это ещё один аргумент, позволяющий отнести её творчество не к массовой, а к мидллитературе.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Антонов С.П. Письма о рассказе / С.П. Антонов. – Москва: Советский писатель, 1964. – 300 с.
2. Антонов С.П. Я читаю рассказ: Из бесед с молодыми писателями. – Москва: Мол. гвардия, 1973. – 255 с.
3. Водолазкин Е.Г. Авиатор: роман / Евгений Водолазкин. – Москва: АСТ : Ред. Елены Шубиной, печ. 2016. – 410, [2] с.
4. Лейдерман, Н.Л. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш.учеб. заведений: В 2 т. /Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 688 с.
5. Нинов, А. А. Современный рассказ: из наблюдений над русской прозой (1956 – 1966) / А.А. Нинов. – Л.: Художественная литература, Ленинградское отделение, 1969. – 288 с.
6. Пospelов Г.Н. Типология литературных родов и жанров//Вестник Моск. Ун-та. Серия Филология. –М.: МГУ,1978. –№4. – С. 12-18.
7. Скобелев, В.П. Поэтика рассказа / В. П. Скобелев. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1982. – 155 с.

АННОТАЦИЯ

Тертычная Н.Н. Особенности сюжетостроения в рассказах Виктории Токаревой: традиционное и новаторское

Статья посвящена анализу специфики творчества В.Токаревой. Для создания образа человека в литературном произведении очень важен его жанр. Основополагающий жанр прозы В. Токаревой – рассказ. И это оказывает принципиальное воздействие на типологию и приёмы создания образа героя. Для прозы В. Токаревой особенно важны три типа рассказа (по классификации В. Шукшина): рассказ-судьба, рассказ-характер, рассказ-исповедь. Структурно преобладают лирически-бытовые, новеллистические рассказы, которые позволяют создать максимально близкие, доверительные отношения в системе «автор – персонаж – читатель».

Ключевые слова: рассказ, жанр, образ героя, образ автора, художественная деталь, приём, стиль.

SUMMARY

Tertychnaya N.N. Features of plot construction in short stories of Victoria Tokareva: traditional and innovative

The article is devoted to the analysis of the specifics of V. Tokareva's creativity. The genre of a literary work is very important for creating an image of a person. The fundamental genre of V. Tokareva's prose is a short story. And this has a fundamental impact on the typology and techniques for creating the image of the character. In V. Tokareva's prose there are three especially important types of short stories(according to V. Shukshin's classification): a story-fate, a story-character, a story-confession. Lyrical, everyday, novelistic short stories predominate structurally. This makes it possible to create the closest, trusting relationships according to the system "author – character – reader".

Key words: short story, genre, image of the character, image of the author, artistic detail, technique, style.

*В. И. Ткачёв
(г. Горловка, РФ)*

УДК 821.161.1

СПЕЦИФИКА СТРУКТУРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ФЕЕРИИ А.С. ГРИНА «АЛЫЕ ПАРУСА»

Художественное пространство, изображенное в литературном произведении А. С. Грина «Алые паруса», играет особую роль

в установлении связей между смысловыми сегментами текста и, безусловно, изучение его особенностей является актуальным, что обуславливает важность исследования пространственных форм литературного произведения, взаимоотношений между ними, расположения и размещения персонажей, местонахождения автора, транспорта или говорящего, его наблюдательной позиции в этом пространстве.

В современном гриноведении уже сложилась определенная традиция изучения художественного пространства феерии «Алые паруса» и всего творчества Александра Грина как метатекстуального целого (как в работах В. Бааль, И. Дунаевской, В. Ковского, Л. Михайловой), но не определены четко ни границы, ни структура этого метатекста, ни параметры исследования художественного пространства произведений А. Грина; всесторонне не описаны константы художественного пространства.

