

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
(МИНПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИИ)

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

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

East Slavic Philology

*Сборник научных трудов
Серия «Литературоведение»
Выпуск 18(42)*



Горловка
2025

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
В76

Редакционная коллегия:

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

*Рекомендовано к изданию на заседании Учёного совета
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет
им. В. Шаталова»
(протокол № 7 от 26.02.2025 г.)*

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

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

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

Основан в 2002 году.

Периодичность: 4 раза в год.

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

Восточнославянская филология : сб. науч. тр. / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» ;
В76 Редкол. : С. А. Кочетова и др. – Вып. 18(42). Серия «Литературоведение»,
2024. – Горловка : Изд-во ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. –
168 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 им. В. Шаталова» 2025

УДК 82.0

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-4-12

**РОЛЬ ЛИЧНОСТИ В ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ГОСУДАРСТВА
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Н. ЗАДОРНОВА
«КАПИТАН НЕВЕЛЬСКОЙ»)**

Творчество мастера исторического романа, знатока освоения в XIX веке новых земель на Дальнем Востоке, Николая Задорнова известно литературоведам. Он, в первую очередь, известен как автор таких произведений, как «Далёкий край», «Первое открытие», «Капитан Невельской», «Война за океан», «Амур-батюшка», «Золотая лихорадка», «Чёрные корабли с севера», «Гонконгская трилогия», трилогия «Хэда», «Цунами», «Симода» и др. Н. Задорнов хорошо знал и художественно осмысливал исторические события, связанные с обустройством дальних рубежей великой Российской империи, налаживанием дипломатических и взаимовыгодных торговых отношений между Россией и Японией. Благодаря этим обстоятельствам Н. Задорнов в истории русской литературы остаётся как «дальневосточный писатель».

К сожалению, на сегодняшний день существует мало исследований, посвящённых проблематике и художественному своеобразию произведений Н. Задорнова. Среди немногочисленных работ о творчестве писателя – статьи А. Гвоздевой [1], К. Зиловой [3], М. Зорина [4], А. Тюстина [5].

Одним из произведений, посвящённых изучению роли личности в истории развития российского государства, стал роман Н. Задорнова «Капитан Невельской» (1958). Идеино-тематический замысел романа обусловлен стремлением писателя запечатлеть и художественно осмыслить исторические события освоения Приамурья. Специальных литературоведческих работ об этом историческом романе практически не существует. Однако, несомненно, роман имеет историко-культурное и литературно-художественное значение в развитии русской исторической прозы. С одной стороны, художественное произведение является живописным рассказом о населении, культуре, традициях, природе дальневосточного края, общих тенденциях социально-политической обстановки, сложившейся в России в первой половине XIX века. С другой стороны, это произведение в полной мере отражает основные пути развития жанра исторического романа в русской литературе второй половины XX века.

Автор был увлечён историей жизни реального человека – личности адмирала Геннадия Ивановича Невельского, офицера, мореплавателя, географа, первопроходца и патриота, посветившего свою жизнь служению Отечеству, расширению влияния и процветанию Российского государства. Историческая личность вызвала у писателя восхищение и естественным образом послужила прототипом героя романа «Капитан Невельской».

Авторская концепция представления целостности натуры героя прослеживается на протяжении всего повествования: преданность государству, стремление служить стране, решительность и смелость в поступках, мудрость и взвешенность суждений, готовность до конца выполнять свой гражданский и воинский долг. Вызывающий симпатии образ русского офицера развёрнут автором объёмно, полностью вписан и подчинён идее движения вперёд в поступках, мыслях, передвижениях во времени и пространстве. Служение России также рассматривается сквозь призму движения по горизонтали и вертикали, вперёд и «вширь»: страна должна расти, расширять границы, усиливать влияние на арене мировых событий, умножаться населением, землями, природными богатствами, соседями. Преодоление препятствий для героя является естественным состоянием, сложности его не пугают, а только закаляют в борьбе с непониманием целесообразности его решений и действий. Соперники, недруги, завистники, недоброжелатели мощной личности капитана Невельского терпят поражение, а сам герой, вдохновлённый новыми планами, готов жертвовать собой ради служения родине. Герой осознаёт глубокий политический смысл предпринятых экспедиций на Дальнем Востоке, важность освоения новых земель, выстраивания взаимовыгодных отношений между Россией и другими странами. Отметим важное качество героя, который готов сопротивляться обстоятельствам, когда понимает цену своих действий. А ценой для него является исключительно благополучие и процветание российского государства.

Обращает на себя внимание реализованная в романе автором идея постоянного выбора, перед которым оказываются персонажи. Уровень проблем, с которыми сталкиваются герои, безусловно, может быть разным, однако выбор каждого персонажа от этого не становится менее значимым. Каждое решение героев, в первую очередь, капитана Невельского приобретает судьбоносный характер, влияющий и на его личную жизнь, и, что значительно важнее, на выполнение офицерского долга служения Отечеству. Одним из таких жизненно важных вопросов становится решение продолжать исследование северных и восточных рубежей Российской империи, новых территорий, морских и речных просторов Дальнего Востока. Именно благодаря решительным действиям капитана, его обычаю

доводить до конца начатое дело, были сделаны открытия, касающиеся островной природы Сахалина, масштабов речной акватории Амура и ландшафта его берегов, выхода через Амур к Тихому океану, что, в свою очередь, будет способствовать становлению России как крупнейшей морской державы. О важности решительных действий на Дальнем Востоке, так или иначе, рассуждают все герои романа. Так, Н. Муравьев формулирует, пожалуй, самую общую мысль, которая является основной темой произведения: «Боже мой! <...> Дать жизнь этим великим просторам! Камчатка, Сахалин, Шантары, Охотский берег... Что за народ, который занял все эти земли, что за богатырь! Каждый бежал отчего-то за Урал, а потом, на краю света, заняв эти Шантары или реку Охоту, слал челобитную в Москву!.. Никому в голову не приходило зажить тут князьком, самостоятельно... И теперь, когда Балтийское море всё более превращается в большое озеро, когда вскоре без океана жить нельзя будет, весь этот мужицкий запас земли, припасённый для Руси два и три века тому назад, все эти Шантары, Охоты и Авачи сослужат ещё нам великую службу...» [2, с. 47-48]. У многих персонажей произведения есть свои сиюминутные, меркантильные интересы, которые затмевают идею расширения границ России, служения государству, преданности Отечеству. Как правило, они связаны со стремлением к наживе, личному обогащению, продвижению по службе, с желанием получить покровительство вышестоящих чиновников, обладающих властью.

Исторические события освоения, заселения, защиты дальневосточных земель служат в романе фоном для раскрытия образа главного героя. Иными словами, уровень грандиозности исторических завоеваний России характеризует масштаб личности человека, покоряющего огромные территории ради процветания государства.

Сюжетно-композиционное своеобразие романа обусловлено необходимостью реализации идеи движения вперёд, о чём было сказано выше. Герои находятся в постоянном ожидании встреч, поездок, новостей, решения власть имущих, передвижения, новых открытий, судьбоносных поворотов событий, смены состояний и впечатлений. Стремительность действий приводит к кульминационному моменту – решению о возведении порта на побережье Амура. Капитан Невельской всегда мечтал занять Южные гавани: « – Дайте мне суда охотской флотилии и тот крейсер, что ушёл в наши восточные моря, и я займу южные гавани. Николай Николаевич, это будет великое событие, не сравнимое ни с какими нашими потугами залезть в святые места и обрусить турок и ещё чёрт знает кого. Да каждый солдат, который будет напрасно загублен в войне с Турцией и с Англией, до зарезу нужен в Иркутске,

на Амуре, а мы его убьём зря, даром!» [2, с. 658]. Так же как и Невельской Муравьев жаждал покорить Дальний Восток и всячески способствовал этому. Даже обращался к царю: «– Ваше величество, опасность от иностранцев грозит и Китаю, и Восточной Сибири, равновесие нарушено. – Он развил свой взгляд и опять вернулся к Амуру. – Я прошу ваше величество на первых порах оставить Николаевский пост, хотя бы в виде брандвахты, не занимая мест на самом берегу» [2, с. 648].

Система персонажей романа имеет трёхслойную структуру. Так, некоторых персонажей можно объединить в группу сильных, волевых, грамотных патриотов страны и профессионалов своего дела. К этим персонажам можно отнести самого капитана Невельского, Муравьева, Завойко, представителей царствующей семьи, Врангеля, князя Меншикова, Перовского, Берга. Вторую группу персонажей составляют женские образы – Екатерина Ивановна, Екатерина Николаевна, Элиз Христиани, Юлия Егоровна Завойко. И, наконец, ещё одна группа персонажей – выходцы из народа, населяющего Приамурье, Охотск, Якутск, члены команды Геннадия Невельского.

Однако, так или иначе, все образы выстраиваются вокруг центрального героя – капитана Геннадия Невельского. Этот образ становится стержневым для всего повествования. В романе представлена волевая личность человека, способного влиять на исторические события и решение вопросов государственного значения.

В основе повествования – история жизни реального исторического лица. Вслед за современниками, автор представляет его то человеком маленького роста, то неординарной и сильной личностью, возвышающейся над суетой жизни ради великих открытий и государственных целей.

Подчеркнём, что портрет и описание внешности героя во многом зависит от точки зрения того, кто его описывает: его недруги или, напротив, его сторонники. И разница между этими представлениями была значительна и разительна: от маленького роста, невзрачного, некрасивого мужчины средних лет до образа высокого, стройного, статного, довольно симпатичного молодого человека.

Герой преображался в момент, когда он пылко и с жаром рассказывал о своих путешествиях и открытиях: «– А тут вода! Вода! – воскликнул он, увлекаясь и как бы желая обрадовать членов комитета. Он продолжал с сияющим видом, которого не мог подавить, обращаясь ко всем присутствующим <...> Всем было видно, что это человек живой, и рассказывал он, радуясь искренне» [2, с. 410-411]. Сосредоточенность и увлечённость своим делом преображает человека: «Нервное и загорелое лицо его, незадолго перед тем такое радостное, необычайно изменилось. Только

тёмные синие глаза остро и живо поблескивали, как у бойца перед боем. Но и этот взор постепенно менял своё выражение. Большой лоб, прямой нос с горбинкой, глаза, запавшие под светлые брови, жёсткие морщинки у губ – всё выражало суровый фанатизм, так необычайно преобразивший лицо капитана. Что-то глубоко славянское, степенное и вдохновенное было в нём, хотя, быть может, в то же время походил он несколько и на какого-то жителя северной Европы, на ирландца или норвежца, или, может быть, в нём было что-то от немецкого капитана» [2, с. 78]. Реплика другого персонажа губернатора Н.Н. Муравьёва позволяет читателям зафиксировать интересный факт изменения состояния человека, умеющего владеть собой: «Чёрт знает, как он меняется, – подумал Муравьёв. – Несмотря что вышколенный, а кажется, кипяток...» [2, с. 78]. Автор предлагает экскурс в историю жизни героя, который «воспитывал в себе систему» [2, с. 78], жёстко воспитывал в себе беспристрастность, сдержанность, учился «смирять свою порывистость. А чтобы не заговариваться от возбуждения, заставлял себя излагать последовательно свои мысли товарищам или писал докладные записки начальству о проблемах научных и политических, важных для России, с тем же терпением, точностью и последовательностью, основываясь на научных сведениях и на собственных наблюдениях и статистических выкладках» [2, с. 78]. Перед читателями возникает образ образцового офицера, бесконечно преданного Отечеству, готового к самопожертвованию, искренне верующего в целесообразность своих поступков. Самодисциплина и самоконтроль, соединённые с энтузиазмом первооткрывателя, готового во имя процветания своей страны жертвовать комфортом и безопасностью – вот настоящий сын своего Отечества, «дельный и способный офицер» [2, с. 79]. Умение контролировать свои чувства и поведение становится залогом успешной карьеры Невельского.

Отметим, что образ капитана автор выстраивает в двух ракурсах: в светском обществе Иркутска, Хабаровска, Якутска, Петербурга и среди таких же суровых людей, как и он, среди товарищей-офицеров и членов своей команды. Порой противопоставленные, по сути, миры пересекаются. Состояние героя, увлечённого экспедиционными заботами и хлопотами, «прорывается» в иных обстоятельствах. Так, например, когда Невельской вернулся из экспедиции и встретился с Муравьёвым, губернатор с трудом ему поверил, что Амур судоходен и Сахалин – это остров: «– Здесь наше первое открытие! – <...> – Мичман Грот, – представил он белокурого великана с румяными щеками, – первый обнаружил этот фарватер... А вот наше второе открытие. Пролив в Японское море...<...> – А-а! Так тут Сахалин... Позвольте, позвольте... Вот так его берег протянулся? – Остров?.. А глубина... – Ну что вы скажете! – Вы говорите, вот Сахалин? –

раздавались голоса. – Нет, не здесь, это южный берег Амура. Вот Сахалин! – объяснил Муравьев. – Вот южный берег, господа, а вот северный...» [2, с. 77]. Но, чем больше капитан рассказывал о своём путешествии, тем больше заражал всех вокруг своим увлечённым состоянием и идеей расширить границы Российской империи и защитить свои земли, его слушали «со вниманием и нетерпением!» [2, с. 77]. Ещё одним примером пересечения противоположных состояний является описание чувств Невельского, когда он предстал перед высокой комиссией комитета в Петербурге: «Невельской хотел отвечать, но почувствовал, что заикнётся, и замер. Моложавый Перовский с пышными чёрными бакенбардами метнул на него выразительный холодный взор, как бы призывая: «В бой!» В этом взгляде были и гнев, и опасение, что офицер струсит. Взгляды враждебные и взгляды ободряющие скрестились, они были подобны ударам бича в воздухе. Одни требовали мужества, другие угрожали» [2, с. 407]. Такое же обладание собой, решительность и уверенность в правоте своей позиции демонстрировал Невельской во время беседы с царём: «Николай желал наказать офицера, видеть страх и раскаяние на его лице. Но взгляд Невельского не дрогнул. Не было на свете никого, кто мог бы разубедить его или отменить его открытие. Он верил себе и готов был ко всему» [2, с. 652].

Обратим внимание и на тот факт, что авторская расположенность по отношению к своему герою проявляется и в упоминании известных историй, произошедших именно с Г. Невельским в реальной жизни. Так, по поводу самовольного поднятия Невельским флага Российской империи и объявления новых земель российскими прозвучала фраза царя о том, что «где однажды поднят русский флаг, он уж спускаться не должен» [2, с. 650]. И ещё один реальный факт из жизни капитана Невельского упоминается в романе Н. Задорнова: во время аудиенции у царя Г. Невельской был разжалован в матросы, возведён в мичманы, лейтенанты, капитан-лейтенанты, капитаны второго ранга, капитаны первого ранга и награждён Владимирским крестом. Удивительная судьба сильной личности, настоящего патриота своего Отечества, преданного делу всей своей жизни, является предметом восхищения самого писателя. Представленный образ верного сына России олицетворяет собой личность, способную влиять на развитие и процветание страны.

Примечательным, на наш взгляд, является разработка образа водной стихии – великого океана, который по замыслу писателя может ассоциироваться с мощной фигурой человека, преданного своему государству, верного своему долгу.

С силой водной стихии океана сопоставима мощь русского человека из народа – членов команды Невельского. С каждым из членов команды у капитана выстроены дружески-доверительные

отношения, насколько это возможно между представителями разных социальных слоёв. Человечность, умение ценить людей было свойственно Невельскому: капитан прислушивался к ним, заботился о своих подчинённых, оставляя команду на зимовку. Разумное управление своей командой, задатки грамотного руководителя, уверенность и взвешенность решений и поступков становились известными местному населению. К Невельскому обращались за советом и защитой, зная, что ему можно доверять и на него можно положиться: «Я много слышал, что ты тоже честно торгуешь. Все говорят, какой ты хороший человек. Мы с тобой оба честные» [2, с. 544] и т.п. Да и сам Невельский от имени государства готов был проявить заботу о людях: «Я пришлю к вам на будущий год своих людей <...> А чтобы до того никто не смел вас обижать, дам вам завтра бумагу, на которой там будет написано, что эта земля и все, кто на ней живёт, находятся под охраной и покровительством русского царя и поэтому никто не смеет вас обижать» [2, с. 545], «Хотя русские давно здесь не бывали <...> но всегда считали всю реку и земли от Каменных гор Хингана до моря, а равно и всю страну вдоль моря с островом Карафту своими. <...> Всех здешних жителей великий русский царь принимает под своё покровительство и защиту, о чём я, посланный для этой цели от царя, и объявляю» [2, с. 561]. К нему обращались представители разных народов, населяющих новые российские земли: «Старик сказал, что живётся плохо, что они просят Невельского прийти на Горюн, поселиться там и охранять их. Все горюнцы стали кланяться и просить, у многих на глазах были слёзы» [2, с. 556]. Дипломатичность поведения Невельского соседствует с категоричностью позиции чиновника, отстаивающего интересы страны, что вызывало у людей раздражение и одновременно уважение: «С капитаном трудно спорить... Жаль, конечно, что не во всём удаётся с ним договориться... <...> Как же можно твёрдо и с уверенностью отстаивать то, что даже я сам не знаю толком. Теперь я даже возразить как следует не могу капитану!» [2, с. 553].

Невельскому, как человеку слова, дела и чести, доверяли подчинённые, восхищались им и готовы были следовать за ним на край света. Решительность капитана, чёткость его позиции, жёсткость в её проявлении вызывали уважение не только среди своих: «Невельский сказал, что эта гавань, устье Амура и всё побережье до Кореи занято русскими. Американец ссутулился, словно его поймали за ворот, а англичанин стал моргать, уставившись на капитана. Смутило их то, что Невельский говорил по-английски, и оба шкипера сразу почувствовали, что перед ними человек, который может доставить им большие неприятности» [2, с. 591]. Умение внушать уважение и, при необходимости, страх – важные качества Невельского, направленные на выполнение офицерского долга

защиты интересов России. На страницах романа представлен образ государственного чиновника, преданного стране, который по своим убеждениям берёт на себя ответственность принимать решения государственного уровня, своими поступками влиять на внешнюю политику Российской империи, служить верой и правдой Отечеству. Всё повествование пронизано мыслью о том, что выдающаяся личность может влиять на историческую поступь государства, а Россия богата на удивительных людей.

Итак, роман «Капитан Невельской» стал визитной карточкой русского писателя Н. Задорнова. Автор в художественно-документальном романе представил читателю образ капитана Геннадия Невельского, описал его великие открытия, его вклад в историю России. В этом произведении проявляется характерная черта индивидуального стиля писателя – одновременное сочетание документальных фактов и их художественного осмысления, направленного на разработку и воплощение авторского замысла. Историческая достоверность обогащает роман. Помимо, описываемых географических открытий, читатель знакомится с характерами героев, их жизненными обстоятельствами, реалиями эпохи. Произведение пропитано любовью к своей стране, человеколюбием, стремлением к знаниям и поэтому является актуальным для сегодняшнего восприятия задач, которые стоят перед Россией на современном этапе её развития.

Считаем, что перспектива изучения творческого наследия Н.П. Задорнова обусловлена многими аспектами. В первую очередь, надо учитывать его патриотический порыв к прославлению великих подвигов русского народа во имя процветания своей страны, славы предков, посвятивших свои жизни развитию России, чему, без исключения, в той или иной степени, посвящены все произведения писателя. Во-вторых, важно изучать авторские находки в разработке жанра исторического романа в целом. И, наконец, мы убеждены, что имя писателя, если и не входит в первый ряд мастеров художественной словесности, то, несомненно, занимает достойное место в истории русской литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гвоздева А. Колокола истории: О творчестве Н. Задорнова. – М., 1984.
2. Задорнов Н. Капитан Невельской / Н. Задорнов. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 761 с.
3. Зилова К. Век Николая Задорнова. – Словесница искусств. – 2009. – № 2(24)[Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.slovoart.ru/node/51> (дата обращения : 27.06.2024).
4. Зорин М. И. Дороги истории. О творчестве Н. П. Задорнова. – Рига, 1960. – 164 с.

5. Тюстин А. В. Задорнов Николай Павлович (22.11.1909 – 18.06.1992) // Тюстин А. В., Шишкин И. С. Пензенская персоналия. Славу Пензы умножившие. Т. 1 (А-Л): [биограф. слов.]. – Пенза: ООО «Айсберг», 2012. – С. 126-127.

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А. Роль личности в истории развития государства (на материале романа Н. Задорнова «Капитан Невельской»)

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-4-12

Статья посвящена изучению роли личности в истории развития государства. Исследование проводится на материале романа «Капитан Невельской» русского писателя второй половины XX века, известного дальневосточного писателя, который в своих произведениях описывал историю открытия и освоения российским государством Дальнего Востока.

Особенностью творчества Н. Задорнова является одновременное сочетание документальных фактов и их художественного осмысления, направленного на реализацию концептуальных для автора положений идейно-смыслового содержания произведения. При определённой заданности образа капитана Невельского автор создаёт объёмный характер героя, максимально раскрывая его с разных позиций.

Ключевые слова: Н. Задорнов, роман, проблематика, поэтика, художественный образ.

SUMMARY

Kochetova S.A. Role of the Person in the History of State Development (Based on N. Zadornov's Novel "Captain Nevelskoy")

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-4-12

The article is devoted to studying the role of the individual in the history of the state. The study is conducted on the material of the novel "Captain Nevelskoy" by a Russian writer of the second half of the 20th century, a famous Far-Eastern author who described the history of discovery and development of the Far East by the Russian state.

The specific feature of N. Zadornov's works is a simultaneous combination of documentary facts and their artistic comprehension, aimed at realizing of the postulates of ideological content of the work, which are conceptual for the author. With a certain predetermination of the image of Captain Nevelskoy, the author creates the extensive character's image, maximally revealing it from different positions.

Keywords: N. Zadornov, novel, problematics, poetics, artistic image.

УДК 82-1/-9

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1642-13-22

«ПЬЕСА-СКАЗКА ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ» КАК ЖАНР РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ ХХІ СТОЛЕТИЯ

Сказка в качестве жанра драматургии по-прежнему остается на периферии интересов исследователей. Обзор современных работ, посвященных драматической сказке, свидетельствует о недостаточной изученности вопроса. В существующих исследованиях либо анализируются тексты, созданные на определенном этапе развития драматургии XX столетия, либо авторская драматическая сказка, в том числе настоящего времени: диссертации Е. Ш. Исаевой «Жанр литературной сказки в драматургии Евгения Шварца» (1985), Е. Ф. Гилёвой «Пути развития русской драматической сказки конца XX века: 1970-2000 гг.» (2011), А. И. Сафуановой «Русская драматическая сказка 1930 – 50-х гг. (типология героев и конфликтов)» (2016). Все указанные работы рассматривают пьесу-сказку, созданную для детской целевой аудитории, тогда как в начале ХХІ столетия среди драматургов наблюдается тенденция к изменению возрастных приоритетов. Все больше авторов обращается к созданию «сказок для взрослых» как особого жанрового подвида. В настоящее время можно составить корпус пьес подобного жанра: «Магический сосуд» (Пьеса-сказка для взрослых в 6 действиях) (2001) Андрея Чернова; «*My fair lady – ХХІ*» сказка (по пьесе Бернарда Шоу «Пигмалион») (2001) Ксении Драгунской; «Мужик и дудочка» (правдиво-печальная сказка для взрослых) (2004) Льва Юлина; «Про Сашу, четвертого волхва и Рождество» (серьезная сказка с волшебством в двух действиях, двадцати четырех картинах) (2007) Вадима Леванова; «Алхимик» (2012) Игоря Якимова; «Масюня, Дед Мороз и Снегурочка» (Рождественская сказка для взрослых в двух действиях) (2017) Алексея Дударева; «Монтировщики» (Театральная сказка для взрослых, сцены в 2-х действиях) (2017-18 гг.) Сергея Кочнева, «Анна» (Сказка о самом важном)» (2017) и «Перепутье» (Страшная сказка о главном и важном)» (2020) Анастасии Евдокимовой и др.

В истории литературы развитие русской драматической сказки носит дискретный характер. Активно жанр развивается в 30-ые годы XX столетия, в советский период, когда появляются пьесы Е. Шварца, С. Маршака, Ю. Олеши, Т. Габбе, А. Толстого, В. Каверина, Н. Шестакова. Особенностью драматической сказки на этом этапе можно считать превалирование текстов, предназначенных для

детской и юношеской аудитории. Пьесы-сказки для взрослых в этот период были не столь многочисленны. А. И. Сафуанова выделяет их в отдельную группу, относя к ним произведения Е.Л. Шварца «Приключения Гогенштауфена» (1934), «Голый король» (1934), «Тень» (1940), «Дракон» (1944), «Обыкновенное чудо» (1954), и отмечает, что жанровый подвид получил дальнейшее развитие: «Начиная с 1960-х гг. традицию «сказок для взрослых» вслед за Е.Л. Шварцем продолжают Л.Е. Устинов и Г.И. Горин» [10]. Существенная разница в ориентации на целевую аудиторию лежит в области содержания. Так, в пьесе «Дракон» конфликт носит субстанциональный характер (термин В. Е. Хализева) – это борьба со злом, которое воплощается в образе дракона. Аллегорико-метафорический сюжет помогает понять идейно-содержательный замысел драматурга: зло непобедимо, если не уничтожить его зачатки в себе, и в обществе трусливых обывателей оно будет возрождаться снова и снова. Отсюда и разночтения, встречающиеся в определении жанра пьесы: философская притча, антифашистский памфлет, социальная сатира, романтическая любовная драма. Но в любом случае очевидно, что произведение предназначено для реципиента со зрелым сознанием. Выделяя признаки «пьесы-сказки для взрослых», А. И. Сафуанова отмечает: «Эти пьесы отличает жанровая многоплановость и неоднозначность: они близки к сатирической, философской и лирической комедии, а отдельные исследователи находят в них признаки притчи (параболы), эпической и интеллектуальной драмы. Пьесам присуща особая сложность и острота тем и конфликтов, глубина характеров и богатство поэтики» [10].