Для продуктивного изучения художественного пространства феерии А.С. Грина «Алые паруса» необходимо также более четко разобраться в его жанровой структуре и иерархии. Специфика структуры художественного пространства в феерии А.С. Грина «Алые паруса» еще не исследовались в литературоведении, и это ставит перед нами интересные перспективы для дальнейших исследований.

Пространства, создаваемые в художественных произведениях, и отношения между этими пространствами зависят от речевой ситуации. Модель мира, основанная на познании мира, на знаниях человека, имеет свои системные связи в упрощенном и формализованном виде. В любых художественных произведениях отражены общечеловеческие, национальные представления о мире, а также семиотическая картина мира. Реальность в жизни не разрывается во времени и пространстве. Все возможные модели мира, включая индивидуальное авторское воображение, представленные в отдельных художественных произведениях мира, представляют собой единство пространства.

Сущность понятия «художественное пространство» в литературных произведениях может мыслиться [7, с. 958] либо как субъективное (метафорическое) «пространство души» (то или иное свойство субъекта художественного текста, сопровождающее его в любых заданных в тексте ситуациях), либо как некие реальные (в смысле «художественной реальности» данного текста) пространственные контуры художественного универсума, сохраняющие свою константность относительно перемещающихся внутри него персонажей.

В отличие от перспективы реального пространства, тексты, описанные языком автора или говорящего, имеют свои особенности: размеры и настройки, конфигурация, формы и типы. Литературное художественное пространство по сравнению с реальным пространством изменчиво и мобильно. Поскольку автор способен описывать разные темы одновременно, в художественном тексте описывается локализация и перемещение событий, предметов и предметов в пространстве, перемещение из одного пространства в другое – происходящий момент.

Мы должны отметить то, что А.Грин – один из самых оригинальных, самобытных и загадочных писателей начала двадцатого века, творчество которого еще не изучено во всей глубине. Он творил в тяжелое время революции и становления соцреализма, но его произведения говорят о вечных духовных ценностях: о внутреннем мире, душе, духовном пути человека [1, с. 82]. Не удивительно, что пространство души героев и пространство художественного мира его произведений являются приоритетными Объектами изображения в творческой мастерской писателя.

А. Грин назвал свое произведение «Алые паруса» «феерией», оно стало его визитной карточкой. Большинство исследователей согласны в том: «Алые паруса» – яркий образец романтизма.

Вообще следует прояснить, что официально не существует такого жанра как феерия, так как больше никто в таком жанре не писал. Само слово «феерия» (с франц. *feerie*, от *fee* – фея, волшебница) – это жанр театральных спектаклей, в которых для фантастических сцен применяются постановочные эффекты. Хотя многие знают, что для описания фантастических сцен существуют отдельные жанры – фэнтези, фантастика и т.п. Произведение «Алые паруса» можно отнести к особому жанру прозаического произведения, где по сути, не наблюдается ничего волшебного. Феерия в «Алых парусах» – это использование волшебных элементов для раскрытия полноты сюжета, основной мысли текста.

В основе феерии «Алые паруса» отчетливо просматривается архетипический сюжет, включающий в себя мотивы мифа, сказки, легенды, романтической поэмы, любовного и рыцарского романа. Мифологическая основа феерии сочетает метафизический, эстетический и нравственный планы. Автор О. А. Васильева вспоминает символистов: «миф – это звучащая раковина единой идеи» (Анри де Ренье). Сюжет «Алых парусов» – это вечная легенда о любви в изложении русского писателя XX века. Без сомнения, здесь просвечивает и вечный сказочный сюжет о счастливой встрече бедной девушки, наделенной доброй душой

и очаровательной внешностью, с прекрасным принцем[2, с. 102].

Особенность романа А. Грина – это деление пространственной структуры произведения на сакральное и профанное, где море или небо символизируют мир духовный, противопоставленный жизненно-бытовому миру – пространству людей[1, с. 82].

Так, центральным пространственным образом, наделенным статусом образа-символа в феерии «Алые паруса» является море. Данный образ в контексте внутреннего мира произведения можно рассматривать в следующих ракурсах[4, с. 107]:

- реальное морское пространство, которое выступает в качестве бытового плана, на фоне которого происходят все события феерии «Алые паруса» (в данном случае море выступает и как пространство, и как самостоятельный персонаж произведения);

- море, символизирующее Вселенную, материальные проявления чего-то могущественного и бескомпромиссного;

- море, которое олицетворяет высшее начало, духовную жизнь человека;

- море, которое характеризует внутренний мир человека, его душу и переживания (именно поэтому путешествие по морю определяется А. Грином как движение души каждого героя к новым этапам развития и существования).

В свою очередь, первый герой, жизнь которого разделяется на несколько пространств, – это Грей. Биографически исходное пространство данного персонажа, – замок, в котором он вырос, который символизирует его детство. Данное пространство можно характеризовать как внутреннее, замкнутое. В повести А. Грина он воспроизводит характерный для замка в литературе романтизма мотив ограниченности, несвободы, мертвенной неподвижности, подавления личности.

Антиподом замка в произведении А. Грина становится корабль. У А. Грина, чье творчество романтизм органически связано, он представлен как образное воплощение движения, перемещения в беспредельном пространстве моря, вместе с тем – личностного роста А. Грея, обретения им духовной свободы, способности совершать решительные действия, поступки, отвечающие внутренней потребности. Вместе с тем корабль определяет в значительной мере развитие сюжета, является двигателем действия, устремленного к воплощению идеала героев, и представляет собой образное воплощение этого идеала (носитель алых парусов) [4, с. 107].

Собственные пространственные «координаты» имеет и «парная» по отношению к Грею героиня повести «Алые паруса» – Ассоль. Ее детские годы описываются А.С. Грином в образном поле двух пространств – внешнего, социально-бытового (дочь

матроса, «странная девушка», швея), и внутреннего, духовного (тонкая душа, мечтательница, субъект переживаний, которые она вынуждена тщательно скрывать из-за своего сомнительного социального положения и отторжения со стороны общества). Ассоль не разделяет эти два пространства, а живет в них как бы параллельно.

Бытовым пространством существования Ассоль является ее жизнь дома, в Каперне. Первое соприкосновение героини с «сакральным», наделенным абсолютной ценностью пространством происходит в момент, когда она начинает верить в чудо и приходит на берег моря ждать корабля с алыми парусами. Ассоль постоянно расширяет и развивает это пространство, искренне любит его, а потому, в итоге, оно «отвечает ей взаимностью», т. е. ее мечты сбываются.

Встреча с Греем – это возникновение нового, общего для обоих «сакрального» пространства. Оба героя создают новое для них общее пространство – «корабль любви». Кульминация и финал повести «Алые паруса» – это фактически гармонизация двух пространств главных героев – Грея и Ассоль, в результате чего и возникает то пространство, которое, имея в виду его образно-символическую, ценностную природу, можно назвать «сакральным».

Внешнее художественное пространство для А.С. Грина – это декорации, которые сооружаются по усмотрению художника, главный закон для него – «любовь к сплавленному с душой». Например, созидание Греем алых парусов сродни акту поэтического творчества, где соединяются чистое созерцание и воссоздание мира, рожденного силой воображения. Облекая мечту Ассоль в чувственные формы жизни, он претворяет вымысел в единственно возможную для него реальность – движение по дороге творчества, мечты и добра к вечной красоте и тайне мира. Именно Ассоль помогла ему открыть скрытое значение мира, его живую красоту. Сам герой говорит, что благодаря ей, он понял одну нехитрую истину: «Она в том, чтобы делать так называемые чудеса своими руками. Когда для человека главное – получать draжайший пятак, легко дать этот пятак, но, когда душа таит зерно пламенного растения-чуда, сделай ему это чудо, если ты в состоянии. Новая душа будет у него и новая у тебя» [3, с. 49].