В отдельных случаях пьесы-сказки ориентированы одновременно на разную аудиторию, как, например, «Про Сашу, четвертого волхва и Рождество» Вадима Леванова, о чём свидетельствует подзаголовок «серьезная сказка с волшебством в двух действиях, двадцати четырех картинах». Т.Н. Волкова в статье «Путешествие в другую эпоху (особенности построения сюжета в пьесе Вадима Леванова «Про Сашу, четвертого волхва и Рождество»)», анализируя произведение, хотя и определяет его как «драматическую сказку для подростков», отмечает эту особенность: «“Воспитательная” составляющая характерна, безусловно, и для сюжета пьесы Вадима Леванова. Однако распространяется она не только на читателя-ребенка, но и на читателя-взрослого. Последний является необходимым адресатом «серьезной сказки», ведь именно он хорошо знает кинематографические версии сказочных повестей. Читатель-подросток знаком скорее с литературными источниками: их в том или ином качестве изучают в школе. Фильмы же в школе не «проходят», а дома ребенок, безусловно, предпочитает смотреть

современные картины, игнорируя просмотр устаревших киносказок из далекого прошлого.

Обращаясь к зрительной памяти взрослого читателя, пьеса Вадима Леванова провоцирует его на временное выпадение из современности: читатель погружается в свое детство и переживает изображенные события с этой точки зрения. Изменение фокуса наблюдения влечёт за собой вовлечённость в переживания героя: взрослый получает возможность «пройти» все те испытания, которые выпали на долю маленького героя.

Процесс погружения взрослого в детство протекает в пьесе параллельно с процессом приобщения подростка к взрослой жизни» [1, с. 137].

Полигеничный характер русской драматической сказки подчёркивает в своей работе «Драматическая сказка и её национальные варианты» Т. А. Екимова, т.е. она обобщает национальную европейскую и восточную фольклорно-сказочную и литературно-книжную традиции: «Эта связь может иметь непосредственный – на уровне сюжета, героев и опосредованный характер – на уровне ассоциаций, всевозможных “цитат”, реминисценций» [5, с. 103].

1. Цель данной статьи – анализ поэтики драматической сказки начала XXI века, целевой аудиторией которой выступают взрослые.

Вопрос о жанровой специфике драматической сказки и ее подвидах связан с рассмотрением широкого круга теоретических вопросов, начиная с разграничения понятий фольклорной и литературной сказок.

О правомерности выделения сказки в качестве самостоятельного литературного жанра размышляет в своей статье Е. В. Намычкина, отмечая, что сложность объясняется динамичностью, изменчивостью границ и наличием промежуточных форм.

Е.В. Пономарева в статье «Современная драматическая сказка: опыт жанрового синтеза» предлагает следующее определение: «...драматическая сказка может пониматься как специфическое жанрово-родовое образование, находящееся на стыке драмы и малых жанров эпоса, преимущественно литературной сказки, и, следовательно, объединяющее их черты. Поэтому методология исследования этого феномена объединяет работы, посвященные драматической сказке как особому явлению [2; 4], фольклору, современной литературной сказке [8; 9], а также драме как роду литературы» [9].

Если систематизировать черты фольклорной сказки, выделенные в трудах В. Я. Проппа и характеристики литературной сказки, предложенные в работах В. А. Тырыгиной, Е. В. Намычкиной и других современных исследователей, то это:

- наличие удивительного сюжета, линейное развитие событий;
- поляризация героев;
- соединение развлекательной и назидательной функций;
- особое композиционно-стилистическое построение.

Что касается пьесы-сказки, то ее жанровые признаки определяются литературным родом, что в случае с драматической сказкой ведет к ограничению количества сюжетных линий и невозможности использования в полной мере устойчивой фольклорной поэтики, в том числе характерных композиционных приемов – зачинов, концовок, присказок.

К определению, предложенному Е. Ф. Гилёвой («Драматическая сказка – жанр синкретический, неразрывно соединяющий в себе драматическую основу и традиционные элементы фольклора, а также те изменения, которые претерпела сказка с течением времени, став литературным, авторским произведением» [2]), следует добавить, что сказка в контексте заявленного рода имеет определенные ограничения, связанные с объемом событий и самого текста, а также выражения авторской позиции. Кроме того, в начале XXI столетия жанр испытывает сильнейшее постмодернистское влияние, что существенно влияет не только на текст произведения, но и на его восприятие.

Драматическую пьесу-сказку на уровне поэтики отличает синкретический характер, который проявляется в ряде особенностей, среди которых сочетание двух противоречивых черт – отсутствующего правдоподобия и одновременной реалистичности, а также синкретизм сказочного вымысла и действительности. В драматической сказке для взрослых меняется содержание понятия «чудо». Наряду с волшебными происшествиями представлены тривиальные события, которые прочитываются метафорически, что усиливает притчевый характер произведения.

Таким образом, среди подобного рода пьес XXI века часто встречается «нечудесная» пьеса-сказка, в которой волшебством считается не что-то сверхъестественное, удивительное и небывалое, а либо особый топос, как в пьесе С. Кочнева «Монтировщики» (Театральная сказка для взрослых, сцены в 2-х действиях) (Санкт-Петербург, 2017-18 гг.), либо такое обычное человеческое чувство как любовь («Алхимик» И. Якимова), либо рождение человека («Анна» А. Евдокимовой). К примеру, финальными словами Лики в пьесе «Масюня, Дед Мороз и Снегурочка» А. Дударева являются:

«ЛИКА. Я люблю. А кого посетит любовь, у того не то что третий глаз... Тому все открывается» [4].

Творчество, героические поступки также воспринимаются как обыкновенные чудеса.

В пьесе С. Кочнева «Монтировщики» главный герой, Михаил, работая в театре монтировщиком, пишет пьесу. Для него это не только место обретения профессионального опыта, но и встреча с чудом – настоящей любовью:

«ЛЕНА: Ну, прошу, послушай. Миша, я, наверное... страшно глупая... я люблю тебя, Миша.

МИХАИЛ: И я тебя люблю. Ты моя королева. Я твой деревянный рыцарь.

Оба счастливо смеются» [4].

В пьесе неоднократно звучит мысль о том, что театр и есть чудо:

«ЛЕОНИД ПАВЛОВИЧ (то ли себе, то ли кому-то в зале): Мы ведь в театре. Здесь всё возможно.

И, знаете, что я скажу вам? Я – счастливый человек. Здесь чудеса, здесь сказка, хоть налево посмотри, хоть направо» [4].

Обращая внимание на аксиологическую функцию, которую выполняет театр как вид искусства, автор подчеркивает, что здесь все всегда заканчивается хорошо, потому что это особое место, где волшебство становится реальным. Финальные слова героя выражают основную идею произведения: *«МИХАИЛ: Ведь театр – это добрая сказка» [4].*

К такому же типу «нечудесной» сказки можно отнести и пьесу-ремейк К. Драгунской «My fair lady – XXI» (2001), жанр которой драматург определяет как сказку, созданную по пьесе Бернарда Шоу «Пигмалион». Автор помещает героев в русскую среду начала XXI века, адаптируя для этого язык, обращаясь к аллюзиям и реминисценциям, знакомым жителям России рубежа тысячелетий.

Лиза Дулина торгует в переходе цветами и случайно становится объектом профессионального интереса Генри Хиггинса – английского профессора-слависта, *«гения, чудака и маменькиного сынка, обожающего Россию и верящего в загадочную русскую душу» [3].* Вульгарная, полная сленга речь Лизы – это, по мнению героя, образец *«живого русского языка в движении...»*, наполненного просторечьем, диалектом и жаргоном:

«Лиза. У Мыри – ларек “автозапчасти”, Чика двойню родила, Сява сидит капитально, а Касьяныч вообще такое отчебучил... Ну, в смысле – отмочил. Мы на фиг пристыли все – под самое восьмое марта взял, лапти откинул.

Хиггинс. Что с лаптями делал?

Лиза. Кони двинул. Ласты склеил. Бордовой шляпкой накрылся. Гавкнулся, короче.

Хиггинс. Скончался?

Лиза. Вот и я про то» [3].

Как и в претексте, Хиггинс увозит Лизу в Великобританию для изучения языка, на котором она говорит, и при встрече с полковником

Пикерингом заключает пари, что не только научит подопечную правильной английской речи, но и хорошим манерам.

В пьесе совершается обыкновенное чудо – человеческие метаморфозы: Лиза превращается в хорошо воспитанную, начитанную девушку, влюбленную в собственную страну настолько, что предпочитает жить в бедности, но на Родине; обратная трансформация происходит с Фреddie, который переезжает в Россию:

«Фредди. Работаю на стройке, переводчиком. На настоящей стройке! Это так здорово! Только холодно...»

Лиза. Возвращайтесь, друг мой, в Лондон. Стройка на московской окраине – не место для восторженного английского юноши, знающего Россию по книжкам русских классиков» [3].

Проблема функционирования языка в пьесе сопрягается с целым рядом вечных проблем: воспитания, отцов и детей, различия культурных традиций.

2. Еще одна важная черта пьес-сказок для взрослых – это смешанная проблематика. Основной сказочный конфликт – столкновение добра и зла, борьба антагонистических сил за человеческую душу – перемежается с проблемой неустroенности быта, низкого уровня развития культуры. Диапазон конфликтов довольно широк: от философских и психологических до морально-этических, социальных, семейных. Таким образом злободневные проблемы актуализируются на фоне вечных проблем.

3. Вопрос о роли искусства в современном обществе поднимается в пьесе А. Чернова «Магический сосуд». Драматург изображает фантастическую ситуацию, в которой Сатана победил Бога. Функция спасения мира возлагается на «сказочного» Иванушку – Поэта, который должен освободить из сосуда запертых в нем муз. Магическим оружием, помогающим герою победить зло, становится классическая литература – слово А. Пушкина.

4. Поиски смысла жизни, исследование психологического состояния человека в критических обстоятельствах и спасение человека – главные проблемы, поднимаемые в пьесе-сказке «Анна» А. Евдокимовой. Героине после попытки самоубийства дается шанс вернуться к жизни, если она пройдет испытание – спасет три души людей, которые по разным причинам добровольно решили наложить на себя руки.

Интертекстуальность – наличие большого количества аллюзий и реминисценций на мировую и русскую культуру (музыку, кино, литературу) – особая характеристика пьес-сказок для взрослых начала XXI столетия.

В пьесе «My fairy lady – XXI» через интертекстуальность в диалоге героев раскрывается конфликт представлений о культуре:

«Фредди. Лиза, вы читали Достоевского?»

<...>

Лиза. Да у нас каждый школьник Достоевского читал, понял? И Пушкина в том числе! Без перевода! “Однажды в студёную зимнюю пору”... Вот мы какие! Это тебе не “рэйн ин Спэйн”, ясно?» [3].

Упоминание имен классиков русской литературы Золотого века и прямая цитата из стихотворения Н. Некрасова «Крестьянские дети» (эти авторы и их тексты включены в школьную программу по литературе) представляются подтверждением не только высокого уровня образования в России советского и постсоветского периодов, но и демонстрацией гордости героини за свою Родину на фоне параллели с англо-американской культурой, возникающей из упоминания Лизой песни «*рэйн ин Спэйн*», которая является аллюзией на мюзикл Фредерика Лоу «Моя прекрасная леди» (1956). В культуре Западной Европы и США победило массовое сознание, цель которого – развлечение, а символом можно считать мюзикл как легковесный, лишенный глубокого психологизма жанр. Иронический модус ремейка очевиден: не лучшие проявления русского характера и манеры поведения, превратившиеся в стереотип в представлении человека западноевропейской культуры, вызывают настолько большой интерес у ее представителя, что меняют его образ жизни к худшему. В столкновении с трудностями русский характер, напротив, только закаляется и способен возвратиться к своим истокам, совершенствуясь и развиваясь. «Прогрессирующая актуализация иронического модуса в XX–XXI веках логически обоснована. Ирония подчеркнута деструктивна, что делает ее наиболее подходящим способом самовыражения в эпоху тотального отрицания» [11, с. 229].

Идейное содержание пьес-сказок раскрывается и через их реминисцентный характер. Сюжет и система персонажей «Алхимика» И. Якимова одновременно вызывают ассоциацию с «Фаустом» Й. В. Гёте и «Обыкновенным чудом» Е. Шварца. Главный герой пьесы, Май, приходит в замок короля к находящемуся на его службе доктору Аурелиусу. Но вместо того, чтобы стать его учеником (параллель с Вагнером из гетевской поэмы), он становится алхимиком на службе правителя, т.к. ученый умер и расшифровать его записи некому. Май одержим идеей сделать людей счастливыми, тогда как алчному и скупому королю нужно лишь побольше золота, созданного алхимическими методами. Герой, прочитав заметки Аурелиуса, создает искусственную женщину – Лилит – холодный, бездушный механизм, в который и влюбляется. Здесь обнаруживаются параллели как с античным мифом о Пигмалионе и Галатее, так и с ветхозаветной историей творения человека Богом. Король

и Принцесса в пьесе напоминают таких же персонажей из «Обыкновенного чуда» Е. Шварца: Май – Медведя, Генрих – Министра-Администратора.

5. В пьесе А. Чернова «Магический сосуд» интертекстуальность пьесы обнаруживается на уровне образов: Бог и Сатана спорят на равных, что является реминисценцией на целый ряд текстов мировой классики, начиная с «Фауста» Й. В. Гёте и заканчивая «Мастером и Маргаритой» М. Булгакова.

6. Важная особенность пьес-сказок для взрослых – необычная структура хронотопа. Хронотоп Рождества и Нового года более показателен в так называемых святочных (рождественских) историях, прогнозируемо настраивающих на возможные чудеса. Так, в пьесе «Про Сашу, четвертого волхва и Рождество» Вадима Леванова подросток не только встречается с ожившими Ангелами Уриэлем и Хар-Марутом, но и отправляется в путешествие на две тысячи лет назад, попадает во дворец царя Ирода, участвует в спасении младенца Иисуса, становится свидетелем сцены прихода с дарами волхвов. Но и в этом случае волшебство отодвигается на второй план. Герой, пережив ряд испытаний, осознает важность семьи в своей жизни и понимает, что такое любовь, налаживает отношения с родителями.

7. Местом действия в пьесах-сказках может выступать как конкретное место – обычная квартира в панельном доме («Масюня, Дед Мороз и Снегурочка» А. Дударева) или театр («Монтировщики» С. Кочнева), так и условное пространство: Ад и Рай («Магический сосуд» А. Чернова), чистилище («Анна» А. Евдокимовой), некий средневековый замок («Алхимик» И. Якимова).

8. Среди святочных историй также встречаются сказки, в которых отсутствует чудо как нечто фантастическое. Волшебство здесь понимается метафорически. Так, в пьесе Алексея Дударева «Масюня, Дед Мороз и Снегурочка» (Рождественская сказка для взрослых в двух действиях) (2017) основную роль играет не чудо, а случай: пятилетняя девочка обретает отца, а родители, нелепо расставшиеся до рождения дочери, наконец-то находят друг друга, и семья воссоединяется.

9. И, наконец, в пьесах-сказках для взрослых в одном художественном мире сосуществуют волшебные и неволшебные персонажи: наряду с традиционно сказочными героями (Снегурочка, Дед Мороз, король, принцесса, статс-дама), библейскими персонажами (Ангелы, царь Ирод, Бог, Сатана, Лилит) в пьесах действуют обычные узнаваемые современники (типичные взрослые мужчины и женщины, представители разных профессий, маленькие дети, подростки и т.д.).

Подводя итог, можно отметить, что «пьеса-сказка для взрослых» XXI столетия совмещает в себе признаки волшебной сказки, как фольклорной,

так и литературной, отражает актуальную действительность, испытывает на себе влияние изменяющихся литературных тенденций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волкова, Т. Н. Путешествие в другую эпоху (особенности построения сюжета в пьесе Вадима Леванова «Про Сашу, четвертого волхва и Рождество») / Т. Н. Волкова // Новый филологический вестник 2016. – №2(37). – С. 131–139. – Текст :электронный. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/puteshestvie-v-druguyu-epohu-1-osobennosti-postroeniya-syuzheta-v-piese-vadima-levanova-pro-sashu-chetvertogo-volhva-i-rozhdestvo>(дата обращения: 22.05.2024 г.).
2. Гилёва, Е. Ф. Пути развития русской драматической сказки конца XX века: 1970-2000 гг. : 10.01.01 Русская литература : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Гилёва Елена Феликсовна. – Москва, 2011. – Текст :электронный. URL:<https://www.dissercat.com/content/puti-razvitiya-russkoi-dramaticheskoi-skazki-kontsa-xx-veka/read>(дата обращения: 15.05.2024 г.).
3. Драгунская, К. Myfairylady – XXI / К. Драгунская – Текст :электронный. – URL:<https://theatre-library.ru/authors/d/dragunskaya> (дата обращения: 22.05.2024 г.).
4. Дударев, А. Масюня, Дед Мороз и Снегурочка / А. Дударев. – Текст : электронный. –URL:theatre-library.ru/authors/d/dudarev(дата обращения: 22.05.2024 г.).
5. Екимова, Т. А. Драматургическая сказка и ее национальные варианты / Т. А. Екимова // Дергачевские чтения – 98. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы международной научной конференции, Екатеринбург, 14–16 октября 1998 г. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 1998. – С. 102–104.
6. Зеньков, С. Амбар // Метаморфозы / С. Зеньков. – Гомель, 2023. – № 3. – С. 380–384.
7. Кочнев, С. Монтировщики / С. Кочнев. – Текст :электронный. – URL:theatre-library.ru/authors/k/kochnev_s/12159(дата обращения: 22.05.2024 г.).
8. Леванов, В. Про Сашу, четвертого волхва и Рождество / В. Леванов. – Электронный ресурс. – URL: http://www.theatre-library.ru/levanov/levanov_25.doc(дата обращения: 22.05.2024 г.).
9. Пономарева, Е.В. Современная драматическая сказка: опыт жанрового синтеза – Текст :электронный. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-dramaticheskaya-skazka-opyt-zhanrovogo-sinteza>(дата обращения: 15.05.2024 г.).
10. Сафуанова, А. И. Русская драматическая сказка 1930 – 50-х гг. (типология героев и конфликтов) : 10.01.01 Русская

- литература : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Сафуанова Альфия Ильдаровна. – Москва, 2016. – Текст :электронный. – URL: https://www.philol.msu.ru/~ref/dcx/2016_SafuanovaLI_avtoreferat_10.01.01_32.pdf(дата обращения: 22.05.2024 г.).
11. Селявко, М. В. Иронический модус художественности в романе Р. Топора «Жилец» / М. В Селявко. – Текст :электронный. –URL: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/234006/1/228-234.pdf>
 12. Хализев, В.Е. Драма как род литературы / В. Е. Хализев. – М.: Москва : Изд-во МГУ, 1986. – 259 с.
 13. Чернов, А. Магический сосуд / А. Чернов. – Текст :электронный. – URL: [chernov_andrey_1055.doc](#) (дата обращения: 22.05.2024 г.).
 14. Якимов, И. Алхимик / И. Якимов. – Текст :электронный. – URL:https://theatre-library.ru/files/ya/yakimov_igor/yakimov_igor_6094.doc (дата обращения: 22.05.2024 г.).

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л.Н. «Пьеса-сказка для взрослых» как жанр русской драматургии XXI столетия

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1642-13-22

Статья посвящена исследованию жанра драматической пьесы-сказки для взрослых начала XXI столетия. Природа исследуемых текстов синкретична. Пьеса-сказка объединяет элементы волшебной сказки, бытовой драмы и часто носит притчевый характер. К чертам исследуемого жанра автор относит: сочетание двух противоречивых черт – отсутствующего правдоподобия и одновременной реалистичности, а также синкретизм сказочного вымысла и действительности, смешанную проблематику, необычную структуру хронотопа и интертекстуальность.

Ключевые слова: драма, жанр, пьеса-сказка для взрослых, проблематика, система образов.

SUMMARY

Lyubimtseva-Natalukha L.N. “Fairy Tale Play for Adults” as a Genre of Russian Drama of the 21st Century

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1642-13-22

The article is devoted to the study of the genre of dramatic fairy tale play for adults at the beginning of the 21st century. The nature of the texts under analysis is syncretic. A fairy tale play combines element of a fairy tale, everyday drama and often has a parable character. The author considers the features of the genre under study: a combination of two contradictory features – both the absence of believability and presence of realism, as well as syncretism of fairy-tale fiction and reality, mixed problematics, unusual chronotope structure nad intertextuality.

Keywords: drama, genre, fairy tale play for adults, range of problems, system of images.

*Л.А. Ахмыловская
(г. Москва, РФ)*

УДК 82+398+792.

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-23-31

НАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО МОНГОЛЬСКОГО ТЕАТРА: ИСТОРИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Одним из актуальных направлений современных гуманитарных исследований является изучение, сохранение и интеграция национального литературного наследия в стремительно меняющемся мировом культурном пространстве и, по определению И. В. Гёте, в «художественном синтезе человеческой общности» [14, с.278].

Цель данной статьи – на основе литературоведческих и культурологических публикаций, посвящённых развитию театра Монголии, рассмотреть основные векторы международной фестивальной и постановочной деятельности, связанные с популяризацией национального и мирового культурного наследия; развитием современной театральной школы, вокального и балетного искусства.

В круг задач исследования входит изучение научных статей, рецензий, комментариев, интервью, касающихся спектаклей, поставленных в последние годы для зрителей разных возрастов на основе монгольского героического эпоса «Жангар» и произведений мировой литературы; выделение наиболее важных вопросов, интересующих исследователей монгольского театра, представителей гуманитарных и творческих вузов, историков искусств, культурологов, литературоведов.

Объект исследования – интерпретации сюжетов национальной и мировой литературы в контексте истории и перспектив развития современного монгольского театра.

Предмет исследования – опыты фестивальной, постановочной и просветительской деятельности, направленной на изучение, сохранение и популяризацию монгольского национального и мирового культурного наследия.

Материалами для работы послужили литературоведческие, театроведческие, культурологические публикации и применяемые в них основные методы гуманитарных исследований

(описательный, биографический, культурно-исторический, психологический, герменевтический). Среди цитируемых в статье авторов С. Батнасангийн, Т. Баянталын, И. Майжаргал, Р. Нацагдоо, Э. У. Омакаева, Б. Б. Манджиева, О. А. Сапожникова, А.Д. Цендина, Г. Чао, М. Мрочинская, И.П. Эккерманн.

Дополнительным источником информации стали интервью с инициаторами, организаторами и непосредственными участниками культурных событий: сотрудниками театрального и исторического музеев Улан-Батора, художественных галерей, театров драмы, оперы и балета Монголии. Изучение и обобщение данных, упомянутых источников является продолжением исследования кросскультурного театрального взаимодействия, проводимого нами на протяжении более чем тридцати лет и представленного во многих публикациях (<https://istina.msu.ru/workers/384711287/publications/>).

Спектакль «Жангар», поставленный на основе монгольского героического эпоса, был объявлен лучшей работой XVI Международного театрального фестиваля «Гэгээн муза» («Святая муза»), состоявшегося 4–11 июня 2022 г. в Улан-Баторе. Лучшим режиссёром фестиваля был признан выпускник Мастерской Е. Б. Каменьковича и Д. А. Крымова Ёндоншарав Энхбат. В 2020 г. этот спектакль был дипломной работой режиссёра в ГИТИСе, а на фестивале 2022 г. получил награды в восьми номинациях. Фестиваль «Гэгээн муза» («Святая муза») проводится с целью развития театрального искусства и фестивального движения в Монголии.

В этом значимом международном событии вместе с монгольскими артистами приняли участие их коллеги из России, Бурятии, Румынии, Индии, Италии, Грузии, Ирака и Шри-Ланки, которые соревновались в пяти категориях: «Драма», «Мюзикл», «Спектакль двух актёров», «Моноспектакль» и «Детский спектакль». Согласно новым условиям конкурса, принятым в 2022 году, главный приз присваивается в каждой из категорий. Годом ранее в 2021 г. «Жангар» был поставлен как детский спектакль в рамках программы «Национальная гордость – монгольское наследие» на сцене Музыкально-драматического театра в провинции Завхан на северо-западе Монголии.

Исторический эпос хранит лучшие поэтические традиции. Искусство слова дополняет сложная мелодика, оно соединяется с мастерством рассказчика, рифмой, обрядами и ритуалами. Героический эпос «Жангар» складывался на протяжении многих веков. Мнения учёных о времени его появления расходятся. Некоторые исследователи относят его к XIII–XIV векам, другие считают, что эпос был создан в XV–XVII веках. История изучения эпоса насчитывает более 200 лет [12, с. 403].

Проблемы современного джангароведения раскрывают в своих работах Э. У. Омакаева и Б. Б. Манджиева. Наиболее изучен «Джангар»

калмыцкой традиции. Весомый вклад в эпосоведение внесли ученые КИГИ РАН, где в 1966 г. был создан сектор джангароведения. Работа специализированного структурного подразделения связана с именем проф. А. Ш. Кичикова. На протяжении ряда лет направление джангароведения возглавлял профессор Калмыцкого государственного университета Н. Ц. Биткеев. В отделе фольклора и джангароведения КИГИ РАН вместе с известными учеными Э. Б. Оваловым, Б. Б. Оконовым, Т. Г. Борджановой работали молодые сотрудники, Б. Б. Манджиева, Ц. Б. Селеева [7, с. 26].

Общий обзор исследований баянгольского «Джангара» (1980-е гг. – начало XXI в.) содержит исследование Баянталына Т. [2]. В монографии И. Э. Хабуновой рассматриваются поэтические константы жизненного пути богатыря калмыцкой, синьцзян-ойратской и монгольской версий героического эпоса «Джангар». Автор анализирует поэтико-стилевые средства изображения подвига эпического героя [9].

«Жангар» / «Джангар», «Илиада» Центральной Азии, повествует о стране счастья и благоденствия о славных подвигах её богатырей. Эпос исполнен патриотизма и по своим художественным достоинствам относится к лучшим образцам устно-поэтического творчества. «Жангар» и исполнявшие его рапсоды – джангарчи – всегда пользовались всенародной любовью и уважением, о чём свидетельствуют материалы конференций разных лет, аудио и видеодокументы [3, 5, 11, 15], встречи с непосредственными участниками и организаторами культурных событий. С творческими инициативами 2020–23 гг. познакомили видный общественный деятель страны Баттсерег Намдаг, директор творческого агентства *MORICHI* Оргиболд Нарандорж и директор Национальной художественной галереи Бямбажав Сарантуяа. Об организации творческой внеклассной работы в средней школе и изучении языков, русского и английского, рассказала Ө. Сарантуяа из посёлка Хужирт близ горы Баянзурх. Ценной информацией об истории национального театра и международной фестивальной деятельности поделились сотрудники музеев Янжив Авирмед (Монгольский театральный музей) и Делгермурун Деегии (Музей истории Улан-Батора); молодые режиссёры театров монгольской столицы, выпускники режиссёрского факультета ГИТИСа Ёндошаров Энхбат (*Монгольский Государственный театр драмы им. Д. Нацагдоржа*), Мэндбаяр Баярдаваа (Государственный академический театр оперы и балета Монголии). Профессиональные, полупрофессиональные и самодеятельные культурные события имеют важное просветительское и воспитательное значение; их цель состоит в популяризации национального и мирового культурного наследия.