А.С. Грин не навязывает читателю свою точку зрения. Вот почему произведения писателя требуют внимательного чтения. Иногда одна деталь, одно слово, полное содержание подсказки подсказывают читателю цепочку причин и следствий, раскрывают внутренний облик персонажа, скрытый за обманчивой

внешностью. Тонкие оттенки мысли художника передаются в неожиданные оригинальные словесные образы. Слова тщательно взвешиваются и отбираются. Многие из тех неожиданных, оригинальных образов и сравнений, которые разбросаны по книгам А. Грина, остаются в памяти как афоризмы.

Иногда они лиричны, иногда нарочито грубоваты, даже натуралистичны, но всегда блестяще служат своему назначению, помогая читателю проникнуть в суть художественного пространства. Авторский стиль А. Грина, как и всё его творчество, свидетельствуют об исключительном мастерстве большого художника.

Пространство принадлежит к числу субстанциальных категорий структуры художественного мира писателя. Художественное пространство А. Грина концептуально, отражает ведущие идеи творчества писателя, систему его ценностей. Это обусловлено особенностями авторского видения, которое характеризуется равным вниманием и к герою, и к окружающему его пространственному миру. Яркие, неоднозначные и противоречивые образы, созданные писателем в феерии «Алые паруса», привлекают все новых и новых читателей. Именно поэтому произведения А. Грина продолжают жить, вызывая сострадание, негодование и радость вместе со своими героями.

В дальнейшем исследовании следует более тщательно рассмотреть комплекс структурно-семантических констант, которые обеспечивают единство художественного мира всех произведений Александра Грина; рассмотреть динамику становления метароманного художественного мира А. Грина от текста-источника «Алые паруса» до более поздних модификаций на уровне типологии образов главных персонажей, а также характеристик художественного пространства и времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белогорская Л. В. Особенности художественного мира последних романов Александра Грина / Л. В. Белогорская // *Вісник магілеўскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А.А. Куляшова. серыя а. гуманітарныя навукі: гісторыя, філасофія, філалогія.* – 2018. – №2. – С. 82-87.
2. Васильева О. А. Мифопэтика феэрыі А. Грына «Алыя паруса» / О. А. Васильева // *Крымский архив.* – 2016. – №4. – С. 101-109.
3. Грин А. С. Алыя паруса / А. С. Грин – «Public Domain», 1923. – 55 с.
4. Лопичева Е. Г. Пространственная организация повести А. Грина «Алые паруса» / Е. Г. Лопичева // *Вопросы науки*

- и образования: теоретические и практические аспекты. – 2022. – С. 107-109.
5. Романенко В. А. Лингвопоэтическая система сквозных символов в творчестве А. С. Грина. Дис. на соиск. степ. канд. филол. наук. -Тирасполь, 1999.-241с.
 6. Сапрыгина Н. В. Прототипы героев «Алых парусов»: психолингвистический поиск. Александр Грин: судьба и творчество. Статьи, очерк, исследования / Сост. А. А. Ненада. Феодосия; М.: Издательский дом «Коктебель», 2008. 148 С. 47–54.
 7. Сергеева Э. С. Категория пространства в художественной литературе / Э. С. Сергеева // Экономика и социум. – 2021. – №1-2 (80). – С. 957-960.
 8. Фризман Л. Г. А. Грин и романтизм. Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования / Сост. А. А. Ненада. Феодосия: «Арт Лайф», 2016. С. 107–114.

АННОТАЦИЯ

Ткачев В. И. Специфика структуры художественного пространства в феерии А.С. Грина «Алые паруса»

Статья посвящена анализу особенностей художественного пространства феерии А. С. Грина «Алые паруса». Рассмотрен концепт «художественное пространство». Выявлена специфика художественного пространства метатекста. Рассмотрен авторский стиль передачи художественного пространства в произведении.