За свою долгую историю монгольский театр пережил множество изменений. Яркий зрелищный характер носили древние охотничьи

танцы, ритуалы поклонения природе, искусство бийе биелге, религиозные действия с включением танца Цам, распространению которого посвящены статьи М. Мрочинской [16] и А.Д. Цендиной [10]. Мистериально-эпические истоки монгольского театра, его религиозно-историческую основу и постепенный процесс формирования театра европейского типа в Монголии анализируют в своих работах Майжаргал Ишхандын [4] и Сухээ Батнасангийн [1].

Важнейшим элементом традиционного действия было речитативное исполнение народных песен. Музыкальные сказки – кладезь мудрых наставлений, они хранят древнюю музыку и искусство устной поэзии. Все это в комплексе и заложило основы современного монгольского театрального искусства. В 1830 г. сформировалась первая современная монгольская театральная труппа Данзанравжаа, изучению которой посвящает своё исследование Нацагдоо Ренчин [6]. Анализируя процесс обучения в ней, автор описывает первый центр монгольского театрального образования, рассказывает о влиянии его достижений на становление форм школьного и детского театра. Театр кочевника, созданный Данзанравжаа (1803–56), объединял более ста авторов, режиссёров, актёров, дизайнеров, технических работников и музыкантов. Одной из первых и самых популярных постановок театра была «Лунная кукушка», поставленная с использованием сценического оборудования и конструкций, для перевозки которых требовалось двадцать верблюдов. Зрелищное действие проводилось каждый год и длилось более двух месяцев. Позже была подготовлена сокращённая версия, которая занимала 15 дней. Историки театра предполагают, что существовала и однодневная версия. Популярный «Театр кочевника» работал в нарушение установленных государством законов, запрещавших публичные зрелища (1691–1911 гг.), отмечает в своей статье Дашдондог Бадсайхан [13].

Исторические записи конца девятнадцатого и начала двадцатого веков свидетельствуют о том, что театральные представления проводились за пределами городов, в отдалённых районах страны. Возможно, именно запрет вызвал интерес к театру у интеллектуалов и аристократов. Когда Маньчжурия оккупировала Монголию в декабре 1911 г., запрет перестал действовать. После народной революции 1921 г. Монголия, как пишет Дашдондог Бадсайхан, была реформирована по марксистской модели [13]. В 1922 г. появилась труппа актёров «Ши» по решению Центрального комитета пролетариата, которое гласило о важности искусства и культуры для системы образования и продвижения государственной политики.

В первые годы после провозглашения Монгольской народной республики (1924) монгольская литература обратилась к поэтическим

и песенным жанрам. Значимую функцию выполняла и драматургия, прежде всего, благодаря театральному коллективу, созданному при революционном союзе молодежи.

Ключевую роль в становлении монгольской драматургии XX в. сыграл Сономбалжирин Буяннэмэх (1901–1937), автор первых театральных постановок. Деятельности выдающегося актера и режиссера, его роли в процессе становления и развития монгольского театра первой трети XX в. посвящены работы Сапожниковой О. А. [8].

В 1926 г. открылся Народный стадион на 600 мест для проведения концертов и театральных представлений, что ознаменовало движение Монголии к профессиональному театральному искусству.

Государство предлагало начинающим артистам краткосрочные курсы по актерскому мастерству, истории театра, пению, музыке, актёрскому мастерству и физическому движению. Программа включала традиционное пение, мастерство рассказчика и игру на скрипке «с лошадиной головой» (морин хуур), исполнение известных мелодий и импровизацию [13].

Монгольские актеры обучались по системе К. С. Станиславского. В 1930 г. Министерство народного просвещения МНР приняло решение об организации первой театральной студии. Профессиональный театр эпохи социализма активно развивался благодаря тому, что в Монголии работали русские педагоги, обучавшие актёрскому мастерству, вокальному и балетному искусству.

В Улан-Батор приехал режиссер и театральный педагог, ученик К. С. Станиславского А. А. Ефремов. В ноябре 1931 г. постановлением правительства № 50 был учрежден Монгольский национальный театр. Вскоре в Монголии начал работать известный актер и режиссер В.А. Борейшо. В 1939–1941 гг. театром руководила Г.А. Уварова [6].

Постановки 1930-80 гг. готовились в условиях идеологической цензуры. Репертуар включал национальные пьесы, мировую классику и переведенные на монгольский язык пьесы советских драматургов. В то время не считалось необходимым отражать национальную монгольскую историю, показывать на сцене национальных героев, равно как и писать о религиозных или культурных традициях и обычаях. Драматурги следовали государственной политике. Пьесы, написанные такими монгольскими писателями, как Д. Намдаг (1911–84) и Д. Батбаяр (1941–2020), ставились наряду с произведениями У. Шекспира, Н. В. Гоголя, А. П. Чехова, Л. Н. Толстого, Ж.-Б. Мольера, Б. Брехта, Г. Ибсена.

В 1980-е гг. появилось новое поколение монгольских режиссеров, которые обогатили и оживили драматургию и актерское искусство. Ценилась групповая работа, в том числе при разработке пьес. Наместились новые тенденции в развитии детских

театров. Традиции эволюционировали, театр стал обращаться к народному творчеству.

Существенные изменения в культурной жизни Монголии начались в 1990-е гг. Культуре и искусству необходимо было адаптироваться к рыночной экономике, государственные субсидии сокращались. Это привело и к изменениям правового статуса артистов, вступили в силу новые законы о культуре, культурной политике и охране культурного наследия. С появлением новых свобод самовыражения равенство и плюрализм были закреплены законами, и артисты чаще обращались к исполнению фольклорного материала и национальным темам, переосмысливали классику в стиле близком к народному искусству.

Сегодня в крупных городах Монголии, включая столицу страны Улан-Батор, работают театральные труппы трёх типов: государственные и частные театры и независимые продюсерские группы. Подобные объединения ставят новые монгольские пьесы («История мальчика Хухулдэя», «Горячая земля», «Мираж»), «Социальный разум») и произведения европейских авторов. С 1990-х гг. многие театры начали ставить пьесы Тагора, Лорки, Сартра, О'Нила («Любовь под вязами»), Уильямса («Трамвай «Желание») [5].

Монгольская драматургия достигла нового уровня развития, стала более богатой и разнообразной и затрагивает проблемы личности. К числу авторов таких пьес относятся Б. Лхагвасурен (1945–2019), С. Жаргалсайхан (1957–2012), Д. Урианхай (р. 1940), Б. Батрегзедмаа (р. 1972), У. Шигуурге (р. 1968), Д. Мендсайхан (р. 1980), П. Батхуяг (р. 1974). Многие драматурги тяготеют к новым формам, дают зрителю возможность самостоятельного выбора; их интересуют подсознание, сновидения, внутренняя борьба персонажей.

Образ современного монгольского драматического театра формирует и деятельность режиссеров. Среди наиболее интересных, по мнению критиков, Б. Мунхдорж (р. 1949), Б. Баатар (1959–2018), Ч. Найдандорж (р. 1960), Ч. Тувшин (р. 1975) и Н. Наранбаатар.

Подход Батара к таким пьесам, как «Чайка» Чехова, «Дон Кихот» М. де Сервантеса, «Мертвые души» Н. В. Гоголя, «История лошади» Л. Н. Толстого и пьесам национальных драматургов, таких как Урианхай, Лхагвасурен и Батрегзедмаа, доминирует в режиссуре. Их произведения выносят на сцену социальные проблемы.

Актер и режиссер Н. Наранбаатар (р. 1975) – еще один представитель нового театра, который ставит и классические, и национальные драмы. Его подход основан на внимательной психологической работе с актером, что проявили по-новому звучащие пьесы «Сын неба» и «Гамлет».

Развитие частных и независимых театров в Монголии связано с растущим числом молодых актеров, выпускников театральных вузов,

желающих попробовать новые методики. Когда в государственном театре нет вакансий, молодые профессионалы создают новые группы, нередко семейные объединения.

Интерес аудитории к новым театрам растет. Один из них – «Block Vox» – основан в 2012 г. и рассчитан всего на сто мест, в его репертуар входят всемирно известные произведения, такие как «Стулья» и «Носороги» Эжена Ионеско, «В джунглях» Рюноскэ Акутагава и др. Режиссер театра – С. Мягмар (р. 1952).

К нашумевшим спектаклям последних лет, предвещающим новый этап развития монгольского театра, относят «Фауст» в постановке М. Батболда (р. 1984). Это первая профессиональная работа выпускника ГИТИСа после стажировки у мастеров русского авангарда Юрия Бутусова и Сергея Женовача [13]. Главная мысль «Фауста» Батболда, по отзывам театроведов, состоит в приоритетной необходимости обретения и приятия себя.

Репертуар монгольских театров сегодня включает произведения мировой и национальной классики. На оперной, балетной, драматической сцене представлены «Дон Кихот», «Травиата», «Ромео и Джульетта», «Чингисхан», «Гамлет», «Отелло», «Ричард III», «Эдип», «Нора», «Анна Каренина»; произведения монгольских авторов «Бесстрашный командир Сухэ» и «Монгольский мальчик»; кукольные, танцевальные и пластические спектакли, основанные на национальных сюжетах.

В результате изучения литературоведческих и культурологических публикаций, посвящённых развитию театра Монголии, в соответствии с целью и задачами исследования в статье обозначены основные векторы международной фестивальной и постановочной деятельности, связанные с популяризацией национального и мирового культурного наследия; развитием современной театральной школы, вокального и балетного искусства.

Ценным источником информации для проводимого практико-ориентированного исследования кросскультурного театрального взаимодействия стали рецензии, комментарии, интервью, касающиеся спектаклей, поставленных в последние годы для зрителей разных возрастов на основе монгольского героического эпоса «Жангар» и произведений мировой литературы.

Рассмотрены интерпретации сюжетов национальной и мировой литературы в контексте истории и перспектив развития современного монгольского театра, опыты фестивальной и постановочной деятельности, направленной на сохранение и популяризацию национального и мирового культурного наследия.

Выделены наиболее важные вопросы, интересующие исследователей монгольского театра, историков искусств, культурологов, литературоведов, театральных педагогов,

позволяющие сделать вывод о том, что а) соединение старых и новых стилей приносит разнообразные режиссёрские идеи и решения и способствует укреплению эстетической парадигмы национальной драматургии; б) академическая литература двух последних десятилетий отражает стремление изучения театрального процесса с альтернативных точек зрения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батнасангийн, С. Религиозно-исторические начала монгольского театра/С.Батнасангийн // Вестник Томского государственного университета, 2009. №320. – С. 72–75.
2. Баянталын, Т. Общий обзор исследований баянгольского «Джангара» (1980-е гг. – начало XXI в.) /Т. Баянталын // OrientalStudies, 2016. Т. 9. вып.6. – С. 122–127.
3. Джангар. Документальный фильм для музейных и экскурсионных программ. URL: https://vk.com/video34369645_166770543(Дата обращения: 24.01.2024)
4. Майжаргал, Ишхандын (Санжмятавын) Становление и развитие современного монгольского драматического театра: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения: (17.00.01) / ВНИИ искусствознания. – М., 1990. – 24 с.
5. Народный эпос «Джангар». Юный джангарчи Басангов Данзан. 2015 URL: <https://ok.ru/video/91297090264> (Дата обращения: 12.03.2024)
6. Нацагдоо Р. Театр Данзанравжаа – первый центр монгольской театральной педагогики/Р. Нацагдоо // Театр. Живопись. Кино. Музыка, 2019. №4. – С. 61–67.
7. Омакаева, Э. У. Актуальные проблемы современного джангароведения/ Э. У. Омакаева, Б. Б. Манджиева // Монголоведение, 2017. № 2. – С. 26–39.
8. Сапожникова, О. А. Творчество С. Буяннэмэха в контексте становления монгольского театра в первой трети XX века/О. А. Сапожникова // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2016. № 12 (66): в 4-х ч. Ч. 4. – С. 46–48.
9. Хабунова, И. Э. Героический эпос «Джангар»: Поэтические константы богатырского жизненного цикла сравнительное изучение национальных версий) / И. Э. Хабунова. – Ростов-на-Дону: СКНЦ ВШ, 2006. –256 с.
10. Цендина, А. Д. История цама в Монголии – сочинение настоятеля монастыря Гандан габджу Эрдэнипэла/ А.Д. Цендина // Oriental Studies, 2018. Т. 3, вып. 37. – С. 61–67.
11. Эпос «Джангар». Научно-популярный фильм о конференции с участием певцов-сказителей джангарчи. 1978. URL: <https://>

- youtu.be/oHkICAh2MSQ (Дата обращения: 13.04.2024)
12. Chao Gejin The Oirat Epic Cycle of Jangar/ Gejin Chao // Oral Tradition, 2001. Vol. 16(2). – P. 402–435.
 13. DashdondogBatsaikhan Living Through Changes: Mongolian Theatre/Batsaikhan Dashdondog // Critical Stages / Scènes critiques. The IATC journal / Revue de l'AICT – June/Juin 2020: Issue No 21. National reports.URL: <https://www.critical-stages.org/21/living-through-changes-mongolian-theatre/> (Датаобращения: 29.04.2024).
 14. Eckermann, J. P. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832 / J. P. Eckermann - Berlin: Aufbau-verl, 1956. – 949 s.
 15. Mongolian Epic Song: Zhangar. World Music Library CD Album, Tokyo: King Record Co. Ltd,1991.
 16. Mroczynski, M. Art, Ritual, and Representation: An Exploration of the Roles of Tsam Dance in Contemporary Mongolian Culture. Independent Study Project (ISP) Collection. 57. 2008 URL: https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/57 (Датаобращения: 14.05.2024).

АННОТАЦИЯ

Ахмыловская Л.А. Национальная литература в контексте развития современного монгольского театра: история и перспективы

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-23-31

В статье рассматриваются основные направления международной фестивальной и постановочной деятельности, связанные с обращением к национальному культурному наследию и его популяризацией; развитием современной монгольской театральной школы, вокального и балетного искусства. В качестве примеров приводятся спектакли, поставленные в последние годы для зрителей разных возрастов на основе монгольского героического эпоса «Жангар» и произведений мировой литературы. Затронуты вопросы, интересующие исследователей театра, театральных педагогов, историков искусств, культурологов, литературоведов.

Ключевые слова: национальная литература, монгольский театр, мировое культурное наследие.

SUMMARY

Akhmylovskaja L.A. National Literature in the Context of the Development of Modern Mongolian Theater: History and Prospects

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-23-31

The article examines the main directions of international festival and staging activities related to the appeal to the national cultural heritage

and its popularization, the development of a modern Mongolian theater school, vocal and ballet art. As examples, the performances staged in recent years for audiences of different ages based on the Mongolian heroic epic “Zhangar” and works of world literature are given. The issues of interest to theater researchers and theater educators, culture theoreticians, art historians, and literary critics are touched upon.

Keywords: national literature, Mongolian theater, world cultural heritage.

*З. С.-М. Биджиева
(г. Карачаевск, РФ)*

УДК 80

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-32-37

А. С. ПУШКИН. ОТ РОМАНТИЗМА К РЕАЛИЗМУ

Проблема романтизма и реализма в литературе, их взаимосвязи и соотношения эстетических сущностей – одна из сложных и в то же время актуальных. Как известно романтизм представлял внутренний мир человека, в нем представлялись типичные персонажи, но типичных ситуаций еще не было. Романтизм открыл дорогу реализму с его обращением к человеку. На это указывал еще В. Г. Белинский, определяя роль романтизма как исторически естественной и обязательной ступени литературного процесса на пути к реализму: «Без Жуковского не было бы и Пушкина».

Зарождение реализма на почве романтизма у А. С. Пушкина прослеживается в поэмах кишиневского периода «Кавказский пленник» и «Братья-разбойники». Формирование оригинального реалистического мастерства в творчестве этого периода предусмотрено и в лирике, где новаторство обнаруживается в показе духовного мира героя, в совершенствовании поэтического языка. «Он стоит у истоков русской литературы XIX в., будучи родоначальником новой русской литературы, является создателем русского литературного языка» [1, с. 344].

А. С. Пушкин обратился к традициям предшественников. Легкий стих, реалистические штрихи повседневности, глубина поэтических размышлений Г. Р. Державина; проникновение во внутренний мир человека, обращение В. А. Жуковского к темам народного устного творчества; примирение разговорного и книжного языка, прослеженное в прозе Н. М. Карамзина; художественный стих и гедонистическое мировосприятие К. Н. Батюшкова. Вместе с тем Александр Сергеевич создал свой метод, который не только определил своеобразие, народность и реалистичность его творчества, но и указал новые, неизведанные пути развития русской литературы.

«А. С. Пушкин – основоположник русского реализма, вместе с тем его вклад в развитие романтизма в литературе невозможно переоценить» [1, с. 344].

Революционный романтизм как новый художественный метод появляется с изданием «Южных поэм» А. С. Пушкина. Чувства и трагические переживания одинокого и гордого человека, возвышающегося над толпой, стали основным содержанием романтических произведений Пушкина. Личность английского поэта Дж. Байрона окружена Пушкиным ореолом свободного певца. Протест против всех притеснений, угнетающих человека в обществе – политических, социальных, нравственных и религиозных – приводит к романтическому изображению героя. Так, «байроновского героя», а также отдельные элементы романтической традиции Пушкин трактовал по-своему, во многом противореча английскому поэту. Сказка Байрона в то же время это борьба с Байроном, где Пушкин побеждает и создает свое национальное искусство. Так, присущие Байрону мелодраматические мотивы и изображение душевных переживаний смягчаются, меняется тон поэта. Патетические декларации, основанные на преувеличениях и напыщенных контрастах, то есть на стремлении поднять впечатление, а также риторические высказывания и рациональный пафос, несвойственны методу Пушкина. Отдельные мелодраматические ситуации, красочные романтические мотивы, выразительные жесты ощущаются нами под неорганическим влиянием модели, рожденной в борьбе, в которую Пушкин вскоре вступает. «Лирический герой стихотворений Пушкина личность незаурядная, во многом противоречивая» [3, с. 33]. «Южные поэмы» Пушкина появились под влиянием художественной концепции «байронической поэзии», определившей композиционный строй, манеру повествования и тему. Однако годы ученичества были периодом борьбы Пушкина с влиянием своего учителя, в результате постепенно укреплялся его самостоятельный художественный талант. «Причина Пушкина в самом Пушкине. Ни один из поэтов, чье мастерство осваивал он, никак не связывал его ни со своей манерой, ни тем более существом своей поэзии» [4, с. 113].

Еще в раннем творчестве у поэта проявляется реализм. Многие произведения Александра Сергеевича проникнуты элементами борьбы за свободу, поиска нравственных и политических идеалов. Ярким примером является стихотворение «Вольность». Здесь автор показывает, как свою гражданскую позицию, так и убежденность всего народа, обращаясь к новому поколению, как освободителю народа:

*А вы, мужайтесь и внимлите,
Восстаньте, падишие рабы!*[6]

«Евгений Онегин», по признанию самого Пушкина, изначально задумывался как «роман в стихах», подобно «Дон Жуану» Байрона. В «Евгении Онегине» романтизм и реализм взаимодействуют. Связь двух методов творчества проявляется в процессе работы Пушкина над образом Онегина. В формировании новых реалистических принципов и приемов изображения действительности происходила переоценка старых.

Более важным для автора является то, что новый поэтический мир открывает возможности выхода из замкнутой лирической предметности, внутреннего мира во внешний. Широкий спектр эпических изображений: ситуации, быт, характеры, события, замки, деревни, высший свет, дома провинциальных помещиков, Онегин (и его отец и дяди, даже французские учителя), Ленский, семья Лариных (не только Татьяна и Ольга, но и их мать, старая няня)... И, конечно, глубокое отличие от Байрона в этом стало ясно уже после первой главы. В поэтической форме Пушкин берет на себя задачу психологического романа, разворачивающегося в знакомой семейно-бытовой обстановке. «Евгений Онегин» первый реалистический роман в истории русской литературы. Творчество обоих поэтов дало возможность их современникам изобразить жизнь глубже. Им удалось связать поэзию и проблемы художественного творчества с философскими и научными идеями века. Обращение к традициям иноязычных писателей открыло Пушкину путь к творческому освоению мирового культурного наследия. Как известно, Пушкин, шутя, называл себя «министром иностранных дел» на Парнасе русской литературы. Последнее по времени из великих национальных литератур новой Европы, русская литература девятнадцатого века в лице Пушкина выступала как наследница всего культурного богатства, накопленного человечеством в прошлом. Отсюда универсализм поэзии Александра Сергеевича, неповторимый масштаб его культурного кругозора, включающего античность и Восток, средневековье и современный Запад, и за узкими пределами книжной словесности – яркие сокровища устного народного творчества, как русского, так и мирового.

Высококласная эпопея, которая, наконец, заняла свое место в литературе XIX века. Как известно, А. С. Пушкин уже в третьей главе «Евгения Онегина» намечает программу такого романа и намеренно противопоставляет ее своим детским романтическим увлечениям:

Лорд Байрон прихотью удачной

Облек в унылый романтизм

И безнадежный эгоизм... [6].

Осуществление далеко идущего эпического плана приводит Пушкина к новому роману в прозе:

Унижусь до смиренной прозы:

*Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат* [6].

Действительно, Пушкин перешел к прозе с конца 20-х годов. «Капитанская дочка» и «Дубровский» вместе с «Повестями Белкина» – реализация этой программы и завершение изначальной склонности А. С. Пушкина к широкой, объективной повествовательной форме. Но что бы ни говорил поэт, «в нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, к какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла» [5, с. 50].

Примечательный факт влияния поэмы «Полтава» на романтическую поэзию 30-40-х годов заслуживает внимания как показатель художественно значимого и прогрессивного направления в поэзии классика. Здесь прослежен переход от лирического к эпическому композиционному принципу. Отсюда и наблюдается стремление автора раскрыть причинно-следственную связь событий, широкое течение повествования, преобладание лирико-драматического, эпического начал.

В сюжете, композиции и стиле поэма «Полтава» означает выход за пределы традиционного романтического жанра. Тем не менее, наблюдается частичное возвращение к мотивам романтического искусства, в особенности в отдельных заимствованных темах, как бы реминисценциях «байронического» периода его творчества.

«Полтава» осуществляет новый для Пушкина замысел героической поэмы, как в традиционных рамках героической эпопеи классического века, так и в утвердившейся композиционной форме лирической поэмы эпохи романтизма. Отсюда и двойственность в сюжете «Полтавы». Романтическая трактовка героической темы, опирающаяся на привычные формы байронической поэмы, требовала новеллистического сюжета. Овладев реалистическими принципами творчества, Пушкин смог решить комплекс задач создания исторической поэзии. Эпическая поэзия прогрессивных романтиков лишь частично доминировала над историзмом. В «Полтаве» Пушкин стоит на одной ступени с историзмом того времени, поднявшейся от «Бориса Годунова». Реалистический историзм «Полтавы» помог автору найти решение еще одной идейно-художественной проблемы, поднятой романтизмом и решенной лишь частично, – проблемы национальности в литературе.

А. С. Пушкин пытался осмыслить объективные стороны развития эпохи, осознать роль народа как движущей силы истории, представить значение исторических личностей. Эти мировоззренческие проблемы определили как художественные методы, так и жанровые характеристики творчества классика. «Традиции, проложенные

поэтом, по сей день продолжают в лучших поэтических образах мировой художественной мысли» [2, с. 55]. Утвердившиеся принципы художественного реализма и народности формируют самобытность Пушкина как русского национального поэта. Включая в русскую литературу лучшее наследие литературы мировой, классической и современной, Александр Сергеевич творчески перерабатывает его на основании опыта русской истории и современности, поднимая русскую литературу на новую ступень развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Биджиева, З. С.-М., Ордокова А. Ю., Тугова Л. Н. Мастерство А. С. Пушкина в романтизме // Мир науки, культуры, образования. Международный научный журнал. – Горно-Алтайск. – 2020. – №4(83). – С.343–346.
2. Биджиева, З. С.-М. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» в школьном прочтении // Проблемы современного педагогического образования. – Сборник научных трудов: – Ялта: РИО ГПА, 2023. – Вып. 78. – Ч. 2. – С. 52–55.
3. Биджиева, З. С.-М. Мотив «счастья» / «страдания» в стихотворении А. С. Пушкина «К***» // Вопросы современной науки: материалы II национальной междисциплинарной конференции. – Краснодар, Издательство: Краснодарский ЦНТИ – филиал ФГБУ «РЭА» Минэнерго РФ, 2019. – С.33–37.
4. Бурсов, Б. Судьба Пушкина / Б. Бурсов. – Л.: Советский писатель, 1985. – 565 с.
5. Гоголь, Н. В. Несколько слов о Пушкине // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: [В 14 т.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 8. Статьи. – 1952. – С. 50–55.
6. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений в одном томе. – М.: «Издательство АЛЬ ФА КНИГА», 2012. – 1214 с.

АННОТАЦИЯ

**Биджиева З.С.-М. Пушкин А.С. От романтизма к реализму
DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-32-37**

А.С. Пушкин является основоположником реализма в отечественной литературе. Вместе с тем поэт начинал свой творческий путь как романтик. Переход от романтизма к реализму связан с эволюцией мировосприятия и мировоззренческим кризисом писателя. Романтический стиль больше присущ лирике, а в прозе автор проявил себя как писатель-реалист. Романтизм Пушкина воплощает внутренний мир самого поэта, а реализм отличается точностью в изображении деталей, как внутреннего мира человека, так и окружающей его действительности.

Реализм Пушкина объективен. Литературное наследие А.С. Пушкина пронизано народностью и глубоким психологизмом. Пушкинские традиции воспитывают целые поколения художников слова. Творчество Александра Сергеевича актуально по сегодняшний день и занимает видное место в истории мировой литературы.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, романтизм, реализм, литература, лирика, поэма, творчество, стиль.