Ключевые слова: А. Грин, художественное пространство, феерия, роман, метатекст, сакральное, профанное, художественный универсум.

SUMMARY

Tkachev V. I. Specificity of the structure of the artistic space in A.S. Grin's extravaganza «Scarlet Sails»

The article is devoted to the analysis of the peculiarities of the artistic space of A. S. Grin's extravaganza "Scarlet Sails". C. Green's "Scarlet Sails". The concept "artistic space" is considered. The specificity of artistic space of metatext is revealed. The author's style of transferring the artistic space in the work is considered.

Key words: A. Grin, artistic space, fairy tale, novel, metatext, sacral, profane, artistic universe.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Белоконь-Пожарицкая Наталья Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);

Будкова Елена Геннадиевна – аспирант 2 года обучения кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ),

Волосевич Людмила Васильевна – старший преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);

Гайдаржиев Борис Александрович – аспирант 1 года обучения кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);

Дербенёва Лидия Викторовна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);

Жарикова Ольга Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);

Ивахненко Марина Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, декан гуманитарного факультета ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);

Калус Ирина Владимировна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ); профессор кафедры русской филологии и литературного творчества ФГБОУ ВО «Пятигорский

- государственный университет» (г. Пятигорск, РФ);
- Ковальчук Ирина Сергеевна** – магистрант второго года обучения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Коловерова Ирина Геннадиевна** – старший преподаватель кафедры романо-германской филологии ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Колосова Виктория Валериевна** – аспирант 2 года обучения кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Кораблёв Александр Александрович** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы и теории словесности ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет» (г. Донецк, РФ);
- Кораблёва Наталья Васильевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Коротенко Дарья Гургеновна** – студент 4 курса ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Костюк Сергей Андреевич** – аспирант 1 года обучения кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Кочетова Светлана Александровна** – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения, ректор ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Курылко Милена Эдуардовна** – ассистент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного

- литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Марковский Евгений Иванович** – аспирант кафедры литературы и лингвистики ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры» (г. Москва, РФ);
- Наден Анна Станиславовна** – преподаватель русского языка и литературы Технического колледжа имени С. И. Мосина ФГБОУ ВО «Тульский государственный университет» (г. Тула, РФ);
- Тертычная Наталья Николаевна** – старший преподаватель кафедры иностранных языков, латинского языка и медицинской терминологии ФГБОУ ВО «Луганский государственный медицинский университет имени Святителя Луки» Министерства здравоохранения Российской Федерации (г. Луганск, РФ);
- Ткачёв Владимир Игоревич** – аспирант 2 года обучения кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Филатова Виктория Алексеевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной филологии, теории и практики перевода ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Шинкаренко Всеволод Викторович** – студент 3 курса гуманитарно-технического факультета ГБОУ ВО «Ставропольский государственный педагогический институт» (г. Ессентуки, РФ);
- Шишкина Илона Евгеньевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ).

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

- Belokon-Pozharitskaya Natalia Anatolievna** – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, Dean of the Faculty of Slavic Studies of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);
- Budkova Elena Gennadievna** – 2nd year postgraduate student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);
- Derbeneva Lidia Viktorovna** – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);
- 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» (Gorlovka, RF);
- Gaidarzhiev Boris Aleksandrovich** – 1st year postgraduate student of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);
- Ivakhnenko Marina Nikolaevna** – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor, Dean of the Faculty of Humanities of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);
- Kalus Irina Vladimirovna** – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF); Professor of the Department of Russian Philology and Literary Creativity of FSBEI HE «Pyatigorsk State University» (Pyatigorsk, RF);
- 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» (Gorlovka, RF);

Kolosova Victoria Valerievna – 2nd year postgraduate student of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);

Koloverova Irina Gennadievna – Senior Lecturer of the Romance and Germanic Philology Department of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);