SUMMARY

Bidzhiyeva Z.S.-M. A.S. Pushkin. From Romanticism to Realism

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-32-37

A.S. Pushkin is the founder of realism in the Russian literature. At the same time, the poet began his creative career as a romantic. The transition from romanticism to realism is associated with the evolution of the worldview and the worldview crisis of the writer. The romantic style is more characteristic of lyric poetry, and in prose the author showed himself to be a realist writer. Pushkin's romanticism embodies the inner world of the poet himself, and realism is distinguished by its accuracy in depicting details of both the inner world of a person and the reality around him. Pushkin's realism is objective. The literary heritage of A.S. Pushkin is full of nationalism and deep psychologism. Pushkin's traditions educate entire generations of word artists. The work of Aleksandr Sergeevich is relevant to the present day and occupies a prominent place in the history of world literature.

Ключевые слова: A.S. Pushkin, romanticism, realism, literature, lyrics, poem, creativity, style.

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

УДК 82(1-87)

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-37-42

ДИСТАНЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ НА УРОКЕ ЛИТЕРАТУРЫ

В современной системе образования происходят глобальные изменения, связанные с новыми запросами общества и в связи с различного рода ситуациями, сложившимися в мире (эпидемии, войны, природные катаклизмы). Дистанционное образование реализуется с помощью информационно-коммуникативных сетей при взаимодействии обучающихся и педагогов на расстоянии. Использование дистанционных образовательных технологий – это качественно новый уровень взаимодействия между учителем и учениками, который выступает новым средством модернизации процесса обучения.

В методической литературе вопрос о дистанционном образовании остаётся достаточно открытым. основополагающие идеи об обучающей деятельности в дистанционном процессе, как о динамической педагогической системе, обоснованы в трудах Бухаркиной М. Ю., Ершова А. П., Полат Е. С., а также развиваемые в работах Андреева А. А., Леонова В. Г., Лопатиной О. М.

Кроме стандартного онлайн-урока наиболее популярными формами дистанционных технологий являются видеоконференция и вебинар.

В ходе организации видеоконференции один из основных способов оживить аудиторию – задать ей вопрос. Например, во время презентации учитель может специально остановиться, чтобы узнать ясно ли он выразился, есть ли у учащихся дополнительные комментарии и что еще хотелось бы узнать. Такие «паузы» помогают ведущему понять, воспринята ли информация и можно ли двигаться дальше. Статистика показывает, что в среднем учащиеся задают 15 вопросов, но несмотря на это, эксперты рекомендуют ограничить ответ по времени и не вдаваться в подробности. Это снижает динамику вопросов: слушатели думают, что не получают ответ из-за нехватки времени, ведь на Q/A-сессию обычно закладывают 10-15 минут. Также стоит избегать чрезмерно большого количества вопросов, чтобы не менять основную тему. Вопросы, которые возникают в ходе выступления спикера можно задавать в чате. Чтобы держать учащихся в тонусе, эксперты советуют проводить три-четыре опроса в течение часовой видеоконференции.

Можно использовать еще одну технику в ходе видеоконференции. В самом начале сообщите участникам, что будете случайным образом опрашивать по темам в течение всего урока. Также вы можете разделить их на группы и предложить посоревноваться, сообщив, что лучшая команда получит поощрение в виде дополнительных баллов.

И видеоконференцию, и вебинар целесообразно проводить в ходе изучения проблемных вопросов, которые не должны превратиться в монолог учителя или ученика-докладчика. Задача учителя поощрить слушателей к общению и постараться вовлечь их в диалог. Не обязательно просить фидбек в прямом эфире: пользователи могут оставить свои впечатления в чате.

Через некоторое время после начала вебинара у учеников могут появиться вопросы по теме. Поэтому после завершения выделите 15 минут, чтобы ответить на них. Также позвольте поделиться своим мнением и после события: оставьте канал для обратной связи.

Правильно оформленная презентация может стимулировать активное участие во время встречи. Участники могут задавать вопросы, обсуждать темы и делиться своим мнением, что

способствует созданию активной атмосферы. По статистике, через три дня после видеоконференции или вебинара 60% слушателей все еще помнят ее визуальный контент.

На уроке литературы эффективным дистанционным методом обучения является заочная интерактивная экскурсия. Такая форма работы позволяет не только изучить новый материал, познакомить учащихся с жизнью и творчеством писателя, условиями создания произведения, но и заинтересовать творчеством писателя, мотивировать читательскую активность обучающегося.

Экскурсия – это такая форма обучения, при которой обучающиеся воспринимают и усваивают знания на месте расположения изучаемых объектов (природа, предприятия, музеи, выставки, исторические места и памятники и т.д.) и непосредственного ознакомления с ними. Главное преимущество виртуальных экскурсий – не покидая аудитории ознакомиться с объектами, расположенными за пределами кабинета, города и даже страны. Это повышает информативность и производительность учебной деятельности. В ходе экскурсии зрители не только видят объекты, на основе которых раскрывается тема, слышат об этих объектах необходимую информацию, но и овладевают практическими навыками самостоятельного наблюдения и анализа. Виртуальные экскурсии – это новый эффективный презентационный инструмент, с помощью которого возможна наглядная и увлекательная демонстрация любого реального места широкой общественности – будь то страна, город, национальный парк, музей, курорт, производственный объект и т.д. Например, во время изучения жизни и творчества великого русского поэта А. С. Пушкина можно организовать урок-экскурсию по пушкинским местам (Виртуальные экскурсии в Пушкинском музее, виртуальная экскурсия в музей-усадьбу Михайловское, виртуальная экскурсия в музей А.С. Пушкина в Болдине и т.д.).

Виртуальные литературные экскурсии можно разделить на следующие виды:

- литературно-биографические – это экскурсии, связанные с жизнью и биографией писателя;
- литературно-краеведческие – это экскурсии по местам, которые хранят память о жизни и творчестве писателя, поэта, драматурга;
- историко-литературные – экскурсии, раскрывающие определённые периоды развития русской национальной культуры и литературы;
- литературно-художественные – экскурсии по мировым выставочным залам;
- обзорные сайты, где собрано несколько виртуальных экскурсий в рамках знакомства с одним писателем.

Главное преимущество уроков-экскурсий – «эффект присутствия» учащихся, которые видят памятники истории и культуры в естественном состоянии или грамотно оформленными в музейной экспозиции. Это способствует высокой степени познавательности урока-экскурсии, так как в его ходе затрагивается чувственное восприятие и эмоциональная сфера учащихся.

Как дистанционную технологию на уроках литературы можно использовать «Синквейн». «Синквейн» имеет определённую схему, по которой мы раскрываем образ героя следующим образом: одно существительное, два прилагательных, три глагола, фраза и синоним к существительному. Например, при изучении романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» обучающиеся составляют синквейн «Базаров»: 1. Базаров. 2. Молодой, ищущий. 3. Сомневается, спорит, меняется. 4. Человек, ищущий правды путем проб и ошибок. 5. Конфликт.

Приведем пример использования технологии «инсерт». «Инсерт» – интерактивная система записи для чтения и размышления, позволяющая индивидуально подойти к разъяснению непонятной информации, научить учеников ориентироваться в информационном поле самостоятельно, сэкономить время на уроке, увидеть творческий и организаторский потенциал. Но необходимо помнить о том, что прием «инсерт» может быть эффективным только в том случае, если школьники подготовлены и владеют навыками анализа, но эту технологию можно использовать на дистанционном уроке.

Работа с этим приемом осуществляется в несколько этапов:

1. учащимся предлагается система маркировки текста;
2. читая текст или прослушивая информацию, учащиеся помечают соответствующим значком на полях отдельные абзацы и предложения;
3. школьникам предлагается систематизировать информацию, расположив ее в соответствии со своими пометками в таблицу;
4. последовательное обсуждение записей таблицы.

Например, в ходе изучения жизни и творчества русского поэта Ф. И. Тютчева в 10 классе, предлагаем ученикам составить следующую схему:

Знаю «+»	Не знаю «-»
Русский поэт XIX века	Последняя любовь поэта – Елена Денисьева
Стихотворения о природе	Школа «чистого искусства»
Любовная лирика	

В ходе самостоятельной подготовки учащиеся могут обращаться к электронным библиотекам и к просветительским сайтам (Арзамас, Горький, Гильдия словесников), на которых содержится большое количество информации, сопровождаемой иллюстрациями, видеоматериалами, системами упражнений. Эта форма работы способствует формированию исследовательских и поисковых компетенций учащихся.

Таким образом, нужно отметить, что дистанционное обучение даёт возможность использовать такие технологические приёмы, которые создают условия для творческого, интеллектуального развития обучающегося и позволяют проводить обучение в сотрудничестве и сотворчестве. Такое обучение заставило под другим углом взглянуть на урок, выявило новые проблемы образования. Но увлечённость дистанционными технологиями не должна заменить живое общение учителя и учеников на традиционном уроке. Дистанционные технологии должны дополнять и помогать в решении учебно-воспитательных задач на уроке. Кроме этого, следует поставить под сомнение объективность оценивания знаний учащихся на дистанционном уроке, так как не все дистанционные методы работы позволяют выявить качество полученных знаний.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова, Е. В. Виртуальная экскурсия как одна из эффективных форм организации учебного процесса на уроке литературы / Е. В. Александрова // Литература в школе. – 2010. – № 10. – С. 22–24.
2. Гимранова, Ю. А. Обучение литературе в вузе с применением дистанционных образовательных технологий / Ю. А. Гимранова // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2021. – № 6. – С. 70–81.
3. Современные технологии обучения: Метод. пособие по использованию интерактив. методов в обучении / Под ред. Г. В. Борисовой, Т. Ю. Аветовой и Л. Ю. Косовой. – СПб.: Полиграф, 2002. – 79 с.
4. Старченко, Д. А. Применение дистанционных технологий в преподавании литературы в основной школе / Д. А. Старченко // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. – 2014. – № 2 (28). – С. 199–202.

АННОТАЦИЯ

Белоконь-Пожарицкая Н.А. Дистанционные технологии на уроке литературы

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-37-42

В современной системе образования происходят глобальные изменения, связанные с новыми запросами общества и в связи с

различного рода ситуациями, сложившимися в мире (эпидемии, войны, природные катаклизмы). Дистанционное образование реализуется с помощью информационно-коммуникативных сетей при взаимодействии обучающихся и педагогов на расстоянии. В статье автор анализирует использование дистанционных технологий на уроке литературы. Особое внимание уделяется таким методам, как видеоконференция, вебинар, виртуальная экскурсия, «синквейн» и «инсерт», которые способствуют решению учебно-воспитательных задач на уроке.

Ключевые слова: урок, учебный процесс, задачи урока, методы, дистанционное обучение, интерактивный приём.

SUMMARY

Belokon-Pozharitskaya N.A. Distance Learning Technologies in Literature Classes

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-37-42

The modern system of education is undergoing global changes related to new demands of society and various situations that have developed in the world (epidemics, wars, natural disasters). Distance education is implemented with the help of information and communication networks in the interaction of students and teachers at a distance. The author analyzes the use of distance technologies in Literature classes. Particular attention is paid to such methods as video conferencing, webinars, virtual excursions, cinquains and inserts, which contribute to solving educational and upbringing tasks in the lesson.

Keywords: lesson, educational process, lesson objectives, methods, distance learning, interactive reception.

О.В. Жарикова
(г. Горловка, РФ)

УДК 801.6: 801.4 + 882(09)

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-42-50

К ВОПРОСУ СИМВОЛИЧНОСТИ ЗАГЛАВИЙ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ Ф. СОЛОГУБА.

«Серебряный век» – период развития культуры России на рубеже XIX – XX столетий. Собственно, это понятие применимо исключительно к русской культуре. На Западе же для обозначения данной эпохи используются иные определения, например в англоязычных странах – «модернизм», во Франции – «belle-époque».

Начало эпохи Серебряного века имеет тесные связи с представителями символизма. Так и есть, исследователи в области культурологии предлагают считать прочитанный в 1892 году доклад «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» Дмитрия Сергеевича Мережковского, идеолога и давнего участника движения символизма – началом этой эпохи. Это был первый случай, когда символисты заявили о себе, таким образом, знаменуя начало Серебряного века.

Некоторые представители русской интеллигенции считали, что на природу можно смотреть непосредственно и наивно. Они отказывались анализировать сложные социальные отношения и психологию человека и искали утешения в «тихой поэзии повседневности». Другие же считали, что искусство должно стремиться к возбуждению страстей и эмоций, что образы в искусстве должны стать символами, создающими сложные ассоциации. Символизм возник как художественное направление в русской поэзии. Его черты прослеживаются в творчестве символистов начала XX века – Андрея Белого, Александра Блока, Валерия Брюсова и Вячеслава Иванова. В их творчестве окружающий мир изображается иллюзорным и хаотичным, как реальность, уступающая место миру идей.

Поиск нового, стремление к разрушению канонов – вот основной принцип периода Серебряного века. «Среди множества идей, заполнявших и создававших культуру Серебряного века, особо выделяются идея «второй реальности» и идея «нового человека» – человека, состоящего из культуры» [2, с. 160]. Прежде всего, они нашли своё отражение в искусстве на сцене.

Новый театр возникает в том же контексте, что и процесс разрушения старых форм и поиска нового культурного языка. Предшествующий бытовой и реалистический театр казался теперь устарелым и не вызывал больше интереса у публики. Цель «воссоздания» определённого социального типа отходит на второй план, на первый же выдвигается задача создание нового типа личности и нового типа художественного сознания. Многие идеи символистского театра, так или иначе, были направлены на это. Театр в этот период становится центром эстетических и стилистических поисков, а вместе с тем и сама жизнь становится объектом театрализации.

Находясь на пересечении стилистических, философских и эстетических направлений своего промежутка времени в истории, театр Серебряного века получил роль храма, места соборного действия, балагана, места экспериментов модернизма и авангардизма.

Театр для символистов был площадкой, где они осуществляли свои новаторские идеи. Они привнесли поэтический характер в

современные пьесы, стремились найти новые театральные формы выражения, использовали инновационные сценографические приёмы и ассоциативное содержание спектаклей («Земля» В. Я. Брюсова, «Тантал» В. И. Иванова, «Король на площади», «Балаганчик», «Незнакомка», «Роза и крест» А. А. Блока и др.). Символизм отразился и на некоторых пьесах Л. Н. Андреева, а также в раннем творчестве будущего футуриста В. В. Маяковского (трагедия «Владимир Маяковский»). Однако символизм не был простым и однородным направлением. В пьесах Фёдора Сологуба ощущается философское неприятие жизни, лишённой высокой духовности, красоты и истины.

Синкретизм вообще является одной из наиболее характерных черт культуры России на рубеже XIX – XX веков. Литература, театр, философия, музыка и живопись развивались в тесном взаимодействии. «Дети Серебряного века», в том числе и литераторы этого периода, были, как правило, личностями с ренессансной многогранностью и энциклопедической культурой. А. А. Белый, А. А. Блок, В. Я. Брюсов, Д. С. Мережковский, И. Ф. Анненский, М. А. Кузмин, А. М. Ремизов, Ф. Сологуб и другие не только посвятили себя всем жанрам литературы (критике, прозе, поэзии, драматургии), но и были прекрасными переводчиками, талантливыми композиторами и создателями оригинальных живописных произведений. По этой причине литературоведы и читатели могут не обратить особого внимания на драматургию этого периода. Ведь М. А. Кузмин и Ф. Сологуб были, прежде всего, поэтами и прозаиками, И. Ф. Анненский – критиком и поэтом, Д. С. Мережковский – автором исторических романов и, как правило, в последнюю очередь они являлись драматургами. Однако их театральное наследие заслуживает не менее пристального внимания и восхищения, чем проза и поэзия этих писателей, в частности.

Фёдор Сологуб проделал творческий путь от поэзии и прозы к драматургии, взгляды на театральную систему К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко повлияли на будущего драматурга. Как представитель драматургии Сологуб работал над написанием пьес самых разных жанрах: литургия («Литургия Мне», 1906), мистерия («Победа смерти», 1907), балаган («Ночные пляски», 1908; «Ванька-ключник и паж Жеан», 1908), трагедия («Дар мудрых пчёл», 1912). Автор пьес принадлежит к поколению «старших» символистов, который оставил обширное драматургическое наследие, и оно не менее значимо, чем его поэзия и проза. Он являлся весьма популярным в своё время драматургом с богатым репертуаром. Его произведения, в том числе и драматургическая составляющая творчества писателя, были незаслуженно забыты в советское время, а в последние годы возникла новая волна научного интереса к творчеству автора.

Среди русских символистов Сологуб-писатель оказался наиболее удачливым драматургом.

Открытие в 1906 году в Петербурге Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской стало стимулом для обращения писателя к жанру драмы. Руководство указанного театра искало возможность сближения с символистами, рассчитывая на их помощь в своих новаторских репертуарных разработках планов. Для постановок этого театра Фёдор Сологуб создал трагедию «Дар мудрых пчёл», однако из-за цензурного запрета она так и не появилась на сцене. Затем из-под пера выходит ещё одна трагедия «Победа смерти» в 1907 году, именно её постановка принесла автору известность в театральных кругах. Сологубовское признание сильно возросло и после инсценировки его романа «Мелкого беса», а также появлением на сценах театров других драматургических произведений во многих городах России. Автору принадлежит, в прозе и стихах, около 20 произведений, написанных специально для театра: драмы, трагедии, одноактные пьесы по античным, средневековым и фольклорным мотивам, пьесы на современные темы. Он переводил пьесы других авторов, а также занимался автоинсценировкой и обработкой романа Л. Н. Толстого «Война и мир» для театра.

Заглавие, как один из важных интерпретационных элементов структуры литературного текста, привлекает многих исследователей в области литературы [1, 3, 4]. Процесс изучения названия произведения рассматривается как точка соприкосновения между самим текстом и внетекстовой действительности. Заголовок является значимым компонентом текста, с которого берёт своё начало выражение авторской интенции, в связи с этим можно согласиться с утверждением о том, что заглавие становится для читателя своего рода «сжатым текстом» [5, с. 4].

Фёдор Сологуб – талантливый русский писатель, чьи произведения поражают своей глубиной и символичностью. Его произведения отличаются глубокими философскими размышлениями, мрачной атмосферой и необычной символикой. В его творчестве особое внимание уделяется выбору заглавий для произведений, которые нередко являются ключом к пониманию смысла произведения. Особенно ярко это проявляется в его пьесах: трагедии «Победа Смерти» и драме «Заложники жизни».

Трагедия «Победа смерти» основывается на знаменитой легенде о происхождении франкского короля, впоследствии императора, Карла Великого. Пролог символического характера как бы выводит пьесу за границы истории и мифа, и превращает её в тайну триумфа вечного над тленным. Немаловажным является тот факт, что в первоначальной версии драматического произведения использовалось заглавие «Победа любви», поскольку Сологуб видел

в этих двух понятиях внутреннее единство: для него Любовь и Смерть одно целое.

Название трагедии «Победа Смерти» можно рассматривать как символ вечной борьбы. Данная пьеса звучит как вызов жизни самой смерти. Слово «победа» обычно ассоциируется с торжеством, успехом и победой над преградами. Однако в данном случае, оно может быть воспринято в более глубоком и философском смысле. Вероятно, писатель хотел подчеркнуть, что он рассматривает смерть не как поражение или конец, а как переход или новое начало. Возможно, заглавие пьесы призвано символизировать рассмотрение неизбежности смерти с другой, более позитивной и метафизической стороны. Сама смерть является универсальной темой, вокруг которой существует множество мифов, философских интерпретаций и религиозных верований. Смерть может быть воспринята как конец жизни, но также может рассматриваться как один из способов преодоления боли и страдания, перерождения или освобождения. В пьесе Сологуба-драматурга «Победа смерти» мы можем увидеть аналогичную интерпретацию, где смерть выступает как символическая победа, главный персонаж достигает свободы и разрешения своих проблем через смерть. Заглавие само по себе уже вызывает внутреннее противоречие, ведь смерть по своей природе не может быть побеждена. Однако через эту трагедию автор пытается показать, что именно в принятии беспощадной судьбы, в осознании неизбежности окончания и красоты её величия, заключается истинная победа.

Сюжет драматического произведения «Победы смерти» был воплощением нескольких излюбленных тем Фёдора Сологуба – власти над миром красоты, любви и смерти. Источником для автора послужило сказание о Берте Длинноногой, матери Карла Великого. Однако драматург принял решение об изменениях в именах персонажей и сюжетных мотивах, это позволило писателю сделать основной акцент содержания пьесы на борьбе между коварной красотой и уродливой правдой. По его версии истории, на двор короля Хлодовега привозят невесту – принцессу Берту, которая по традиции закрыта покрывалом. Ни один человек не имел представления о её внешности: она страдает от уродливого лица и имеет одну ногу, которая длиннее второй. Вместе с ней во дворец прибывают две служанки – старая Мальгиста и её прекрасной наружности дочь Альгиста. Они придумали план как устроить подмену королевны, чтобы на трон взойшла Альгиста: *«Настало время совершить великий наш замысел, увенчать красоту и низвергнуть безобразие»* [6, с. 50]. В реальной жизни люди не выражаются подобным образом, поэтому можно сделать предположение о том, что эти персонажи являются аллегориями, то есть живыми воплощениями сологубовской мечты

о новом театре. Тем не менее, вместе с красотой писатель наделяет свою героиню чувством социальной справедливости, стоит отметить, что эти качества стали неотъемлемыми у него на дальнейших этапах творчества – например, в образе королевы Ортруды из романа «Творимая легенда». *«Обман и коварство не нами начаты. Владыки увенчанные и сильные открыли путь коварства и зла»,* – такими словами оправдывает своё поведение Альгиста [6, с. 51].

Намерения Мальгисты и Альгисты воплощаются в жизнь: молодая служанка успешно заменила королеву, и теперь она правит королевством рядом с любящим её королем, прислушиваясь к её мудрым советам. Однако спустя десять лет во дворец возвращается изгнанная королём некрасивая Берта. Альгиста больше не желает обманывать своего супруга Хлодовега и, считая его любовь к ней священной, раскрывает свою истинную личность. Король и его подданные не признают торжества прекрасной внешности Альгисты, и Берта восходит на трон. Альгиста и её сын Хильперик казнены. Благодаря волшебству Сологуба, которое автор вносит в собственное произведение, они оживают, воскресая из мёртвых, подобно Протесиалу в трагедии «Дар мудрых пчёл».

Альгиста приподнимается и вскрикивает.

Альгиста. Спящие, встаньте!

Мальгиста склоняется над нею, спрашивает её тихо.

Мальгиста. Дочь моя, милая, ты жива?

Альгиста. В этот страшный час только мёртвые живы.

За окном слышна переключка часовых. Кто-то поднимается по лестнице сбоку и заглядывает в сени. Замок мало по малу наполняется тихими, всё возрастающими, шорохами, шумами.

Мальгиста. Дочь моя, скажи мне, ты не умерла? Ты жива?

Альгиста. Близок час последнего испытания.

Мальгиста. Или из мёртвых встала ты, разбуженная силами ворожащей в тихом небе или таинственным шёпотом блуждающей около ночных распутий?

Альгиста. Смотри, – вот два пути, – он изберёт один из них. Жива ли я, мертва ли я... [6, с. 66].

Тем не менее, король снова отвергает свою любовь к Альгисте. Тогда, под воздействием её заклинания, король Хлодовег, королева Берта и всё их окружение превращаются в камни: *«Смотрите, – умерла Альгиста, умер Хильперик. Неутешная навеки над ними мать. Смотрите, – окаменел Хлодовег и бывшие с ним. Смотрите, – они стоят, уподобясь иссечённому из камня изваянию. Смотрите, – плоскою картиною становится зрелище окаменелой жизни, и меркнет луна, и всякий свет бежит от этого места, и чёрным облаком смерти закрывается громада надменного чертога. И верьте, – Смертию побеждает Любовь, Любовь и Смерть – одно»* [6, с. 71].

В пьесе «Победа Смерти» каждый персонаж является символом определённой идеи или качества. Смерть здесь выступает не только как неотвратимый финал жизни, но и как начало нового этапа, где каждый герой сталкивается с выбором: подчиниться судьбе или бороться до конца. Автор показывает нам, что именно в принятии беспощадной судьбы можно найти особую свободу и понимание себя.

Следующая драма Ф. Сологуба носит название «Заложники жизни», которое отражает некий союз беспомощности и силы. Символика заглавия «Заложники жизни» является своего рода метафорой беспощадной реальности, в которой главные герои находятся как заложники. Они становятся заложниками не только внешних обстоятельств, но и своих собственных страхов, амбиций, желаний. Пьеса драматурга раскрывает сложные отношения между человеком и судьбой, где каждый шаг – это ставка, а каждое решение – это ставка всем своим существом.

По ходу сюжета произведения автор представляет нам двух главных юных персонажа, сына земского врача и дочку легкомысленных и разоряющихся помещиков, – Михаила Чернецова и Катю Рогачёву. Они безмерно любят друг друга, но их счастье омрачает одно обстоятельство: родители героев против их брака, поскольку молодые люди не в состоянии обеспечить финансовое благополучие совместной жизни. Проходят годы, но огонёк их любви так и не гаснет, несмотря на все преграды. Тем не менее, у Михаила есть долг перед самим собой – продолжительная учёба, прежде чем он сможет, как и мечтает, стать инженером. Катя соглашается на уловку своих родителей и выходит замуж за прагматичного и успешного Сухова. Семья Рогачёвых имеют надежду на то, что зять поможет выплатить накопленные ими долги. Молодые люди решаются стать «заложниками жизни», отдавая ближайшие годы в жертву, чтобы в будущем, когда Михаил осуществит свою мечту инженера, они могли быть вместе: *«Теперь мы расстанемся. Мы сделаем всё, чего хотят от нас люди, милые и страшные люди этого дня, наши случайные владыки. Как оброк, как дань, отдадим им эти наши годы, мы, ещё слабые, ещё пленные, ещё бедные заложники жизни. Сегодня мы ещё в плену, а завтра, завтра мы победим, мы будем сильны, мы будем господами жизни. И тогда легко, легко я страхну эти глупые цепи и приду к тебе, мой милый, прекрасный мой Михаил»* [6, с. 274].

На это время Михаил живёт вместе с загадочной Лилит, созданием из сказочных миров, влюблённое в него: *«О, не пойму! Глупый! Я тебя люблю, сегодня и всегда, когда ты захочешь, а она любит тебя в далёком, в победе над жизнью. А мне и жизни не надо. Так, живу немножко, вечерняя, ночная»* [49, с. 275]. Она

является для него идеальной компаньонкой, полной загадок и тайн, но героиня никогда не станет реальностью, не сможет стать частью земного существования. Через образ Лилит передаётся образ грустной мечты, непостижимой фантазии, которая посетила благородного строителя.