Korablyov Aleksandr Aleksandrovich – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of History of Russian Literature and Theory of Literature of FSBEI HE «Donetsk State University» (Donetsk, RF);

Korablyova Natalia Vasilievna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);

Korotenko Daria Gurgenovna – 4th year student of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);

Kostyuk Sergey Andreevich – 1st year postgraduate student of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);

Kovalchuk Irina Sergeevna – 2nd year Master's student of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);

Kurylko Milena Eduardovna – Assistant of the Department of World Literature and Comparative Literary Studies of State Educational Institution of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);

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» (Gorlovka, RF);

Markovsky Evgeny Ivanovich – postgraduate student of the Department of Literature and Linguistics of FSBEI HE «Moscow State Institute of Culture» (Moscow, RF);

Naden Anna Stanislavovna – teacher of Russian language and literature at the S.I. Mosin's Technical College

of FSBEI HE «Tula State University» (Tula, RF);

Shinkarenko Vsevolod Viktorovich – 3rd year student of the Humanities and Technical Faculty of FSBEI HE «Stavropol State Pedagogical Institute» (Yessentuki, RF);

Shishkina Iona Evgenievna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);

Tertychnaya Natalia Nikolaevna – Senior Lecturer of the Department of Foreign Languages, Latin and Medical Terminology of FSBEI HE «Lugansk State Medical University named after St. Luke» of the Ministry of Health of the Russian Federation (Lugansk, RF);

Tkachyov Vladimir Igorevich – 2nd year postgraduate student of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);

Volosevich Lyudmila Vasilievna – Senior Lecturer of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);

Zharikova Olga Vladimirovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Л. В. Дербенёва</i> КОММУНИКАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ АРХЕТИПА КАК ФЕНОМЕНА «ФОНДА ПРИЕМСТВЕННОСТИ» КУЛЬТУРЫ.....	3
<i>И. В. Калус</i> ПОЭТИКА ИМЁН В РАССКАЗАХ Ю. П. КАЗАКОВА О ЛЮБВИ	12
<i>И. В. Калус, В. В. Шинкаренко</i> АДАМ – «ПЕРВЫЙ ЧЕЛОВЕК» В ПОВЕСТИ В.В. МИХАЛЬСКОГО «СЕМНАДЦАТЬ ЛЕВЫХ САПОГ».....	19
<i>А. А. Кораблёв, Н. В. Кораблёва</i> СЕМАНТИКА ИМЕН В РОМАНЕ И. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ».....	23
<i>С. А. Кочетова</i> ИГРА В СЛОВА В ПЬЕСЕ Е. ВОДОЛАЗКИНА «МИКРОПОЛЬ»	30
<i>С. А. Кочетова, Н. А. Белоконь-Пожарицкая</i> КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ В. РАСПУТИНА О СЕНЕ ПОЗДНЯКОВЕ.....	39
<i>Л. Н. Любимцева-Наталуха</i> ГЕРОИ БЕЗ ИМЁН В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XX –XXI СТОЛЕТИЙ.....	44
<i>О. В. Жарикова, И. С. Ковальчук</i> ДУАЛИСТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПЬЕСЫ «ВАНЬКА-КЛЮЧНИК И ПАЖ ЖЕАН» ФЁДОРА СОЛОГУБА: ИСТОЧНИКИ, СТРУКТУРА И ЗНАЧЕНИЕ.....	53
<i>М. Н. Ивахненко</i> НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ КОМПОНЕНТ КАК ОБЯЗАТЕЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ РУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКИ	59