Прошло восемь лет, и Михаил достиг признания и достатка. В соответствии с ранее принятым решением, он и Катя сходятся вновь, испытывая при этом чувства лёгкости и радости: *«Катя озарена радостью освобождения. Её движения легки и быстры, как движения юной девушки, и кажется, что счастьем сожжены эти восемь лет заложенничества. Лицо пылает румянцем, глаза блестят»* [6, с. 297]. Катя решает оставить своего мужа и двух детей, что приводит к возникновению скандалов со стороны её рационального супруга. Между тем, грустная и никогда не признанная людьми мечта Лилит постепенно и незаметно уходит в тень, уступая место земной жизни: *«Вот и пришло время, когда мне надо отойти, уйти. Здесь, около человека, я, лунная сказка, весёлая немножко, но больше грустная, тихо и редко смеющаяся и вовсе не проливающая слёз, я, бедная Лилит, провела мои восемь лет и ухожу в лазурную тишину моей пустыни»* [6, с. 296].

Драма «Заложники жизни» как будто заставляет нас увидеть себя в зеркале, где отражается бесконечная борьба за собственное счастье и смысл жизни. Герои становятся заложниками своих же принципов, идеалов, страхов, оказываясь в плену своих же переживаний и решений. В данной пьесе Ф. Сологуб пытается показать, что каждый из нас – заложник собственной жизни, и только приняв это, можно найти путь к освобождению.

Таким образом, мы видим, что символика заглавий пьес Фёдора Сологуба играет значительную роль в понимании его произведений. Название трагедии «Победа Смерти» олицетворяет главную идею произведения – смерть как неотъемлемую часть жизни. В ней автор исследует тему бессмысленности человеческого существования и борьбы с неизбежностью смерти. Заглавие «Победа Смерти» подчёркивает, что смерть является не просто концом жизни, а неким победителем, который неизбежно ожидает каждого из нас. Другая сологубовская пьеса – «Заложники жизни» – также имеет глубокий символический смысл. Заголовок указывает на то, что главные герои пьесы находятся в плену своей собственной жизни. Они становятся заложниками своих судеб, неспособными освободиться от оков обстоятельств. Их жизнь контролируется внешними силами, и они не в состоянии противостоять им. Заглавие «Заложники жизни» отражает бессилие и безысходность героев, их попытки найти свободу и смысл в мире, где они являются всего лишь

пешками. Через данные заглавия писатель вводит нас в мир символов, метафор и философских размышлений, заставляя задумываться над глубиной человеческой природы, смыслом жизни и неизбежностью смерти.

Отвергнув традиции психологической и бытовой драмы в своих ранних трагедиях, Фёдор Сологуб начал создавать свой собственный вариант условного символистского театра («Театра одной воли»). Теоретические основы данного театра писатель решительно утверждал в своих статьях и публичных лекциях. Интерес к античной религиозной трагедии, общий для всех представителей символистского течения, во многом подготовил писателя к опытам над созданием неомифологической драмы, где бы вечная мистерия смерти и любви представала в очертаниях современной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабичева, Ю. В. Поэтика заглавия / Ю. В. Бабичева // Вестник ТГПУ. – Сер. гум. науки (Филология). – 2000. – № 6. – С. 61–64.
2. Вислова, А. В. «Серебряный век» как театр: феномен театральности в культуре рубежа XIX–XX вв. / А. В. Вислова – М. : М-во культуры Российской Федерации, Рос. ин-т культурологии, 2000. – 210 с.
3. Гинзбург, Л. Я. О поэтике заглавия / Л. Я. Гинзбург // Лингвистика и поэтика : сборник статей. – М., 1979. – С. 309–316.
4. Кремнева, А. В. Роль заглавия в понимании смысла художественного текста : структура и функционирование / А. В. Кремнева. – Барнаул, 2000. – Вып. 4. – С. 86–92.
5. Кржижановский, С. Д. Поэтика заглавий / С. Д. Кржижановский. – М. : Никитинские субботники, 1931. – 32 с.
6. Сологуб, Ф. Собр. соч. : В 6 т. / Ф. Сологуб. – М. : НПК «Интелвак», 2002. – Т. 5.: Литургия Мне : Мистерии. Драмы. Повести. Рассказы. – 688 с.

АННОТАЦИЯ

Жарикова О.В. К вопросу символичности заглавий драматургических текстов Ф. Сологуба

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-42-50

В статье рассматривается символика заглавий драматургических текстов Фёдора Сологуба, анализируются заголовки двух пьес: трагедии «Победа смерти» и драмы «Заложники жизни». Автор доказывает, что через заглавия писатель вводит читателя в мир символов, метафор и философских размышлений, заставляя задумываться над глубиной человеческой природы, смыслом жизни и неизбежностью смерти.

Ключевые слова: Серебряный век, символизм, драматургия, заглавия, Ф. Сологуб.

SUMMARY

Zharikova O.V. To the Question of Symbolism of Titles of F. Sologub's Dramaturgical Texts

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-42-50

The article deals with the symbolism of titles of Fyodor Sologub's dramaturgical texts and analyses the titles of two plays: the tragedy "The Victory of Death" and the drama "The Hostages of Life". The author proves that through the titles the writer introduces the reader into the world of symbols, metaphors and philosophical reflections, making the reader think about the depth of human nature, the meaning of life and the inevitability of death.

Keywords: Silver Age, symbolism, dramaturgy, titles, F. Sologub.

***О.В. Жарикова**
(г. Горловка, РФ),
М.А. Ивахненко
(г. Горловка, РФ)*

УДК 821.161.1 – Аксёнов

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-51-59

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПОИСКИ В. АКСЁНОВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Литературный процесс второй половины XX– начала XXI веков представляет собой сложное, противоречивое, неоднородное явление. При всём многообразии творческих поисков, при всей разнонаправленности художественного развития второй половины XX века просматриваются несколько стержневых тенденций: кризис соцреалистической эстетики, возрождение модернистских тенденций, возникновение и развитие постмодернизма и постреализма, активизация процессов взаимопроникновения разных художественных парадигм, межжанровый и межродовой синтез. Эти тенденции в различной степени были присущи и творчеству В. Аксёнова. Характерное для литературы этого времени совмещение выразительных средств различных жанров в новых художественных образованиях ясно проявилось в его произведениях, особенно в романах, созданных в конце XX – начале XXI веков.

Творчество В. Аксёнова привлекало внимание читателей, критиков, литературоведов разных поколений и вызывало порой самые противоположные оценки. Лирико-исповедальная проза В. Аксёнова конца 50–60-х годов была в целом с одобрением принята

литературной критикой (Л. Аннинский, А. Марченко, И. Одинцова, Ст. Рассадин, Е. Сидоров). Писавшие тогда о В. Аксёнове полагали, что ему удалось верно отразить процесс становления личности молодого человека, и отмечали как важнейшие особенности «молодёжной прозы» остроту проблемности, эмоциональность, своеобразие жанровой формы.

Творчество писателя также привлекло внимание европейских и американских литературоведов. Зарубежная критика была единодушна по отношению к романам В. Аксёнова «Ожог» и «Остров Крым», считая их лучшими его произведениями. Н. Ефимова, П. Далгард, В. Дукас, У. Колонски, П. Майер, Ю. Мальцев, О. Матич, Г. Слобин и др. в целом высоко оценили художественное творчество писателя, его способность к драматизации и карнавализации изображаемой реальности, хотя, разумеется, критические замечания встречаются и в их работах.

Интерес к творчеству В. Аксёнова в России вновь возник лишь в середине 90-х гг. Отношение советской и постсоветской литературной критики творчеству В. Аксёнова противоречиво. Она отмечает несомненные художественные достоинства его произведений, однако некоторые из исследователей все же считают, что писатель не сумел уйти от стереотипов советской ментальности, противоборство с которой не отменяло зависимость от неё.

Произведения В. Аксёнова отличаются оригинальным авторским мышлением, органичным жанрово-стилевым синтезом, что в целом было характерно для русской литературы второй половины XX–начала XXI веков. И творчество писателя может быть верно понято лишь в этом историко-литературном контексте. Завершение XX века как историко-литературного цикла позволяет выявить те качества и свойства, которые определяли его сущность. Исследователи современной русской литературы (Г. Белая, В. Воздвиженский, М. Голубков, А. Николюкин, Г. Торунова, А. Чагин) предлагали рассматривать разные периоды литературного процесса XX века, но, на наш взгляд, наиболее оптимальной является периодизация русской литературы, предложенная Н. Лейдерманом:

– первый период (1890-е – конец 1920-х гг.) состоит из двух циклов – «серебряного века» (до 1917 г.) и цикла формирования того художественного феномена, который получил название «советская литература» (с 1917 г.). На переломе между этими циклами выделяется особый микроцикл (1917– начало 1920-х гг.) – момент культурного взрыва;

– второй период (начало 1930-х – середина 1950-х гг.) состоит из следующих субпериодов: «тридцатые годы», «период Великой Отечественной войны», «первое послевоенное десятилетие». Характеризуется утверждением господства соцреализма как

творческого метода и литературного направления и сопротивлением его диктату в запрещенной литературе;

– третий период (середина 1950-х – середина 1980-х гг.) состоит из следующих субпериодов: «шестидесятые годы» или «оттепель» (примерно 1954–1968), «семидесятые годы» (примерно 1968–1985). Характерен кризисом соцреалистической культуры, расшатыванием соцреалистического канона, актуализацией реалистической традиции, вторым рождением модернизма и авангардных тенденций;

– четвёртый период (середина 1980-х – 2000-е гг.) считается незавершённым. Его характеризуют кардинальные социокультурные изменения, становление русского постмодернизма, поиски новых «космографических» моделей мира (постреализм, натуралистический сентиментализм) [5].

Очевидно, что вести разговор о В. Аксёнове следует в контексте третьего и четвёртого периодов классификации, предложенной Н. Лейдерманом, поскольку начало творческой деятельности писателя приходится именно на 60-е годы XX века. Как известно, переломным в истории страны стал XX съезд КПСС, появляется, хотя и вполне умеренная, критика сталинской модели социализма. Идею трансформации социализма, его приближение к идеалам свободы, равенства, братства подхватили «шестидесятники» – представители той части советской интеллигенции, чьё мировоззрение сложилось под влиянием XX съезда.

Если взглянуть на литературу 60-х годов с современных позиций, то может показаться, что радикальное диссидентство переплеталось, как ни странно, с конформизмом. «Шестидесятники» вращались в своём собственном мире – мире, который бросал вызов и тоталитарному государству и в то же время был зависим от определённой политической конъюнктуры. В советской литературе 60-х годов и происходит поиск нового типа соотношения жизненной правды и художественного вымысла. В литературной критике возникают очень противоречивые суждения, когда речь идёт о «шестидесятниках». Критики особенно выделяли такую яркую черту «шестидесятников», как идеологизированность: с одной стороны, ориентированность на власть, с другой – способность не только действовать по указке, но даже мыслить и чувствовать. М. Липовецкий в этой связи отмечает: «Шестидесятники отдали щедрую дань “очищению” коммунистической утопии от наследия “сталинизма” <...> Впрочем, важнее, пожалуй, то обстоятельство, что шестидесятники сами стали преодолевать комплекс веры в “социализм с человеческим лицом”, надежду на обновление революционной идеи» [6, с. 228]. Главным в «шестидесятниках» оказывается не то, что в них было стабильно, но то, что в них менялось. Во всяком случае, «шестидесятники» создали свою

систему мифов, противопоставленную советской мифологии. Культурно-историческое значение «шестидесятничества» состоит в том, что советского человека вернули из политико-идеологических сфер в круг естественных интересов и потребностей, выдвинув на первый план антропологическую сущность человека. Всё это нашло отражение в творчестве В. Аксёнова, А. Гладилина, А. Кузнецова, Ф. Искандера и др.

Резкой чертой между 60-ми и 70-ми годами стал разгром журнала «Новый мир» в 1970-м. Журнал был воплощением того порыва к демократии, свободе личности, обновлению социализма, который страна переживала после смерти Сталина начиная с середины 50-х годов. Сразу после расправы с журналом процесс вытеснения из советской литературы людей и идеологии 60-х пошёл быстро и безостановочно. Однако либеральное движение нарастало. И именно среди его представителей шла интенсивная дискуссия об экономической и политической модернизации. Кризисные процессы происходили в эстетике и художественной практике соцреализма. Начавшееся в годы «оттепели» освобождение от его догм усиливалось. В русскую литературу возвращается модернизм и возникает постмодернизм. Власти старались привлечь на свою сторону талантливых писателей, но вместе с тем, заигрывая с одними, препятствовали публикации других. Многие исследователи называют время с середины 60-х до середины 80-х годов XX века двадцатилетием упущенных возможностей, но литература всё же продолжала развиваться. В частности, проза В. Аксёнова является тому подтверждением. Его творческий путь начинается с рассказов и повестей, которые создавались в русле «оттепели» и в которых он надеялся утвердить положительные идеалы.

На рубеже 1960–1970-х годов, когда на Западе одним из ведущих литературных направлений стал постмодернизм, в русской литературе появляются произведения А. Битова, В. Ерофеева, Саши Соколова, И. Бродского и др., с которых, по мнению многих исследователей, начался русский постмодернизм. Новое для русской литературы направление продолжило прерванную динамику модернизма и авангарда. Однако, развиваясь, русский постмодернизм всё активнее отталкивается от присущей модернизму и авангарду мифологизации реальности. По мнению И. Скоропановой, в период становления русского постмодернизма в процессе переоценки ценностей основное внимание уделяется проблемам массового сознания, постепенно к ним добавляются проблемы коллективного бессознательного, а на позднем этапе развития русский постмодернизм представляет широкий спектр проблем современности, получающих постфилософское освещение. Это течение становится всё более разнообразным, со всё большей определённой выявляет

свою национальную специфику, а именно: большую степень политизированности, использование в качестве одного из деконструируемых языков языка социалистического реализма. Либеральная художественная философия была близка и В. Аксёнову. В его романах, как отмечает О. Чернышенко, проявилось «недоверие к государственной системе, часто обвиняемой в тоталитаризме и формализме; интерес к личности, противопоставляющей себя той или иной системе порабощения; <...> настороженное отношение к православному христианству...» [7, с. 7]. Вместе с тем романное творчество В. Аксёнова довольно прочно связано с реализмом: писатель, отдавая дань литературной игре и условности, всё же стремился в своём творчестве репрезентовать действительность.

На рубеже XX–XXI веков сформировалась новая парадигма художественности, основанная на универсальном принципе относительности, диалогичности, открытости по отношению к непрерывно меняющемуся миру. Этот феномен стал называться постреализм. Его представители также стремились установить диалог с хаотически развивающейся действительностью. Но они никогда не порывали с реальностью как объективной данностью и с конкретным измерением человеческой личности. Писатели-постреалисты активно используют такие элементы эстетики постмодернизма, как интертекстуальность, многостильность, открытость текста для читательской интерпретации. Почти у всех русских «постреалистов» оживает жанровый архетип романа воспитания (А. Иванченко, О. Ермаков, В. Шаров, М. Харитонов, А. Слаповский). Причём в постреализме традиция романа воспитания, как правило, усложняется гротеском. Мы не будем пытаться «прикрепить» В. Аксёнова к какому-либо литературному направлению, хотя отметим, что в зрелом его творчестве осуществился синтез реалистической и постмодернистской эстетики. В его прозе своеобразно преломились традиции русской, западноевропейской, американской литературной классики XIX–XX веков. В духе этих классических традиций В. Аксёнов пишет свои романы, размещая героев в линейном последовательном пространственно-временном континууме, создавая художественно достоверную картину действительности.

Литература 1950–1980-х годов значительно отличалась от советской литературы 30–40-х с её общей направленностью к «правдивому, исторически конкретному изображению действительности в её революционном развитии». В литературе 1970–1980-х годов наблюдаются и явления модернистского толка, «такие как концептуализм, метареализм и отдельные элементы прежних – авангардизма, сюрреализма, экспрессионизма. Выйдя в конце 80-х годов из российского андеграунда, они получили

возможность свободного развития и распространения» [3, с. 72]. К примеру, в романе В. Аксёнова «Ожог», завершённом в 1975 году, не осталось места лирической исповедальности «шестидесятников». Писатель «пересоздаёт» действительность, гротескно отображая её, карнавализуя, что связывает автора с традициями модернизма, но сюжет большинства его романов выстроен по реалистическому принципу. Гротескность его произведений конца 60-х – 70-х годов обнажает несоответствие советской мифологии реальной действительности, не вытесняя, не разрушая её полностью. Социально-психологический, или реалистический, гротеск В. Аксёнова явился следствием расхождений «между социально-идеологическим языком вместе с соответствующей ему картиной реальности и тем, что эта реальность представляла на самом деле» [4, с. 137].

Демократические реформы конца 1980 – начала 1990-х годов привели к активизации литературной жизни. 90-е годы XX века вошли в историю русской литературы как смена основных эстетических и идеологических парадигм. Окончательно была разрушена доктрина социалистического реализма, исчезла цензура, и писатели получили возможность свободно публиковать свои произведения. Так, в новой России началась публикация произведений В. Аксёнова. Начиная с 1990 года, вышли в свет его произведения, написанные в доэмигрантский период и в период эмиграции. В 1990 году были опубликованы романы «Ожог» и «Остров Крым», изданные в США в 1980 и в 1981 годы. Последнее десятилетие прошлого века стало средоточием многих разнонаправленных тенденций. Произошла смена литературного кода и изменение как самой литературы, так и взаимоотношений писателя и читателя. Все эти процессы преломились в творчестве В. Аксёнова.

О том, что русская литература на рубеже XX–XXI веков оказалась в сложной ситуации переходности, писали В. Гусев, Н. Иванова, И. Ильин, В. Курицын, Н. Лейдерман и М. Липовецкий, А. Марченко, А. Мережkinская, Г. Нефагина, Б. Парамонов, С. Тимина, М. Эпштейн и многие другие. Рубеж XX–XXI веков войдёт в историю русской литературы как особый, переходный этап её развития, в котором отразилась «резкая смена аксеологических ориентиров, разрушение старой мировоззренческой системы, атмосфера духовной смуты и всеобщего разлада» [2, с. 103]. Новая же художественная парадигма, прогнозируемая исследователями, находится в стадии становления. Её контуры вырисовываются всё отчетливее, и можно предположить, «что в литературе XXI века утвердятся “новые” романтизм, реализм, модернизм, возникнут “новые” чувствительность, искренность, исповедальность, документализм...» [2, с. 120]. Эти сложные трансформации и взаимодействие реалистического, модернистского

и постмодернистского дискурсов, размывание границ стилевых течений, подвижность жанровых границ нашли отражение в творчестве В. Аксёнова. В его прозе были представлены такие эпические (новоэпические) жанры, как роман, повесть, рассказ. В результате процесса взаимодействия жанров, особенно интенсивного в последние десятилетия, в литературной практике на стыке традиционных жанров возникают новые жанровые формы, но некая жанровая доминанта сохраняется.

60–70-е годы XX века часто называли «поэтическим временем», хотя и тогда роман, как и другие повествовательные жанры, во многом определял характер литературного развития, в частности рассказы, повести и романы В. Аксёнова. Стремясь осмыслить трагический опыт XX века, к большому эпическому пространству романа приходит в 70-е годы и В. Аксёнов. Углубление философского подхода к изображаемому, стремление показать движение истории, усиление публицистичности характерны для романного творчества В. Аксёнова тех лет, хотя в основе его романов лежит иная историософская концепция и опубликованы они были за рубежом. В этом смысле они оказались в одном ряду с «неофициальной» русской прозой – скажем, романами «Верный Руслан» Г. Владимова, «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» В. Войновича, «Школа для дураков» Саши Соколова.

Наряду с романом в литературе второй половины XX века развивались малые и средние эпические формы – рассказ и повесть. Скажем, для 60-х годов были характерны такие внутрижанровые разновидности рассказа, как эпический (Ч. Айтматов, В. Астафьев, В. Белов, В. Шукшин и др.), документально-психологический (А. Адамович, Д. Гранин, Г. Семёнов и др.), лирико-исповедальный (Ю. Нагибин, Ю. Казаков, В. Аксёнов и др.).

Продуктивной формой в жанровой системе эпоса той поры оказалась и повесть, которая в 50–60-е годы, как справедливо полагает Т. Садовникова, стала ведущим жанром. Проанализировав развитие литературного процесса этого периода, исследователь предполагает, что повесть как литературный жанр выдвинулась на авансцену литературного развития, так как роман, устремлённый к познанию мира во всём его многообразном целом, тяготеет к синтезу, а повесть – к анализу. В повести осуществлялись многообразные начинания, подхваченные и позже развитые романом. Именно в этот период В. Аксёнов обратился к жанрам рассказа и повести. Неприятие им официального дискурса и поиски нового художественного языка ясно проявились в повестях «Затоваренная бочкотара» (1968) и «Поиски жанра» (1972). В прозе 60–70-х годов, несомненно, происходят изменения: явное увлечение повествованием от первого лица; появление романа в новеллах; расширение арсенала

сюжетных конструкций, композиционных приёмов (смещение времени, различные повествователи); принцип метафоризации из повествовательной речи переходил нередко в сферу сюжета. Жанры романа и повести оказались особенно чуткими к воздействию лирики и драмы. Именно в силу своей универсальности, всеобщности самого «предмета» роман и повесть стремятся к синтезу, к обобщению. Для них, в сущности, нет никаких ограничений ни по предмету, ни по характеру изображения. Но изменения внутри одного жанра, так или иначе, сказываются на судьбах сопредельных жанровых форм.

Период с 1950-го по 1980-е годы в литературе – это время доминирования «лирической» повести, время вторжения публицистики и очерка в жанровые формы романа. Повесть 50–60-х годов и своим содержательным пафосом, и сюжетно-композиционными особенностями оказала заметное воздействие на многоплановый роман, опирающийся на традиции эпического рода. Однако в последние годы некоторые литературоведы и писатели озабочены судьбой русского романа. Даже признанный романист В. Аксёнов, написавший более двадцати романов, предрекает гибель этого почтенного жанра. «А тот роман, который принес славу этому жанру, роман самовыражения, роман байронический, возникший в элитной дворянской среде XVIII века, продолженный в XIX веке в России очень энергично и существовавший до середины XX века, он идёт всё вниз и вниз» [1]. Причину В. Аксёнов видит вовсе не в снижении мастерства писателя (хотя и замечает, что вместе с упадком жанра угасают и творческие амбиции авторов), а в изменившихся вкусах читателей.

Трансформация жанров эпико-повествовательного рода, жанрово-стилевой синтез характерны для литературы «переходного времени», что ясно проявилось в творчестве В. Аксёнова. Писатель не устаёт экспериментировать с жанром романа, осуществляя синтез повествовательной прозы, лирической поэзии, драмы... В. Аксёнов не шёл за читателем, не потакал его вкусам, но он искал выходы к самой широкой читательской аудитории, порой это ему удавалось, порой – нет. Однако писатель не создавал «формульную», жанровую литературу, он был склонен к художественному эксперименту, и в его романах осуществлялся поиск новых изобразительно-выразительных возможностей, что было неоднократно отмечено литературной критикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Василий Аксёнов: Нельзя написать совершенный роман : (беседу вел Д. Дибров) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <<http://www.rtr-vesti.ru>>

2. Гусев В. А. Литература в ситуации переходности: моногр / В. А. Гусев. – Днепропетровск : Изд-во ДНУ, 2007. – 276 с.
3. Кременцов Л. П. Русская литература в XX веке. Обретения и утраты: учеб. пособие / Л. П. Кременцов. – М. : Флинта : Наука, 2007. – 227 с.
4. Лейдерман Н. Л. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: учеб. пособие [для студ. высш. учеб. заведений] / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – 688 с. – (В 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий; Т. 2 : 1968–1990).
5. Лейдерман Н. Л. Периодизация русской литературы XX века и текущий литературный процесс [Электронный ресурс] / Н. Л. Лейдерман // Материалы международной научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания». – Режим доступа : <http://www.pspu.ru/sci_liter2005_leiderman.shtml>.
6. Липовецкий М. Совок-блюз / М. Липовецкий // Знамя. – 1991. – №9. – С. 226–236.
7. Шохина В. Таинственный остров / В. Шохина // Октябрь. – 1990. – №11. – С. 200–202.

АННОТАЦИЯ

Жарикова О.В., Ивахненко М.А. Художественные поиски В. Аксёнова в русской литературе второй половины XX – начала XXI веков

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-51-59

В статье рассматриваются этапы творческой эволюции писателя В. Аксёнова в контексте развития русской литературы второй половины XX – начала XXI веков. Автор исследует становление творческой манеры писателя от рассказа до романа.

Ключевые слова: прозаические жанры, стиль, рассказ, повесть, роман, межжанровый и межродовой синтез, модернизм, постмодернизм.

SUMMARY

Zharikova O.V., Ivakhnenko M.A. Artistic Searches of V. Aksyonov in the Russian Literature of the Second Half of the XXth – beginning of the XXIst Centuries

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-51-59

The article examines the stages of evolution in V. Aksyonov's literary work in the context of the Russian literature development in the second half of the XXth century – the beginning of the XXIst century. The author examines the involvement of V. Aksyonov's creative style from short stories to novels.

Keywords: prose genres, style, short story, short novel, novel, intergenre and intergeneric synthesis, modernism, postmodernism.

*Н. В. Лаштабова
(г. Оренбург, РФ),
А. О. Акимова
(г. Оренбург, РФ)*

УДК 82.091

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-59-65

ОБРАЗ КОРЫ СИБОРН КАК ОТРАЖЕНИЕ ТЕНДЕНЦИЙ ЭПОХИ В РОМАНЕ С. ПЕРРИ «ЗМЕЙ В ЭССЕКСЕ»

Викторианская эпоха в истории Англии отмечена рядом значительных социальных, экономических и культурных изменений, которые повлияли не только на развитие страны, но и на социальный строй, в особенности изменилось положение женщин. Этот период знаменует собой переход от традиционного общества к более современному, где женщины расширяют свои права, начинают играть активную роль. Конец XIX и начало XX века в Англии стали временем, когда начали формироваться идеи равноправия и эмансипации женщин. Права женщин на брак по любви, свободу и человеческое достоинство, а также их равные с мужчинами профессиональные возможности – все это стало предметом обсуждения в обществе и литературе. Женские персонажи – неотъемлемая часть поздней викторианской художественной литературы. Актуальность нашего исследования заключается в выявлении характеристик, касающихся образа «новой женщины» в романе С. Перри «Змей в Эссексе». Предмет исследования – женский образ в английской художественной литературе рубежа XIX–XX веков. Объект исследования – поэтика образа Кору Сиборн как одной из героинь типа «новая женщина». Цель работы состоит в выявлении и анализе составляющих образа Кору Сиборн и отнесении ее к женским персонажам нового типа. В работе используются системный подход и метод историко-теоретического анализа, позволяющие рассмотреть художественную литературу как взаимосвязь элементов. Материалом исследования является текст романа С. Перри «Змей в Эссексе» (перевод Ю. Полешук).

Проводились многочисленные исследования (Ю. В. Бойко, А. Е. Gavin, Р. Murphy, Н. Д. Садовая) приключенческих романов XIX–XX века, которые позволили дать основу для описания и анализа женских персонажей. Исходя из их происхождения, портрета,

черт характера, поведения и действий, их стали подразделять на традиционных английских женщин и «новых женщин».

Новый тип женщин был способен бросить вызов традиционным представлениям о роли женщины в семье и обществе, стремился к независимости и самореализации. Эти женщины получали образование, активно участвовали в общественно-политической жизни и осваивали новые профессии. К типу «новых женщин» можно отнести журналисток, писательниц, выпускниц колледжей, общественных и политических активисток. Новая женщина выступила против викторианских представлений об истинной женственности, где идеалом считалась кроткая, терпеливая и скромная жена, преданно любящая своего мужа и посвятившая себя заботе о семье.

Одной из ключевых ролей женщины в Викторианскую эпоху была роль жены и матери семейства. Большинство женщин состояли в браке и были ответственными за ведение домашнего хозяйства и воспитание детей. Однако это не означает, что все женщины занимались только домашними делами. Многие активно участвовали в общественной жизни и занимались благотворительностью.

Интерес к этому вопросу можно проследить в произведениях художественной литературы, написанных как мужчинами, так и женщинами. Т. Гарди, Э. Тrollop, О. Уайльд, Г. Р. Хаггард и Б. Стокер – вот некоторые из мужчин, которые изображали и переосмысливали женские социальные роли.

Г.Р. Хаггард и Б. Стокер подчеркивают в своих героинях неразрывное единство чувственности, мечтательность с одной стороны, и самообладание, смелость и независимость с другой. Эти особенности проявляются в образах Джесс Крофт и Норы Джойс и позволяют отнести их к типу «новой женщины». Х. Р. Хаггард показывает в романе женщину, способную сделать свой собственный выбор в сложном социально-политическом конфликте. Он погружает читателя в период первой Англо-бурской войны. Именно Джесс в романе Хаггарда воплощает идею нового типа женщины, способной сделать свой самостоятельный выбор, заявить о праве на независимое видение того, что происходит в мире.

Особого внимания заслуживает воплощение любовной темы. Страсть и глубина чувств, характерные для этих героинь, не разрушают, а приводят к рациональным решениям. Они сохраняют самообладание в фатальных ситуациях, когда мужчинам не удается принять решение и даже спасают жизнь. Их решительность является своеобразной чертой, приравнивающей их к героям-мужчинам.

Однако, когда речь заходит об эмансипации женщин, наиболее ценным источником информации является именно женский взгляд. Это связано с тем, что именно женщина может точнее переосмыслить

основания для идентичности женщины в обществе, давая при этом личную оценку, делясь мыслями и переживаниями. Писательницы создают образы, соответствующие ценностным идеалам женщин, поскольку создают произведения о женщинах и для женщин, то есть о самих себе.

Интерес к викторианской эпохе не снизился и в нынешнее время. В романе «Змей в Эссексе» С. Перри изображает Англию второй половины XIX столетия и «напоминает нам о том, что викторианская эра была вовсе не такой темной, как ее изображают классики данного жанра, а викторианский период – прекрасный источник для создания новых реинтерпретированных викторианских романов с прогрессивными взглядами, что отнюдь не противоречило существовавшей тогда действительности» [Силаев, 2022, с. 2]. С. Перри стремится точно изобразить быт, устои, образ мыслей и ценности людей викторианской Англии, показать истинное положение вещей.

Главная героиня романа – Кора Сиборн. Это активная и феминистически настроенная вдова, страстно увлеченная исследованием палеонтологии, именно это увлечение привело ее из Лондона в Эссекс. Кора разбирается в палеонтологии, ее тянет изучать камни, природные явления, разгадывать тайну змея, проживающего в Эссексе. Это все отличает ее образ от остальных представительниц женского пола в романе: *«Невероятно! – радостно воскликнула она. – Ведь у нас под ногами ископаемые палеозойской эры, как везде в этой части света! Вы только представьте: породы, образовавшиеся пятьсот миллионов лет назад, вдруг пошевелили плечами, так что сбили с церкви шпиль!»*[4].

Она не беспокоится о своем внешнем виде, не следит за модой и после смерти мужа может позволить себе быть неопрятной и плохо одетой: *«Кора, которая решительно отказалась от корсетов, причесывала волосы рукой и запихивала под шляпу, а украшений не носила уже месяц, с того самого дня, как вытащила из ушей жемчужные серьги»*[4].

Для героини важнее оставаться верной своим интересам, она больше не хочет отказываться от свободы слов и действий, чего она была лишена, находясь в браке. Она находит покой и счастье в одиночестве: *«Прелесть вдовства в том, что больше не надо казаться женщиной; Ей хотелось бы все объяснить, признаться, что годы брака настолько убили в ней надежду на счастье, что возможность просто сидеть с чашкой чая в руках и не думать о том, что ждет ее в доме на Фоулис-стрит, казалась почти чудом»*[4].

С. Перри успешно разрушает стереотипы о запретности тем, связанных с телесностью и сексуальностью, демонстрируя, как герои Викторианской эпохи могли открыто и прямо обсуждать их, не

ограничиваясь одними только эвфемизмами. Возможно, сегодня такие сцены могут показаться довольно сдержанными, но для того времени подобная «свобода» была бы неприемлема и вызвала бы скандал: «я всегда считала красоту проклятием и безумно рада, что отделалась от необходимости выглядеть привлекательно. Я порой даже забываю, что я женщина, – точнее, не думаю о себе как о женщине. Мне кажется, что все радости и обязанности, которые сулит женский пол, больше не имеют ко мне никакого отношения» [4].

Как говорил П. В. Силаев: «разрушение стереотипов о несуществующей викторианской Англии становится новым источником для создания реинтерпретационных произведений, в которых удастся не уничтожить существующий образ уже изображенной викторианской эпохи, а наделить ее специфическими чертами, которые, по мнению многих литераторов, помогают объединить прошлое и настоящее» [3, с. 292].

Рассматривая особенности персонажа, следует обратить внимание на её имя, связанное с древнегреческой мифологией. Кора была дочерью Зевса и богини Деметры. Она была похищена богом подземного мира Гадесом и стала его женой. Имя Кора стало символом перехода и перемен. Оно отражает сложную двойственность между жизнью и смертью, светом и тенью, символизируя силу и внутреннюю стойкость. Помимо этого, интерес вызывает выбор фамилии Сиборн, имеющее скандинавское происхождение, буквально обозначающее «морской воин». Выбор фамилии и имени был не случаен, и героиня романа «Змей в Эссексе» доказывает это.

Кора Сиборн является примером сильной, волевой женщины, знающей свое предназначение. Однако ее образ противоречит представлениям о других женщинах Викторианской эпохи. Героиня не желает соответствовать принятым в обществе того времени стандартам.

Таким образом, проведенный анализ позволил выявить особенности изображения женских образов викторианской эпохи. Мы смогли проследить стремление С. Перри следовать тенденциям создания образов «новых женщин». Эпоха Викторианства представляет нам образ свободных и независимых женщин, способных противостоять социальным нормам и ожиданиям. Авторы, описывающие в произведениях этот период, отражают идею женской самореализации – как в карьере, так и в личной жизни. Новая женщина стала символом не только гендерного кризиса на рубеже веков, но и кризиса викторианского брака и самой викторианской эпохи. Этот кризис, характеризующийся повышенной напряжённостью и ощущением катастрофы, стал переходным этапом в развитии культуры и общества, когда активизировались как разрушительные, так и созидательные силы.

Новая женщина заявила о своём праве на самоопределение и независимость, не поддерживала разделение сфер жизни и устройство викторианского брака, требовала гендерного равенства в общественной и семейной сферах. Она способствовала разрушению патриархальных устоев в культуре, формированию новых представлений о женственности, созданию более либеральной гендерной картины мира и переосмыслению традиционных гендерных отношений на основе свободы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойко, Ю. В. Пересмотр женских гендерных ролей в социальном романе Викторианской эпохи на примере романа Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» / Ю. В. Бойко // Язык: категории, функции, речевое действие : Материалы X юбилейной международной научной конференции к 75-летию Валерия Степановича Борисова, Москва – Коломна, 13–14 апреля 2017 года. Том Выпуск 10. Часть II. – Москва – Коломна: Московский педагогический государственный университет Государственный социально-гуманитарный университет, 2017. – С. 32–34. – EDN ZTBNGF.
2. Садомская, Н. Д. Творчество Генри Райдера Хаггарда и английская литература конца XIX - начала XX века / Н. Д. Садомская ; Министерство образования и науки Российской Федерации, Федеральное агентство по образованию, Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Московский педагогический государственный университет». – Оренбург : Оренбургский государственный педагогический университет, 2006. – 303 с. – ISBN 88-585-9327-5. – EDNQSPYN.
3. Силаев, П. В. «Змей в Эссексе» Сары Перри как постмодернистская реинтерпретация жанра викторианского романа / П. В. Силаев // Германистика-2022: nove et nova : Материалы V Международной научной конференции, Москва, 07–09 декабря 2022 года / Редколлегия: А. А. Клиновская [и др.]. – Москва: Московский государственный лингвистический университет, 2023. – С. 289–292. – EDN ZRZOIW.
4. Перри, С. Змей в Эссексе. – Фантом Пресс, 2018. – 400 с.
5. Gavin, A. E. (2016). Writing Women of the Fin de Siècle: Authors of Change. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
6. Murphy, P. The New Woman Gothic: Reconfigurations of Distress. Columbia: University of Missouri Press, 2017.
7. Sadomskaya, N. D. “New woman” in late Victorian fiction / N. D. Sadomskaya, N. V. Lashtabova // EpSBS European Proceedings of Social AND Behavioural Sciences : Proceedings of the Philological

Readings (PhR 2019), Orenburg, 19–20 сентября 2019 года. Vol. 83. – London, United Kingdom: EPSBS European Proceedings of Social AND Behavioural Sciences, 2020. – P. 447–455. – EDN FLWNOI.

8. Метлова, Т. А. «Новая женщина» и гендерный кризис в Великобритании рубежа XIX–XX вв / Т. А. Метлова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 1-2(39). – С. 126–129. – EDN RPKTRB.

АННОТАЦИЯ

Лаштабова Н.В., Акимова А.О. Образ Кору Сиборн как отражение тенденций эпохи в романе С. Перри «Змей в Эссексе»

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-59-65

В данной статье производится анализ составных элементов образа Кору Сиборн как викторианской женщины нового типа. Героиня является совокупностью традиционных представлений о викторианской женщине, заботящейся о семье, покорной, следующей традициям, а также типа «новой женщины», стремящейся к самореализации, имеющей собственное мнение и следующей убеждениям.

Ключевые слова: викторианство, женский миф, викторианский роман, постмодернизм.

SUMMARY

Lashtabova N.V., Akimova A.O. The Image of Cora Seaborn as a Reflection of the Trends of the Era in S. Perry's Novel "The Essex Serpent"

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-59-65

The article analyzes the constituent elements of the image of Cora Seaborn as a new type of Victorian woman. The heroine is a combination of traditional ideas about the Victorian woman, caring for the family, submissive, following traditions, as well as the type of "new woman", striving for self-realization, having her own opinion and following beliefs.

Keywords: Victorianism, female myth, Victorian novel, postmodernism.

*Т. Ю. Павельева,
(г. Липецк, РФ)
А. А. Бурова
(г. Липецк, РФ)*

УДК 82

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-65-73

СОБИРАТЕЛЬНЫЙ ОБРАЗ МАТЕРИ В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА ДЖОНА СТЕЙНБЕКА «ГРОЗДЬЯ ГНЕВА»)

Образ матери – это один из немногих образов, который занимает особое положение в разноуровневой системе образной сферы. Данной точки зрения придерживаются такие исследователи, как Л. И. Божович, Н. В. Вараева, Л. С. Выготский, И. В. Дубровина, Л. А. Коростылева, М. И. Лисина, Т. В. Леус, В. С. Мухина, Д. Б. Эльконин и др. Значение образа матери ученые видят поразному. Например, Н. Н. Васягина, Г. Г. Филиппова считают, что образ матери – это основополагающая категория сознания, он может реализовываться через разные сочетания образов и символов сознания человека, он видоизменяется через систему убеждений и ценностей субъекта. Такие ученые, как Н. Н. Васягина, А. И. Захаров, О. Г. Исупова, Т. В. Леус, С. Ю. Мещеркова, Н. Л. Пушкарева, А. С. Спиваковская, Е. Ю. Трошина и др. отмечают, что образ матери – это общее понимание материнства в – целом как явления, отражающего определённую социокультурную реальность, это также явление, которое позволяет контролировать поведение субъектов. В соответствии с этим образ матери влияет на исполнение материнских задач и функций. Рассматриваемый нами в рамках курсовой работы образ матери, естественно, часто привлекал к себе внимание философов (А. Бебель, А. Белый, Н. А. Бердяев, Ф. Бэкон, С. Н. Булгаков, Дж. Локк, Н. О. Лосский, С. Л. Франк и др.), исследователей социологии (Т. Т. Киселева, Б. Малиновский, Т. Парсонс и др.), представителей культуры и искусства, обладателей творческого мышления (Г. Кавальканти, Ф. Лили, Рафаэль, В. Л. Боровиковский и др.). Объединяет перечисленные выше области знания следующее – подтверждение социокультурной обусловленности образа матери и его преобразование в соответствии с определённой исторической и социокультурной обстановкой.

Нас сегодняшний день образ матери лежит в основе многочисленных исследований. Чаще всего изучается его содержательная сторона, структура самого концепта «мать» в лингвокультурологическом аспекте, анализ концепта мать в картине мира представителей определённой страны, иногда индивидуумов, которые владеют

двумя языками и проживают в условиях двух культур.

Из всего вышесказанного вытекает актуальность выбранной нами темы. Конечно, самым близким, важным и любимым человеком в первое время после рождения для ребёнка является мать. Именно поэтому к этому образу часто обращались писатели и поэты в произведениях. Данную работу мы посвятили изучению языковой репрезентации образа матери в творчестве одного из американских классиков XX века - Джона Стейнбека. Это определяет новизну исследования.

В качестве **объекта** исследования мы определили лингвистические средства создания образа в художественном произведении.

Предметом исследования являются языковые средства создания образа матери в романе Джона Стейнбека «Гроздь гнева».

Цель заключается в анализе средств языковой репрезентации образа матери в романе Джона Стейнбека «Гроздь гнева». Для достижения заданной цели нужно решить ряд задач:

- 1) рассмотреть понятие «образ» и его компоненты в художественном произведении;
- 2) изучить языковые средства создания образа в художественном произведении;
- 3) выделить лексические средства репрезентации образа матери в романе «Гроздь гнева»;
- 4) выделить синтаксические средства репрезентации образа матери в романе «Гроздь гнева»;
- 5) выявить фонетические средства репрезентации образа матери в романе «Гроздь гнева».

Теоретическая значимость исследования заключается в обобщении особенностей художественного образа. Практическая значимость заключается в возможности применять полученные сведения на занятиях по русской литературе, по лингвокультурологии, по русскому языку, по фонетике, синтаксису и др.

Методы, используемые в литературе: описательный метод, наблюдение, метод выборки, анализ языковых единиц.

Понятие образ и способы его формирования – это объект изучения многих наук. Особое место среди научных дисциплин занимает лингвистика, которая рассматривает данное явление с разных сторон, а также обращает внимание на средства языка, с помощью которых оно образуется. Многие исследователи – языковеды по-разному определяли образ. Например, Е. О. Опарина отмечает следующее: «образ» в лингвистике – это «объект, возникающий в сознании человека и отражающий предметы или явления окружающей действительности» [8, с. 85]. Иначе говоря, образ – это внутренняя категория человека, которая является отражением реальной действительности вокруг него. Здесь стоит отметить, что так или иначе под образом мы предполагаем

художественный образ. Соответственно, ему и посвящается вся наша работа. Впервые понятие художественного образа появилось в трудах исследователя А. А. Потебни [11, с. 114]. Именно Потебня в XIX в. указал на обязательность рассмотрения образа с точки зрения его языкового оформления. В современных научных исследованиях дано немало определений художественного образа. Обратимся к некоторым из них. Например, исследователь Е. Б. Борисова дает следующее определение художественному образу: это «фрагмент, обладающий самостоятельной жизнью и содержанием, который создается автором с помощью богатства языка» [2, с. 25]. По её мнению, данное понятие отличается независимостью и особым содержанием, создание его зависит от речевых возможностей русского языка, а также его создателя – носителя русского языка. По мнению следующего исследователя А. Е. Ефимова, художественный образ определяется как образ персонажей литературного произведения [5, с. 93]. Здесь автор этого определения напрямую соотносит художественный образ с контекстом, где он имеет возможность максимально раскрыться. Е. Б. Борисова отмечает следующие специфические особенности образа - формирование образа непосредственно самим автором текста, индивидуальность, разносторонность (читатель видит образ через своё мировоззрение и понимание окружающей действительности), экспрессивность [2, с. 24]. По мнению В. В. Виноградова, Е. О. Опариной, И. Б. Голуб и Е. А. Юриной основным отличием образа считается его языковое воссоздание, та языковая форма, которая предполагает богатые возможности языка, применяемые в ходе создания образа. По мнению В. А. Масловой, художественный образ [7, с. 77] приводит к возникновению ассоциативных цепочек в сознании субъекта, образы смысловой составляющей устойчивы, в отношении формы они воспроизводятся и отражают через себя реалии действительности. Основные функции художественного образа, согласно точке зрения В. Е. Хализева – это иконическая, эстетическая и коммуникативная. Иконическая функция выражается в образовании классического статуса художественного образа, который представляет собой полноценный и гармоничный, завершённый, социально-психологический портрет персонажа. Эстетическая функция проявляется в том случае, когда у образа появляется личный референт, значение которого важно для восприятия информации текста. Исполнение коммуникативной функции осуществляется в тех условиях, когда образ предстает в форме художественной демонстрации, предстает как язык художественных произведений [12, с. 207]. Часто создание образа на страницах художественных текстов происходит через

описание внешних черт и отличительных особенностей характера героев. Обычно образ состоит из следующих элементов: портрет, поступки, сведения жизни, качества героев, их воспитание, привычки, манера поведения.

Под художественным образом понимается один из главных компонентов литературного текста. Образ – отражение мыслей, чувств, идей через отдельных героев, конкретные события или явления. Художественный образ автор использует для передачи своих чувств и настроений читателю, для воссоздания атмосферы и настроений художественного текста.

Специфические особенности образа:

- **визуальность:** образ должен быть представлен зрительно; это необходимо для того, чтобы сознание читателя могло воспроизвести его в своём воображении.
- **уникальность:** образ должен отличаться от других персонажей в художественном тексте.
- **символичность:** образ может иметь символическую составляющую, помимо основного значения и содержания.
- **динамичность:** образ не статичен, он живёт, развивается, совершенствуется, изменяется на страницах произведения, тем самым показывая, как эволюционирует персонаж или определённое событие.

Роль образа в художественных текстах

Благодаря образам автор создаёт живой мир, мир, который близок к реальному, привлекает внимание читателей и вызывает у него эмоциональную реакцию. Также образы выступают в качестве способа передачи замысла автора и помогают читателям глубже понять и проанализировать текст.

Приведём примеры некоторых ролей образа в литературных произведениях.

Первая роль – налаживание эмоционального контакта с читателем [20, с.83].

Образы на страницах произведений помогают наладить эмоциональный контакт между текстом и самим читателем. Нагруженный в смысловом плане и тщательно разработанный художественный образ способен вызвать сильнейшие эмоциональные потрясения, что даёт возможность испытать те же ощущения и чувства радости [18, с. 20].

Вторая роль – представление и детальное описание идей и тем.

Образ может стать примером идеи или темы, которую автор хочет продемонстрировать читателям. Они помогут передавать теоретические понятия и разработанные ими концепции и системы, в результате чего читатели лучше понимают их содержательную сторону.

Третья роль – разработка атмосферы и соответствующего этому настроения [17, с.40].

Учитывая заданную цель, автор прибегает к применению некоторых образов, которые позволяют передать его окружающую действительность, явления природы, архитектурную мощь и другие потенциальные возможности региона.

Четвёртая роль – развитие некоторых сюжетных линий и отдельных действующих лиц. В этом отношении образ направлен на совершенствование сюжета, на рассмотрение изменений в судьбе персонажа, его личностные преобразования. Также образ может служить отправной точкой для создания конфликтных ситуаций и напряжённых точек в сюжете [16, с.410].

Образы также могут рассматриваться как основной элемент текста художественного произведения [15, с.392].

Их задача заключается в передаче накопленного эмоционального опыта, а также в том, чтобы автор смог передать свои принципы, сообщения.

Создавая художественные образы, авторы уделяют большее внимание вопросу его восприятия читателем. Данный образ должен быть ярким и насыщенным, чтобы читатель мог его запомнить. Именно поэтому, создавая образы в художественных текстах, писатели и поэты используют разные языковые средства, чаще всего, это фигуры или тропы [22, с.47]. По мнению исследователей И. В. Арнольда и К. А. Долинина, все средства языка, способствующие созданию художественных образов, разделяются на две группы: имплицитные и эксплицитные средства [1; 4]. Первая группа – это ряд стилистических средств, помимо них, второстепенные фоновые сведения, которые помогают читателям правильно понять встречающиеся образы. Например, топонимы, имена исторических личностей, прецедентные тексты дают возможность читателям точнее понять авторский замысел. Во вторую группу входит описание героя (его национальности, профессии и под.) [3, с. 217]. По мнению исследователя И. Я. Чернухиной, к группе эксплицитных средств относится маркированная и немаркированная лексика [13, с. 81].

Как мы отметили выше, для создания художественного образа писатели и поэты, чаще всего, прибегают к таким лингвистическим средствам, как эпитет, сравнение, метафора, гипербола, литота, градация, оксюморон, олицетворение.

Каждый из них по-своему помогает автору для воплощения его задумки. Эпитет, например, может помочь передать отношение автора к изображаемому предмету или явлению. Сравнение помогает автору создать такой образ, в котором он закладывает частичку замысла произведения. При помощи такого языкового средства, как метафора, автор создает единую полную картину мира [24, с. 120]. При помощи литоты и гиперболы автор может с постепенным

нарастанием или снижением охарактеризовать персонажа, его поступки и поведение. При помощи градации автор текста может показать малейшие изменения в эмоциональном состоянии и поведении персонажей [21, с. 217].

Автор, используя для создания художественных образов разные лингвистические средства, выделяет своих персонажей посредством индивидуализации речи. Данное явление предполагает применение фонетических средств, которые отражаются в авторском комментарии, где указываются речевые особенности персонажей – интонация, темп речи и под. [19, с. 157]. Также одним из фонетических приемов считается авторская транскрипция. Она позволяет ярче выразить особенности речи персонажей – социальная принадлежность, культурные ценности, возраст, уровень образования и др. [23, с. 183].

Также созданию художественных образов помогают применяемые автором морфологические средства. Наибольшие возможности для повышения эстетики художественных образов имеет категория рода существительных.

Таким образом, персонаж создаётся автором при помощи различных языковых единиц

Следующий этап исследования был посвящен главным средствам словесного образа матери, лексическим, фонетическим и синтаксическим средствам. В данном произведении можно видеть примеры лексических средств.

Описывая характер матери, автор использует фразеологизм «не из робкого десятка», что подчеркивает сильный характер и несгибаемые волевые качества: «*An' Maain 'nobody you can push aroun', neither*» [25].

Мать обладает не только сильными душевными качествами, но и физически тоже она сильна и может выполнять много работы по дому: «*And she wrung out overalls and shirts, and the muscles of her forearms corded out*» [25].

Писатель изображает нежный, ласковый и одновременно сильный образ матери. При описании героини Стейнбек применяет лингвистические средства на уровне грамматики. Восклицательные и отрицательные предложения, обращения, неполные предложения, инверсии:

- «*I wonder if Ma?*» («Там ли мать?»)
- «*Foolede ya, huh, Ma?*» («Провелитебя, мать?»)
- «*Ever see Ma stand up to 'im like she done today?*» («... чтоб мать так бунтовала?»)
- «*Ain't you goin' to the dance?*» *Ma asked*» («Разве не пойдешь на танцы?»)
- «*I'm a-goin' to myself*», *Ma cried* («И я сейчас пойдю! Крикнула мать»)
- «*Scrounge aroun' good in their ears!*» («Уши покренче помру!»)

Писатель весь спектр человеческих переживаний, эмоций, а также взаимоотношения между матерью и остальными персонажами романа передает и через языковой уровень – фонетику. Основным фонетическим средством мрепрезентации образа матери является интонация:

I wonder if Ma – «They saw the tank legs now, and the house, a square little box, unpainted and bare, and the barn, low-roofed and huddled» – «Fooled ya, huh, Ma?»

Исследование показывает, что образ матери в романе выстраивается при помощи разнообразных лингвистических средств. Описание ее характера и качеств осуществляется через использование фразеологизмов, эпитетов, метафор, сравнений и других тропов. Писатель создает образ матери как сильного, доброго и заботливого человека, который способен справиться с трудностями и защитить свою семью.

На уровне грамматики и фонетики автор использует различные языковые единицы для передачи нежности, силы и внутреннего мира матери. Восклицательные предложения, обращения, инверсии и особенности интонации помогают создать живой и выразительный образ.