Н. В. Кораблёва

ЖИЗНЬ КАК ТЕКСТ: А. БИТОВ
В ВОСПОМИНАНИЯХ СОВРЕМЕННОКОВ67

В. А. Филатова

ЗАГЛАВИЯ КАК ИМЕНА ПРОИЗВЕДЕНИЙ,
ОБЪЕДИНЁННЫХ ТЕМОЙ АУШВИЦА.....72

В. А. Филатова

ИГРА КАК СПОСОБ
СУЩЕСТВОВАНИЯ В АУШВИЦЕ84

И. Е. Шишкина, Д. Г. Коротенко

РИМ КАК СОВОКУПНОСТЬ ОБРАЗОВ И ДЕТАЛЕЙ
В ОДНОИМЕННОЙ ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ96

Ю. С. Бляшко

РОЛЬ ТРАДИЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ
КАТЕГОРИИ «ТРАНСДИСКУРСИВНЫЙ АВТОР».....105

Е. Г. Будкова

ВИДЫ И ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ НАГРУЗКА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОММЕНТАРИЯ
ИСТОРИИ В РОМАНЕ А.Н. ТОЛСТОГО «ПЕТР I»112

Л. В. Волосевич

ЗНАЧЕНИЕ НЕКОТОРЫХ АНТРОПОНИМОВ
В РОМАНЕ А. ПРОХАНОВА «ВИРТУОЗ»118

Б. А. Гайдаржиев

ПОЭТОНИМЫ: ОТЛИЧИЕ ОТ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ
И ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ130

И. Г. Коловерова

ЭЛЕМЕНТЫ КРИТИКИ РЫЦАРСКИХ
РОМАНОВ В РОМАНЕ МИГЕЛЯ СЕРВАНТЕСА
«ДОН КИХОТ»137

В. В. Колосова

ИМЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
СОВРЕМЕННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ (НА ПРИМЕРЕ
ЦИКЛА РАССКАЗОВ «МАГ-ХРАНИТЕЛЬ»
ВЛАДИСЛАВА РУСАНОВА).....146

С. А. Костюк

ЕНИСЕЙ КАК МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ
В РАССКАЗЕ М. ТАРКОВСКОГО «ТАНЯ».....151

М. Э. Курьлко

ФУНКЦИИ ИМЁН СОБСТВЕННЫХ В ПЬЕСЕ
ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА «ОШИБКА СМЕРТИ».....158

Е. И. Марковский

ПОЭТОНИМОЛОГИЯ АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ
ОБРАЗОВ В ПРОЗЕ И. Г. МАРКОВСКОГО.....164

А. С. Наден

ТУРГЕНЕВ – «ПЕВЕЦ ЮНОСТИ И ПЕРВОЙ ЛЮБВИ» –
В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОМ И ПОЭТИЧЕСКОМ
ТВОРЧЕСТВЕ К. Д. БАЛЬМОНТА171

Н. Н. Тертычная

ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТОСТРОЕНИЯ
В РАССКАЗАХ ВИКТОРИИ ТОКАРЕВОЙ:
ТРАДИЦИОННОЕ И НОВАТОРСКОЕ.....177

В. И. Ткачёв

СПЕЦИФИКА СТРУКТУРЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА
В ФЕЕРИИ А.С. ГРИНА «АЛЫЕ ПАРУСА».....182

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ189

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS192

Научное издание

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**

East Slavic Philology

Сборник научных трудов

Выпуск семнадцатый (сорок первый)
Литературоведение

Главный редактор С. А. Кочетова
Технический редактор Н. А. Сытник
Компьютерная вёрстка и макетирование
Н. А. Сытник
Корректор Н. А. Жихарева

*За содержание и достоверность фактов, цитат,
имён собственных и других сведений ответственность
несут авторы*

Подписано к изданию 27.06.2024.
Формат 60х84/16. Бумага 80 г/м².
Усл. печ. л. – 11,25. Уч.-изд. л. – 12,50.
Усл.-изд. л. – 11,62.
Тираж 300 экз. Зак. № 32.

Издательство ФГБОУ ВО «Донецкий государственный
педагогический университет»
Справка ГЛАВСТАТА ДНР Серия АА № 08-22/1277 от 05.03.2020
284626, ДНР, г. Горловка, ул. Рудакова, 25