В заключение хочется отметить, что писателю так удалось через лингвистические единицы разных уровней передать восхищение матерью, уважение к ней. После прочтения образ матери остается в сознании как светлый добрый образ: мама, которая всегда рядом, всегда близко и стоит ее только позвать, чтобы она пришла и поддержала, посоветовала, просто обняла и дала ощущение защищенности. Отсюда все лексические единицы, все метафоры, эпитеты, сравнения, все синтаксические конструкции и фонетические средства направлены на создание образа мамы – образа сильного, свободного и любящего своею семью всем сердцем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнольд И.В. Импликация как предмет филологического изучения // Вопр. языкознания, 1982. – С. 83-91.
2. Борисова Е.Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2009. – № 35 (173). – С. 20-26.
3. Васильева А.Н. Художественная речь. – М., 1983. – 256 с.
4. Долинин К.А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение 1985. – 304 с.
5. Ефимов А. И. Стилистика художественной речи. – М., 1959. – 448 с.
6. Котович М.И. Языковые средства создания персонажа в художественном произведении // Идеи. Поиски. Решения: сборник статей и тезисов IX Междунар. науч. практ. конф. – 2015. – С.64-68.

7. Маслова В.А. Лингвокультурология / В.А. Маслова. – М.: Академия, 2001. – 208 с.
8. Опарина Е.О. Языковой образ в коммуникации: сб. науч. Трудов / РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. языкознания. – М., 2017. – 152 с.
9. Палиевский П.В. Литература и теория. – М., 1979. – 288 с.
10. Пелевина Н.Г. Языковые средства создания образа персонажа / Н.Г. Пелевина, Е.Е. Заря. // Новейшие достижения и успехи развития гуманитарных наук, 2017. – № 1. – Секция № 19. – С.18-20.
11. Потенба А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976. – 614 с.
12. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2013. – 432 с.
13. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. – Воронеж, 1984. – 112 с.
14. Петрищева Е.Ф. Внелитературная лексика в современной художественной прозе / Е.Ф. Петрищева. // Стилистика художественной литературы / отв. ред. А.Н. Кожин. – М.: Наука, 1982. – С. 31.
15. Приходько В.К. Выразительные средства языка: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.К. Приходько. – М.: Академия, 2008. – С. 14.
16. Пушкин А.С. Евгений Онегин: роман в стихах / А.С. Пушкин. – М.: Дет. лит., 2006. – 208 с.
17. Пушкин, А. С. Проза. Драматические произведения / А.С. Пушкин. – М.: Олимп • ППП, 1992. – 400 с.
18. Саакянц А.А. Об И. А. Бунине и его прозе / А.А. Саакянц. – М.: Правда, 1983. – 576 с.
19. Серикова Л.В. Портрет персонажа в прозе В.М. Шукшина: системное лексико-семантическое моделирование / Л.В. Серикова // дис. канд. филол. наук: Бийский государственный педагогический ун-в. – Бийск, 2004. – 153 с.
20. Сидоренков В.А. Углубленное изучение русского языка: книга для учителя / В.А. Сидоренков. – М.: Просвещение, 1996. – С. 20-21.
21. Смирнова, А.А. Иван Бунин. Жизнь и творчество / А.А. Смирнова. – М.: Просвещение, 1991. – С. 157.
22. Старых, О.В. Соматизмы как особый класс слов в лексической системе церковнославянского языка / О.В. Старых. – М.: Вестник ПСТГУ, 2011. – С. 80-85.
23. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В.Н. Телия. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 288 с.
24. Торшин А.А. Произведение художественной литературы. Основные аспекты анализа: учеб. пособие / А.А. Торшин. – М.: Флинта: Наука, 2006. – С. 47.

25. Тургенев И.С. Записки охотника / И.С. Тургенев / ред. А. Бобаренко. – М.: Худож. лит., 1977. – 284 с.
26. Хализев Е.В. Теория литературы / Е.В. Хализев. – М.: Академия, 2000. – 432 с.
27. Гроздь гнева TheGrapesofWrath. Текст : электронный //

АННОТАЦИЯ

Павельева Т.Ю., Бурова А.А. Собирательный образ матери в американской литературе (на примере романа Джона Стейнбека «Гроздь гнева»)

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-65-73

Статья рассматривает образ матери в романе «Гроздь гнева» Джона Стейнбека, анализируя языковые средства, использованные для его создания. Исследование показывает, что образ матери является центральным элементом семьи, авторитетной фигурой, связывающей всех членов. Лексические, грамматические и фонетические средства помогают автору передать восхищение и уважение к матери. Образ матери остается в сознании как светлый, добрый и всегда рядом. В работе выделены ключевые аспекты формирования образа матери в литературном произведении.

Ключевые слова: образ, художественный образ, лингвистические средства, символ, мать.

SUMMARY

Pavelyeva T.Yu., Burova A.A. The Collective Image of Mother in American Literature (Based on John Steinbeck's Novel "The Grapes of Wrath")

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-65-73

The article examines the image of mother in the novel "The Grapes of Wrath" by John Steinbeck, analyzing the linguistic means used to create it. The study shows that the image of mother is the central element of the family, an authoritative figure connecting all members. Lexical, grammatical and phonetic means help the author convey admiration and respect for his mother. The image of mother remains in the mind as bright, kind and always there. The paper highlights the key aspects of the formation of mother's image in a literary work.

Keywords: image, artistic image, linguistic means, symbol, mother.

В.А. Филатова
(г. Горловка, РФ)

УДК 82-94

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-74-82

ДНЕВНИКИ ЕВРЕЙСКИХ ДЕВУШЕК ВРЕМЁН ХОЛОКОСТА КАК ЛИЧНЫЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ДОКУМЕНТЫ

Имя Анны Франк, которая вместе с родителями, сестрой и еще четырьмя евреями скрывалась от немцев в тайном убежище в самом центре голландской столицы в течение двух лет, которая вела дневник и записывала свои мысли, переживания, фиксировала происходящие события, известно во всем мире. Анна Франк стала символов евреев, погибших во времена Холокоста.

О том, что еврейские семьи скрывались в «убежищах» после прихода к власти фашистской Германии известно из многих опубликованных источников. В книге Джека Майера «Храброе сердце Ирены Сендлер» (оригинальное название – *Life in a Jar: The Irena Sendler Project*, 2011) описываются места, в которых люди самых разных национальностей прятали евреев. Среди них – прачечные, клетки в зоопарке, курятники, землянки, подполы домов, подземелье, высотой в полтора метра [3, с. 11-19]. Джерард Кремер воспроизводит воспоминания своего отца в книге «Анна Франк. Преданная» (*Anne Frank. Betrayed*, 2020) о том, как укрывали в Амстердаме евреев в офисных зданиях. Ева Шлосс, на матери которой женился Отто Франк в 1953 году, свидетельствует о том, как спасалась в убежищах ее семья в книге воспоминаний «После Аушвица» (2013).

Во время второй мировой войны тысячи евреев, девушки и юноши по всей оккупированной Европе вели дневники. Это были их убежища, места их тайной исповеди. Большая часть этих дневников не сохранилась, погибла вместе со своими авторами. Какая-то часть из них долгие годы хранилась в семейных архивах или документах друзей. И лишь немногие были опубликованы после войны.

Цель статьи – рассмотреть историю публикации книги «Дневник» Анны Франк на основе воспоминаний, опубликованных десятилетия спустя, а именно, Мип Гиз «Я прятала Анну Франк» и Евы Шлосс «После Аушвица», сравнить с историей публикации дневников других еврейских девушек: Рутки Ласкер, Рении Шпигель, Евы Хейман, которых называют польскими и венгерской Анной Франк и показать, что подобные источники не являются только записями личного характера, но и имеют историческое значение.

Дневник Евы Хейман попал к её матери в 1945 году после того, как она вернулась из концлагеря Бергель-Бензен. Его сохранила Маришка

Сабо, которая долгое время служила в семье кухаркой. Девочка отдала ей дневник во время их последней встречи, когда женщина пришла к ним в гетто с просьбой хранить его до ее возвращения [2, с. 174].

Ева, как и Анна Франк, начинает вести дневник в день своего рождения, 13 февраля 1944 года. Обрываются записи 30 мая того же года за три дня до её отправки в Освенцим. «Я, милый мой Дневничок, не хочу умирать, я хочу жить, даже если из всего сектора останусь я одна. Я бы в каком-нибудь погребе, или на чердаке, или в любой норе дождалась бы конца войны», – записала Ева перед расставанием с дневником [2, с. 170]. Жизнь юной девушки оборвалась 17 октября 1944 года в газовой камере. Мать, прочитав откровения и переживания дочери, в течение двух лет решалась на публикацию, а после выхода книги покончила жизнь самоубийством, приняв яд. В предисловии она назвала и непосредственного убийцу дочери – доктора Менгеле: «По рассказам свидетелей, Менгеле собственноручно втолкнул девочку в кузов» машины, которая отправлялась в крематорий [2, с. 7]. Тринадцатилетняя девочка, изо всех сил борющаяся за свою жизнь, не смогла устоять перед потерянными человеческий облик палачами Третьего Рейха [2, с. 6]. Мать Евы не смогла найти в себе силы, чтобы жить дальше. В 1948 году «Дневник» Евы Хейман был опубликован на венгерском языке, позже – переведён на другие языки.

Дневник Рутки Ласкер, которая родилась в один день с Анной Франк, 12 июня, был опубликован в 2006 году. Родители не знали о том, что их дочь вела дневник. Своей тайной девочка поделилась со Станиславой Сапинской, в доме которой они тогда жили. Четырнадцатилетняя Рутка, фиксировала происходящие вокруг неё ужасы, творимые нацистами, и делала записи в дневник, для того, чтобы «каждый мог узнать, что случилось с евреями» [5]. Именно Станислава предложила спрятать дневник в подвале их дома и забрала его оттуда после окончания войны. Более шестидесяти лет она хранила дневник в своей библиотеке, считая, что он представляет записи личного характера. Когда она рассказала своей семье о дневнике, молодой племянник Станиславы Сапинской, убедил её, что дневник Рутки является историческим документом, несмотря на то, что вела его девушка только в течение трех месяцев. Благодаря ему дневник передали Адаму Шидловскому, который занимался историей жизни евреев в Бендзине, а он, в свою очередь, нашёл сестру Рутки, проживающую в Израиле. Яков Ласкер, как и Отто Франк, был единственным из всей семьи, кто выжил в Освенциме. После окончания войны он переехал в Израиль, женился, у него родилась дочь, которой он никогда не рассказывал о погибших членах своей первой семьи. Только когда четырнадцатилетняя Захава «случайно увидела красный фотоальбом, спрятанный между

убранными крахмальными простынями в родительском доме», он рассказал ей о своих детях, дочери и сыне, и первой жене, которые погибли в огне Холокоста [5].

В 2012 году на польском языке (в 2019 – на английском) был опубликован дневник ещё одной польской девушки Рении Шпигель. В течение трех лет, с 18 июня 1924 по 30 июля 1942 года она делала записи, посвящённые школьной жизни, матери, с которой война разлучила её, первой любви, романтическим мечтам, записывала в дневник свои стихотворения. Младшая сестра Рении, Ариана, с которой они на тот момент вместе жили, не знала о том, что Рения ведёт дневник. Семьсот исписанных страниц, семь сшитых школьных тетрадей незадолго до своей гибели Рения Шпигель отдала на хранение своему другу Зигмунту, а он, перед тем, как его отправили в лагерь, также передал дневник на хранение. В 50-е годы выживший Зигмунт разыскал в Америке мать Рении и вернул ей дневник. Ариана нашла его в вещах умершей в 1969 году матери и заперла его в сейфовой ячейке банка, расположенного рядом с её домом. Прочсть его сразу она не смогла, для нее это «было невыносимо. Слишком сильное эмоциональное напряжение» [7, с. 10].

Чтобы спастись и выжить в оккупированной Польше, мама и сестра Рении крестились в католическую веру, получили новые имена и документы, стали посещать католическую церковь, отмечать Рождество и Пасху. Мама Рении вышла замуж во второй раз в Америке в начале 1960-х годов и никогда не рассказывала своему мужу о своём прошлом и о том, что она – еврейка. Сестра Рении никогда не делилась со своими друзьями в Колумбийском университете, где она получала степень магистра по детской психологии, с коллегами в начальной школе, где она преподавала немецкий и русский, тем, что ей пришлось пережить в годы войны. Также, как и Ева Шлосс, она вышла замуж за еврея. Но их мужьям посчастливилось избежать участи своего народа в оккупированной Европе, так как их семьям удалось бежать до начала войны. Сестра Рении объясняет свое молчание тем, что она не была уверена, что сможет вынести всю боль рассказа о своём прошлом, и что муж ее поймет. В течение долгих лет не хотела тревожить воспоминания и делиться ими с кем бы то ни было и Ева Шлосс. Для детей тема войны в их семье была табуированной. Когда внуки спросили о пометке на руке, которую ей выжгли в Освенциме, она сказала, что это номер ее телефона. Муж Евы Шлосс, живший с родителями во время войны в Израиле, вспоминал о реакции своей семьи на первые сообщения о Холокосте в конце войны, о слухах, которые доходили до них и казались невероятными: «Мы думали, что все не может быть настолько плохо. Мы жили в отрицании» [6, с. 261].

В Прологе к книге «В тени Холокоста. Дневник Рении» Ариана Шпигель признается, что «не была готова к встрече с этим дневником»

и многие годы «пряталась от него и от своего прошлого», пока её дочь Александра Рената не достала «дневник из сейфовой ячейки, где он лежал непотревоженный больше сорока лет» [7, с. 7]. Для племянницы Рении это отражение событий истории, на которые можно посмотреть со стороны прошедших лет. Она восприняла дневник, прежде всего, как исторический документ, организовала перевод его на английский и способствовала публикации во многих странах.

Для Зигмунта, друга Рении, это была его жизнь. Перед тем, как отдать дневник матери Рении, он сделал фотокопии всех страниц, обустроил в подвале своего дома место памяти Рении, где хранились копии с дневника и фотография Рении. По вечерам он уединялся и перечитывал откровения девушки, которая была его первой любовью.

Во время войны, находясь в постоянном страхе от пугающей неизвестности, говорить, обсуждать, рассуждать о войне людям не хватало душевных сил. После окончания войны многие пытаются забыть, подавить в памяти то, что им пришлось пережить. Но наступает время, когда у «жертв войны» возникает потребность выговориться. Только в начале двухтысячных вышла книга Мип Гиз в соавторстве с американской писательницей Элисон Лесли Голд «Я прятала Анну Франк» (2002). Ева Шлосс решилась публично рассказать историю своей жизни, противопоставленную жизни Анны Франк ещё позже. Из воспоминаний двух женщин складывается образ отца, который решил посвятить весь мир в откровения своей дочери.

Мип Гиз, которая в 1933 году устроилась работать на фирму Отто Франка, стала одним из верных помощников семьи во время их жизни в убежище. Как отмечает она в книге, Анна не изменяет её имя в своем дневнике, из-за его распространенности. В опустевшем после налета здания, после того, как её друзей увели из убежища, она заметила дневник «в ворохе бумаг на полу» [1]. Опасаясь наказания за «присвоение еврейского имущества», она забрала тетрадку в оранжевом переплете, несколько кассовых книг и листов, которые Анна использовала для своих записей. Позже Мип вернулась ещё раз, чтобы забрать оставшиеся листы, которые не смогла унести в день ареста обитателей убежища. Найденные тетради и листы она решила хранить до возвращения Анны. По её признанию, сотрудники конторы просили дать им почитать тетради Анны. Но, считая дневник тайной девочки, она не давала его никому и не читала сама. Вернувшись из Освенцима Отто Франку, она отдала бумаги только когда стало точно известно о смерти его дочерей, Анны и Марго. Ежедневно после ужина Отто, который жил в то время с семьей Мип, «уходил в свою комнату, где переводил фрагменты из дневника Анны на немецкий язык для своей матери, живущей в

Базеле» [1]. Когда он предлагал почитать дневник вслух, Мип Гиз отказывалась, так как опасалась, что у неё не выдержат нервы, когда она «услышит голос» своей младшей подружки [1].

Ева Шлосс вспоминает, что после того, как Отто Франк получил записи своей дочери, он пришёл к ним с «небольшим сверточком из коричневой бумаги, стянутым веревкой» [6, с. 212]. Во время своих частых визитов он читал им дневник Анны («медленно», «дрожал и не мог сдерживать рыданий» [6, с. 212]). Со страниц дневника он узнавал дочь, которая высказывала «глубокие мысли о мире. Такой Анны он не знал» [6, с. 213].

Как вспоминает Мип Гиз, по воскресеньям Отто Франк «встречался с друзьями и знакомыми, которые, как и он, вернулись из концлагерей. На этих вечерах беседовали о многом: кто в каких лагерях побывал, каким транспортом был доставлен, кто выжил из родных. Но никто не делился личными переживаниями. Существовал негласный порог откровенности, через который никогда не переступали» [1]. На одной из встреч Отто Франк упомянул о найденном дневнике своей дочери и несколько присутствующих выразили желание прочитать его. Уверенный в том, что дневник представляет собой записи личного характера, не предназначенные для посторонних глаз, Отто Франк решительно отказал просившим. Со временем его убедили, и он дал ту часть дневника, которую перевел к тому времени для своей матери. Познакомившись с дневником, друзья стали уговаривать Отто показать его историку Яну Ромейну. После долгих уговоров Отто Франк согласился. Ромейн не только прочитал дневник, но и опубликовал о нём большую статью в популярной газете и выразил желание издать записки Анны. Отто долго не давал согласие на публикацию, но его убедили издать дневник, представляющий собой не просто записи талантливой девочки, но и уникальный документ эпохи.

Вышедший сокращённый вариант дневника, по признанию Мип Гиз, был встречен с равнодушием, т.к. «люди предпочитали поскорей забыть тяжелые военные годы и настороженно относились к свидетельствам о них» [1]. Из-за трудностей, с которыми столкнулись голландцы во время войны, большая часть из них «не интересовались проблемами немногочисленных возвращавшихся еврейских беженцев. Тогда об ужасах концентрационных лагерей и Холокоста знали далеко не все» [7, с. 204]. К 1950-му году книга была переиздана несколько раз в оригинале и переводе на другие языки. История Анны Франк смогла найти своего читателя в разных странах. Мип Гиз нашла в себе силы прочитать дневник только когда вышло второе издание книги. Оставшись дома одна, она смогла преодолеть волнение и пережила встречу со своей юной подругой, изумляясь «с какой точностью, наблюдательностью и юмором» описывает девочка известные и неизвестные ей события жизни в тайном убежище [1].

Эмоциональное состояние Отто Франка было тяжёлым, несмотря на то, что он к тому времени уже был морально готов к тому, чтобы открыть всему миру, а не только друзьям и членам семьи, историю своей дочери. «Он часто плакал, страдал от ужасных припадков и глубокой депрессии», – вспоминает Ева Шлосс [7, с. 273]. Он не смог больше жить в Амстердаме. Вторая жена Отто, Фрици, стала его верной спутницей, разделила его интересы и вместе с ним в течение тридцати лет занималась вопросами, связанными с публикацией дневника, созданием и руководством Дома-музея в Амстердаме и Фондом Анны Франк в Швейцарии. Они встречались с читателями из разных слоев общества и разных возрастных групп. Среди почитателей «Дневника» Анны Франк был Джон Ф. Кеннеди, ставший впоследствии сенатором в США, и знаменитая американская актриса Одри Хепберн, которой предлагали сыграть роль Анны в фильме. Отто и Фрици ежедневно отвечали на письма читателей со всего мира.

Вместе с возрастающей популярностью книги, которая сопровождалась театральными постановками, экранизацией, работой выставок в Доме-музее Анны Франк, увеличивалось и количество недовольных или отрицающих правдивость дневника. Ева Шлосс описывает борьбу за права на пьесу, которая разгорелась у Отто Франка с американским писателем Мейер Левин. Полемику, «которая переросла в кровавое побоище», сломила и разрушила жизнь Мейера и подорвала здоровье Отто Франка, Ева Шлосс называет «ярким примером того, как наследие Анны Франк вызывает у людей глубокие чувства и даже безумие» [7, с. 292]. Кроме судебных разбирательств с писателем Левиным, Отто Франк участвовал и в судах против антисемитов и отрицателей Холокоста, которые ставили под сомнение авторство дневника и называли его подделкой Отто или Марка Левина. Кроме того, к Отто неоднократно присылали экспертов для исследования рукописей на подлинность. Конфиденциальные страницы, в которых Анна размышляла о браке родителей, об отношении Отто к его матери, высказывание Отто о том, что не все немцы являются нацистами, заметки Анны о сексе и несколько скабрёзных шуток были включены в издание позже. Ева Шлосс предполагает, что Отто не хотел публиковать эти страницы, несмотря на увеличившиеся бы при этом доходы от продаж «Дневника». И он был прав. У его дочери было право иметь личные секреты. Не случайно она сама начала перерабатывать свой дневник, находясь в запертом пространстве, будучи лишённой привычного для неё общения со сверстниками, доверяя мысли по поводу взросления и отношений с противоположным полом бумаге, надеясь на возможность его публикации после окончания войны.

Рения Шпигель, делая первую запись в своем дневнике, поясняет причину, по которой она начала вести дневник в день, когда в её жизни

не произошло ничего особенного: «Просто мне нужен друг. Мне нужен кто-то, с кем я могу говорить о своих каждодневных печалях и радостях. Кто-то, кто будет чувствовать то, что чувствую я, верить тому, что я говорю, и никогда не выдаст мои секреты. Ни один человек никогда не сможет стать таким другом, вот почему я решила найти доверенного друга в виде дневника» [7, с. 11]. Дневник ей нужен был для того, чтобы «выслушивать» её мысли и заботы и «хранить молчание, как волшебная книга, запертая волшебным ключом и спрятанная в волшебном замке» [7, с. 11]. Уверенная в верности своего друга, Рения написала: «Ты не предашь меня, а если что, это сделают маленькие синие буквы, которые смогут разобрать люди» [7, с. 11].

В большинстве своём современное подрастающее поколение привыкает читать в новом формате, предпочитая печатным книгам информацию из интернета, где наряду с отзывами о «Дневнике» Анны Франк можно найти и статьи отрицателей Холокоста, которые ставят под сомнение не только истребление еврейского народа, но и существование Анны Франк.

Целый ряд комментариев написано в поддержку статьи Александра Никишина «Дневник Анны Франк: исторический документ или голливудский фэнтези». Ссылаясь на мнения «очень многих авторитетных в мире людей», он искусно оперирует фактами и называет историю девочки фальшивой. Илью Эренбурга, который написал предисловие к первому русскоязычному изданию «Дневника» Анны Франк, академика А. Г. Асмолова, под руководством которого «Дневник Анны Франк» «внедряется в учебные пособия и на уроки “Холокоста и толерантности” в российских школах», называет пропагандистами Холокоста. Деятельность партии «Единая Россия», связанная с открытием музеев Холокоста, направлена, по его мнению, на то, чтобы заменять «в умах наших детей реальные факты истории и героизма» [4]. Подобное мнение является преступным. Разбирательство о том, какой ручкой писала девочка, на какой бумаге велись её записи, каким почерком, какие шутки она заклеивала, уводят от главного – от страшной трагедии, которую пережил целый народ в огне Холокоста.

Напротив, стоит подчеркнуть слова А. Тамариной, которая перевела «Дневник» Рутки Ласкер на русский язык: «Когда я собирала материал о Рутке и её дневнике, меня поразило и обрадовало, что в городе Бендзине, в котором в 2010 году проживала всего одна еврейская семья, в обязательную программу гимназии, где училась Рутка, входит изучение её дневника» [5]. Нельзя не разделить и мнение М. Д. Грубарг, председателя правления Санкт-Петербургской еврейской Общины, о том, что «Дневник Рутки Ласкер» «было бы полезно изучать в школах» [5]. Более того, внимания и изучения заслуживают все дошедшие до нашего

времени дневники подростков, переживших ужасы войны. Они стали не просто свидетельствами, но и документами-посланиями, документами-предостережениями для будущих поколений.

Итак, подводя итог, отметим, что дневники, в отличие от воспоминаний, хранят исходную эмоцию, первоначальный, не обремененный чужим мнением или другими событиями, взгляд на происходящее, фиксируют происходящее и становятся не только личными документами, но и источниками эпохи. «Дневник» Анны Франк, оставленный без внимания нацистов во время ареста обитателей убежища, стал первым обвинительным голосом в защиту тех, кто был замучен, убит, умер от болезней, голода, истязаний, в газовых камерах в концлагерях, которыми фашисты заполнили Европу. Заслуга Отто Франка в том, что, преодолевая душевную боль, он нашел в себе силы сразу после окончания войны посвятить весь мир в откровения дочери, признал важность зафиксированных девочкой исторических фактов. Обвинения и подозрения, которые высказывали современники Отто Франка и современные отрицатели Холокоста направлены на то, чтобы принизить значение трагедии еврейского народа и оправдать нацизм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиз М. Воспоминания об Анне Франк. Отрывки / М. Гиз [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/INPROZ/FRANK_A/about_mier.txt (дата обращения 10.08.2022).
2. Жолт А. Дневник Евы Хейман / А. Жлдт. – М.: АСТ, 2021. – 192 с.
3. Майер Дж. Храброе сердце Ирены Сендлер / Дж. Майер. – М.: Эксмо, 2014. – 560 с.
4. Никишин А. Дневник Анны Франк: исторический документ или голливудский фэнтези / А. Никишин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://boeing-is-back.livejournal.com/606040.html> (дата обращения 15.08.2022).
5. Тамарина А. Детский голос из Холокоста. Дневник Рутки Ласкер / А. Тамарина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://berkovich-zametki.com/2016/Starina/Nomer1/Tamarina1.php> (дата обращения 05.08.2022).
6. Шлосс Е. После Аушвица / Е. Шлосс. – М.: АСТ, 2021. – 384 с.
7. Шпигель Р. В тени Холокоста. Дневник Рении / Р. Шпигель. – М.: АСТ, 2020. – 320 с.

АННОТАЦИЯ

Филатова В.А. Дневники еврейских девушек времён Холокоста как личные и исторические документы

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-74-82

В статье рассматриваются истории публикации дневников еврейских девушек: Анны Франк (на основе воспоминаний Мип Гиз

«Я прятала Анну Франк» и Евы Шлосс «После Аушвица»), Рутки Ласкер, Рении Шпигель, Евы Хейман, которых называют польскими, и венгерской Анной Франк. Автор работы обращает внимание на сложности личного характера, с которыми столкнулись издатели посмертных дневников девушек и приходит к выводу, что обвинения, направленные на Отто Франка, который первым опубликовал подобное свидетельство, нацелены на отрицание Холокоста как трагедии еврейского народа и оправдание нацизма.

Ключевые слова: дневник, воспоминания, девушка, Холокост, война, оккупация, убежище, концлагерь, нацизм, евреи.

SUMMARY

Filatova V.A. Diaries of Jewish Girls During the Holocaust as Personal and Historical Documents

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-74-82

The article examines the histories of the publication of the diaries of Jewish girls: Anne Frank (based on the memoirs *I Hid Anne Frank* by Miep Gies and *After Auschwitz* by Eva Schloss), Rutka Lasker, Renia Spiegel, Eva Heyman, who are called the Polish, and Hungarian Anne Frank. The author of the work draws attention to the personal difficulties that the publishers of the girls' posthumous diaries faced and comes to the conclusion that the accusations directed at Otto Frank, who was the first to publish such evidence, are aimed at denying the Holocaust as a tragedy of the Jewish people and justifying Nazism.

Keywords: diary, memoirs, a young girl, Holocaust, war, occupation, asylum, concentration camp, Nazism, Jews.

***В.А. Филатова**
(г. Горловка, РФ)*

УДК 82-93

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-82-92

«ДНЕВНИК ПРОКАЗНИКА» МЕТТЫ ВИКТОРИИ ФУЛЛЕР И «ДНЕВНИК ДЖАННИ УРАГАНИ» ВАМБЫ: ИДЕЙНО-СМЫСЛОВЫЕ И СТРУКТУРНЫЕ СБЛИЖЕНИЯ

В середине девятнадцатого века мировая детская литература начинает переживать настоящий подъем. Постепенно идеализированные, ангелоподобные дети, получившие широкое распространение у романтиков, заменяются правдоподобными детскими образами, поучительные религиозные истории уже не вызывают такой интерес, в литературе поднимается вопрос «о плохих

мальчиках». В американской литературе его развитие связывают с творчеством Марка Твена (1835–1910), который в 1865 году написал «Рассказ о дурном мальчике» (*The Story of the Bad Little Boy*), через пять лет – «Рассказ о хорошем мальчике» (*The Story of the Good Little Boy*), а в 1876 году представил читателям роман «Приключения Тома Сойера» (*The Adventures of Tom Sawyer*), событийная канва которого основана на воспоминаниях автора о своём детстве.

За несколько лет до появления романа М. Твена полуавтобиографический роман *The Story of a Bad Boy* американского писателя Томаса Бейли Олдрича (1836–1907), в русском переводе Т. Габбе и З. Задунайской известный как «Воспоминания американского школьника», был опубликован частями в журнале «Наша молодежь» в 1869 году и через год вышел отдельным изданием. Считается, что именно Т.Б. Олдрич ввёл в американскую и европейскую литературу новый тип ребёнка-проказника, «плохого мальчика». Определение *bad boy* не означало, что герой действительно был плохим, он воспринимался таковым в глазах взрослых и был таким, по мнению взрослых.

Джордж Уилбур Пек (1840–1916), основавший и издававший с 1874 года в штате Висконсин газету, прославился благодаря историям о «Плохом мальчике Пека». В 1883 году была опубликована история «Плохой мальчик Пека и его отец» (*Peck's Bad Boy and His Pa*) и до 1908 года вышло ещё шесть книг [6]. «Плохим мальчиком Пека» стали называть детей, которые отличались озорным или плохим поведением.

В 1910 году был опубликован юмористический рассказ-новелла американского писателя О. Генри (1862–1910) «Вождь краснокожих» (*The Ransom of Red Chief*) о девятилетнем шалуне, которого похитили двое мошенников с целью получения выкупа у его отца, богатого по местным меркам горожанина.

Литература о проказниках становилась популярной не только в Америке. С 1897 по 1929 год Редьярд Киплинг (1865–1936) опубликовал в различных журналах автобиографические рассказы о жизни мальчиков в английской частной школе-интернате, девять из которых в 1899 году были изданы отдельной книгой под названием «Сталки», а в 1929 году вышел полный вариант «Сталки и компания» (*Stalky & Co*), в русском переводе – «Шальная компания».

В итальянской детской литературе также на смену положительному герою середины XIX века приходит его полная противоположность. В 1837 году был популярен роман «Джаннеттино» Луиджи Алессандро Паррavicини (1800–1880), завоевавший во Флоренции приз в конкурсе на книгу для чтения детей из народа. Художественное произведение, в котором повествовалось о жизни образцового ребёнка, законодателя норм и

правил, использовали в качестве учебника в школах. А в 1876 году Карло Коллоди представил своего «Джаннеттино», тоже мальчика из хорошей семьи, но ленивого, шаловливого, трусливого, весёлого, любителя хорошо поест.

Кроме перечисленных приключенческих романов, юмористических рассказов, список историй о проказниках не может быть полным, если не назвать произведения, написанные в форме дневника.

Цель статьи – рассмотреть связь между «Дневником проказника» М.В. Фуллер и «Дневником Джанни Урагани» Вамбы, проанализировать их смысловые и структурные сближения.

В 1880 году в Америке вышел «Дневник проказника» (*A bad boy's diary*), автором которого значился Уолтер Т. Грей. В 1883 году эта книга вышла в лондонском издательстве «Warne» [Frederick Warne & Co] без обозначения писателя. Имя этого писателя часто не указывалось, и это порождало путаницы. Например, в 1881 году в Нью-Йорке вышла книга *The Blunders of a Bashful Man* («Ошибки застенчивого человека»), где авторство обозначалось словами – *By the Author of "A Bad Boy's Diary"* (от автора книги «Дневник проказника») [7]. «Южнорусское книгоиздательство Ф.А. Иогансона» выпустило в 1898 году в Киеве книгу в переводе Анастасии Рейнгольдт (переиздана в 1913 году) под названием «Дневник маленького проказника». Вместо фамилии писателя значилось – Сочинение автора *The Blunders of a Bashful Man*. В современных каталогах даётся примечание, в котором поясняется, что авторство «ошибочно приписывалось Грегу У.Т.» [2].

В 1926 году издательство «Саламандра» (г. Рига) в бесплатном приложении к журналу «Юный читатель» опубликовало «Дневник проказника» (роман для юношества), указав автора рисунков (г. Дайбер), не обозначая имён писателя и переводчика. Сравнив названные выше варианты, становится понятно, что автором перевода послереволюционного издания также является Анастасия Рейнгольдт. Не указываются данные писателя и в «Дневнике маленького проказника», вышедшем в 1927 году в одесском издательстве «Светоч» в переводе Як. Горна. В 2014 году издательство электронных книг «Эдвенчер-Пресс» представило книгу «Дневник проказника», указав имя писателя – Метты Виктории Фуллер (авторы перевода – Елена Соковенина, Светозар Чернов).

Метта Виктория Фуллер (1831–1885) писала под разными псевдонимами, среди которых: Коринн Кашмен, Элеанор Ли Эдвардс, Метта Фуллер, Уолтер Т. Грей, Миссис Орин Джеймс, Роуз Кеннеди, Луи Легран, миссис Марк Пибоди, «Благонамеренный наблюдатель», Поющая Сивилла, миссис Генри Томас.

Книги Метты Виктории Фуллер были переведены на разные

языки, в том числе и итальянский. Итальянский перевод (*Memorie di un ragazaccio*), выполненный Эстер Модильяни и опубликованный издательством «Бемпорад», которое функционировало во Флоренции с 1889 по 1938 год под руководством Энрико Бемпорада, заметил Эрменегильдо Пистелли, итальянский папирослог, писавший критические эссе и прозаические произведения для юных читателей, и показал журналисту и писателю Луиджи Бертелли (1858–1920), который книги для детей писал под псевдонимом Вамба. Подобно Карло Коллоди (1826–1890) и Эдмондо Де Амичису (1846–1908), произведения которых вошли в золотой фонд итальянской детской литературы, Л. Бертелли страстно следил за политическими событиями и социальными перипетиями в своей стране. В качестве псевдонима он взял имя шута из романа Вальтера Скотта «Айвенго» не случайно: обозначив свои политико-социальные позиции, он позволял высказывать свои взгляды в шуточной форме на страницах произведений для детей. В 1906 году он основал газету «Воскресный журнальчик» (*Il giornalino della Domenica*), среди авторов которой были выдающиеся итальянские писатели и ведущие представители графического искусства того периода. Сюжет книги анонимного американского писателя, с которым он познакомился в итальянском переводе, очень понравился Л. Бертелли, но он решил адаптировать его и сделать понятным для современного итальянского читателя.

«Дневник Джани Урагани» так в переводе на русский язык звучит название книги Вамбы печатался в газете с февраля 1907 по май 1908 года, а в 1912 году 55 историй о девятилетнем проказнике вышли отдельным изданием. Русскоязычные читатели узнали о герое Вамбы столетие спустя, когда в 2015 году книга вышла в переводе Ксении Тименчик. В дословном переводе название книги – «Журнал (или Дневник) Джана Бурраски».

Вариант Вамбы написан на основе адаптированного перевода текста Мэтты Виктории Фуллер на итальянский язык, поэтому при сравнении мы используем три варианта.

Основными аспектами содержания текста, которые учитываются при переводе, являются идейно-тематическое содержание, композиция и система образов, лексическое и грамматическое выражение системы образов, звучание текста и его графическое изображение. Последний аспект особенно важен при переводе детской литературы, так как это основное, на что обращает внимание читатель-ребёнок.

Оригинальный текст Фуллер представляет собой имитацию детской речи с доминированием фонетического принципа, который подразумевает, что слова пишутся так же, как и произносятся. Например, дневник начинается словами: «I was ate years ole yesterday, an' mamma she says to me: “Georgie, wot would you like for a burthday

present?” So I said a “diry”, cause all my growed-up sisters keep a diry, an’ I thought it would be about the figger» [8, с. 5]. (В переводе Елены Соковениной на русский: «Меня зовут Жоржи Гаккетт. Вчера мне исполнилось восемь лет, и мама спросила, что я хочу в подарок. Я сказал “дневник”. Все мои старшие сёстры ведут дневник, и я подумал, что тоже хотел бы эту вещьцу» [3, с.7]).

Передать в переводе такой «почерк неграмотного ребёнка» провинциальной Америки конца XIX века сложно, поэтому «детскость» в переводе передаётся по-другому, при помощи рисунков. Картинки к итальянскому переводу Эстер Модильяни были нарисованы Аттилио Муссино, который известен во всем мире как иллюстратор первого цветного издания книги Карло Коллоди «Приключение Пиноккио», а рисунки для «Дневника Джана Бураски» нарисовал сам Вамба. Его талант сатирического иллюстратора проявился раньше: когда в 1880 году он сотрудничал в Риме с двумя известными детскими газетами (Fanfulla и Capitan), то стал добавлять иллюстрации к письменному тексту в форме графического комментария. В «Дневнике Джана Бураски» графический текст дополняет и поясняет основной. Подтверждения этому есть и в самом тексте «Дневника», который начинается словами: «Готово. Я срисовал сюда листок календаря с сегодняшним числом» [1, с. 9]. В первой же записи, рассуждая о чём писать, Джаннино приходит к выводу: «А, знаю, меня спасут рисунки – это я запросто» [1, с. 11].

Карикатуры Бертелли напоминают детские рисунки. Обращает на себя внимание неточность, скрытая в первых двух рисунках. На одном из них, который представляет собой календарный листок, написано, что в 1897 году родился Джаннино [1, с. 9]. Второй рисунок содержит подпись: «Портрет Джаннино Стоппани в день 20 сентября 1905 года, когда ему стукнуло 9» [1, с. 10]. Простая арифметическая операция позволяет понять, что Джаннино также, как и Джоржи Гаккетту, исполнилось восемь лет.

Дневник, как известно, это форма повествования, которая ведётся от первого лица в виде ежедневных (или частых) записей, с синхронной фиксацией внешних событий, поступков, чувств и наблюдений автора. Даты в повествовании М.В. Фуллер отсутствуют, текст подразделяется на главы с названием. Но датировка не является обязательной приметой дневника. Все остальные признаки дневниковой формы присутствуют: повествование ведётся от первого лица, автор записей обращается к дневнику как собеседнику (например, в переводе Е. Соковениной: «Дорогой дневник, думал ли ты когда-нибудь, что твоего маленького хозяина могут отправить в тюрьму?» [3, с. 24], «Ах, дорогой дневник, должен ли я рассказывать, что было дальше?» [3, с. 25], «Мой дневник, я не хочу смущать твои страницы тем, что произошло потом» [3, с. 47]), события

фиксируются сразу по их происшествию, о чём свидетельствует частое употребление слов «вчера-сегодня-завтра» («Сегодня вечером к чаю к нам пришёл пастор» [3, с. 11]), записи прерывны, последовательно не выстроены, что характерно именно для дневников, так как ведущий дневник не знает, как будут развиваться события дальше. Иногда называются дни или праздники, которые приходится на фиксированные даты («Тогда Бесс сказала, что в кладовой стоит большой фруктовый торт ко Дню благодарения ...» [3, с. 41], «К тому же скоро четвёртое июля, большой праздник ...» [3, с. 106]).

Дневниковая форма повествования была знакома и довольно популярна в итальянской детской литературе благодаря книге писателя и журналиста Эдмондо Де Амичиса (1846–1908). Роман «Сердце» (*Cuore*), написанный в форме дневника Энрико Боттини, 11-летнего ученика начальной школы из Турина, где он описывает события 1881-1882 учебного года, был опубликован 18 октября 1886 года. Книга быстро стала популярной среди итальянских читателей и была переведена на многие языки. Оригинальное издание дневника разделено на десять частей, которые представляют собой записи с октября по июль. Внутри помесечной датировки – записи с подзаголовками и указанием дат [4].

Переводчица Эстер Модильяни придала итальянскому варианту книги Метты Фуллер дневниковый стиль: исключила деление на главы и вставила даты в конце абзаца. Вамба, в свою очередь, вынес датировку в начало каждой записи. Он изменил дату рождения героя со случайной даты, указанной, – Э. Модильяни (23 сентября) на 20 сентября – значимую дату в истории Италии, известную как взятие Рима или завершающее событие процесса объединения Италии в XIX веке, которое произошло 20 сентября 1870 года. В русском переводе в примечаниях опечатка, вместо «сентября» указан месяц «октябрь» [1, с. 9].

Эстер Модильяни также дала героям тосканские имена. Оригинальные Лили, Сюзанна и Бесс (*Lily, Susan, Bess*) заменены на привычные для итальянцев – Ада, Луиза и Вирджиния (*Ada, Luisa, Virginia*). Имя главного героя в американской книге – Жоржи (*Georgie*) – уменьшительное от Джордж. Мужское имя греческого происхождения, перешедшее в английский язык из старофранцузского, стало особенно популярно после избрания Джорджа Вашингтона первым президентом Соединённых Штатов. Это типичное, распространённое, неговорящее имя для литературного персонажа. В переводе на итальянский проказника зовут Джорджио – итальянское имя, эквивалентное английскому Джордж. Но переводчица изменила фамилию. Так, американский Жоржи Гаккетт стал итальянским Джорджио Сперони (*Speroni*–

на итальянском – это шпора, что должно говорить о «колючем» характере героя). Вамба использовал типичное для Тоскании имя Джаннино (*Giannino Stoppini*), но придумал ему прозвище – Джан Бураска (*Gian* – уменьшительное от *Giannino*, *Burrasca* – так в итальянском языке называется буря). Таким образом, типичные американские имена были заменены на типичные итальянские, но с «говорящей» фамилией или прозвищем. Благодаря Вамбе имя «Джанбураска» в Италии стало нарицательным: так называют непоседливых и шаловливых детей. Бертелли неоднократно уверял читателя в том, что дневник девятилетнего проказника подлинный и показывает, что Джаннино Стоппани ненавидел своё прозвище, считал его использование примером типичного пренебрежения взрослых к детям, называл его обидным и «дурацким» [1, с.15]. В русском варианте у него тоже говорящая фамилия. Слово «буря» было заменено на «ураган», и производное от него «Урагани», с одной стороны, сходно по звучанию с итальянским словом, с другой – говорит о непоседливом характере героя.

Основное действие в книге Мэтты Фуллер происходит в провинциальной Америке (иногда в Нью-Йорке и других местах, куда путешествует Жоржи с родителями или самостоятельно).

Э. Модильяни перенесла действие во Флоренцию, герой Вамбы также флорентинец. Действие происходит в Тоскане (частично – в Риме). События жизни Джаннино Стоппани разворачиваются на фоне объединённой незадолго до этого Италии.

Как уже было сказано, у Жоржи три сестры, которые мечтают выйти замуж, мать и отец. Род деятельности отца не указан, но семья довольно обеспеченная, так как за проделки, которые совершает мальчик, отцу приходится платить в городскую казну довольно крупные суммы денег. В доме есть служанка, у них состоятельные родственники, от которых они ожидают получать дорогие подарки на свадьбы дочерей и наследство, но, благодаря проделкам мальчика, лишаются этого. Жоржи Гаккетта не волнуют политические процессы, его родственники (отец, мужья сестёр) не выражают никаких политических взглядов, в отличие от героев Вамбы.

Дневник Жоржи начинается с рассказа о том, что, не зная, о чём писать в дневнике, но испытывая огромное желание подражать сёстрам, он решает переписать в дневник запись из дневника сестры Лили, в которой она рассказывает о старом и противном Билле Смите. Он приходит к ним в дом каждый день, выказывает знаки внимания и однажды пытался её поцеловать, но она предпочла бы целоваться с лобстером, чем с ним [3, с. 8]. В первой же записи рассказывается, что вскоре Билл Смит приходит в гости и, угостив мальчика конфетами, берёт его дневник, читает эту запись, бросает дневник и покидает дом [3, с. 8]. Джаннино Стоппани переписал запись из дневника

сестры Ады, где она жаловалась на гадкого старикашку Капитани, который тоже хотел её поцеловать, но ей удалось увернуться. Синьор Капитани получил дневник безвозмездно, не предлагая мальчику конфет, запись прочитали в присутствии матери и сестёр, после чего «синьор Капитани почему-то встал, взял шляпу и ушёл, ни с кем не прощаясь» [1, с. 13].

Следующая проказа, которую совершили оба мальчика, – разослали всем кавалерам их фотографии, которые взяли у сестёр. На фотографиях сёстры написали характеристики молодым людям, обидные и не совсем приличные. Все юноши обиделись и не пришли на вечер, который организовали сёстры, семьи пострадали материально.

Потом оба мальчика решили утопиться, из-за осознания своих поступков, но были спасены. Они пытаются подражать фокусникам, на представлениях которых им удалось побывать, нанося при этом урон имуществу, вещам и заставляя своих мам думать, что соседка страдает kleptomанией. Расхождение в историях начинается, когда мальчики едут к богатой родственнице, которую во время визита в их дома, они успевают обидеть. Жоржи избивают его же ровесники по дороге к ней, ему приходится работать, чтобы накопить деньги и отправить телеграмму отцу. Джаннино, напротив, не просто подружился с соседскими детьми, он подстрекал их к проказам. Родственница сама сообщила его родителям, что он приехал к ней на поезде. Мальчик, несмотря на её доброту и заботу, смеялся над тётушкой, потому что она разговаривала с покойным мужем, и поломал её любимый кактус.

Жоржи, со свойственным американцу стремлением к свободе, постоянно пытался сбежать из дому. Однажды он попал в шайку разбойников, которые с его помощью решили проникнуть в богатый дом. Мальчик полагал, что убежал далеко, но разбойники вернули его в родительский дом, так как именно этот дом они планировали ограбить.

Оба проказника отпугивают богатых женихов сестёр, наносят урон имуществу, вещам, причиняют вред здоровью. Проступки герои совершают разные, от курьёзных до жестоких. Отчаявшиеся родители отправляют детей в школы-интернаты. Джаннино находит там себе друзей, они вместе выступают против недобросовестных и нечестных учредителей пансиона, используя лозунг «один за всех». Жоржи чаще всего один, в пансионе он также один совершает нехорошие поступки без всякой идеи.

Действие в дневнике, написанном Вамбой, занимает немногим более пяти месяцев, со среды 20 сентября по пятницу 2 марта. Вамба завершает книгу, суммируя на двух последних страницах последние катастрофические деяния Джаннино. В книжном послесловии он

рассказывает, как к нему попал дневник мальчика: он выкупил его у жены судебного пристава, которая читала его своим детям, а до этого дневник долго «лежал, затерянный среди дел в канцелярии суда», так как был «одним из самых важных документов в суде, по которому восстанавливали суть событий» конфликта, который затрагивал политическую карьеру мужа одной из сестёр Джанни Урагани [1, с. 350]. Обещание Вамбы рассказать о приключениях мальчика в следующей книге не было выполнено, так как продолжения приключений Джаннино Стоппани больше не было.

«Дневник проказника» Мэтты Виктории Фуллер заканчивается обращением к дневнику, который исписан, и намерением продолжить писать, как только мальчику подарят новый дневник. Писательница сдержала обещание. Описания приключений проказника Жоржи Гаккета не ограничивается рамками одной книги. В 1883 году было опубликовано продолжение – «Проказник за границей» (*The bad boy abroad: "the funniest book of the age"*), в 1885 году американским читателям была представлена книга М.В. Фуллер «Проказник дома и его опыт в попытках стать редактором» (*The Bad Boy at Home and His Experiences in Trying to Become an Editor*), в 1890 году – «Дневник проказника. Часть 2» (*A Bad Boy's Diary. Part Two*), в 1897 – «Записки Жоржи» (*The Georgie Papers*), и в том же году – «Приключения проказника. Продолжение юмористических опытов маленького Жоржи» (*The Bad Boy's Adventures, Containing the Humorous Experiences of Little George*). Кроме того, в 1884 году Метта Виктория Фуллер написала «Дневник проказницы» (*The Naughty Girl's Diary*) и в 1885 году – «Дневник хорошего мальчика» (*Good Boy's Diary*). Хороший мальчик представлен положительным героем с точки зрения взрослых, потому что постоянно пытается им угодить и подстроиться под них.

Обе книги показывают, как жили люди в конце XIX века в Америке и в начале XX века в Италии. В дневниках проказников описывается очень много бытовых реалий, традиций, мест «глазами детей», которые могут ускользнуть от глаз взрослых. И Жоржи, и Джаннино детально описывают гостиницы, магазины, поезда, фермы, колледжи, школы. Но ложная откровенность повествования позволяет Вамбе высмеивать городскую буржуазию провинциальной Флоренции начала XX века.

Специально к сотому юбилею публикации книги Луиджи Бертелли в Италии была опубликована книга Мэтты Виктории Фуллер в новом переводе. В рекламной аннотации Вамба называется литературным отцом Джаннино Стоппани, который использовал первые пятьдесят страниц романа Фуллер для создания своего героя [5]. Заслуга Мэтты Виктории Фуллер определяется тем, что её произведение положило начало циклу проказников в детской литературе [5].

Подводя итог, отметим, что книги М.В. Фуллер о проказнике были написаны в Америке в то время, когда в американской детской литературе начинали писать о «плохих мальчиках». Основная формальная особенность дневника (датировка) отсутствует, но выражены другие формообразующие черты (повествование от первого лица, адресация к дневнику, синхронная фиксация событий). Главное в сюжетной линии – это описание проступков, которые совершает проказник. Л. Бертелли, который познакомился с итальянским переводом книги Фуллер, завершил изменение формального признака дневника, начатое переводчицей, а именно – датировку вынес в начало записей. Начиная повествование о герое с пересказа приключений американского мальчика из книги М.В. Фуллер, Вамба постепенно адаптирует их или полностью изменяет. Благодаря Вамбе, Джаннино Стоппани стал типичным итальянским героем. Писателю также удалось через ребёнка изобразить изысканный синхронный срез Италии конца XIX– начала XX века, то есть самой первой фазы ее унификации, высмеять флорентийскую буржуазию и показать сложные отношения между взрослыми и детьми. Пересказ Вамбы вошёл в сокровищницу итальянской детской литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вамба. Дневник Джанни Урагани / Л. Бертелли, Вамба. – «Самокат», 2015. – 352 с.
2. Виктор М. В. Дневник маленького проказника = (A bad boy's diary) / Метта Виктория Виктор [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://search.rsl.ru/ru/record/01003642742?ysclid=lw3vxyhgmz813013485>
3. Фуллер М. В. Дневник проказника [электронная книга] / М.В. Фуллер. – Adventure Press, 2014. – 220 с.
4. Amicis Edmondo De. Cuore / Edmondo De Amicis. – H. Holt and Company, 1896. – 232 p.
5. Diario di un ragazzaccio. La vera storia di Gian Burrasca [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.amazon.it/Diario-ragazzaccio-vera-storia-Burrasca/dp/8873940714>
6. Peck'sBadBoy [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/Peck%27s_Bad_Boy
7. The Blunders of a Bashful Man by the Author of "A Bad Boy's Diary". – Toronto: Printed and published by W.G. Gibson, 1881. – 90 p.
8. Victor, Metta Victoria Fuller A bad boy's diary / Metta Victoria Fuller Victor. –Publisher London : F. Warne and Co., 1883. – 138 p.

АННОТАЦИЯ

Филатова В.А. «Дневник проказника» Метты Виктории Фуллер и «Дневник Джанни Урагани» Вамбы: идейно-смысловые и структурные сближения

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-82-92

В статье сравниваются идейно-смысловые и структурные сближения двух произведений, написанных в форме дневника. Анализируются изменения, которые Вамба внёс в текст, пересказывая «Дневник проказника» американской писательницы Метты Виктории Фуллер, переведённый Эстер Модильяни на итальянский язык. Доказывается, что Вамба не только полностью ассимилировал героя к итальянской культуре, но и показал синхронный срез Италии конца XIX – начала XX века.

Ключевые слова: дневник, американская детская литература, итальянская детская литература, проказники.

SUMMARY

Filatova V.A. “A Bad Boy’s Diary” by Metta Victoria Fuller and “Gian Burrasca’s Journal” by Vamba: Ideological, Semantic and Structural Convergences

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-82-92

The article compares the ideological, semantic and structural similarities between two works written in the form of a diary. The author analyzes the changes that Vamba made to the text, retelling “A Bad Boy’s Diary” by the American writer Metta Victoria Fuller translated into Italian by Esther Modigliani. It is proved that Vamba not only completely assimilated the hero to Italian culture, but also showed a synchronous cross-section of Italy in the late 19th-early 20th centuries.

Keywords: diary, American children’s literature, Italian children’s literature, bad boys.

*Ю.С. Атамалян
(г. Горловка, РФ)*

УДК 82.0

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-92-99

А.П. ЧЕХОВ КАК ТРАНСДИСКУРСИВНЫЙ АВТОР XX-XXI СТОЛЕТИЙ

Характерной чертой литературы постмодернизма является категория трансдискурсивности. Термин «трансдискурсивность» был введён Мишелем Фуко в работе «Порядок дискурса» для обозначения особого типа дискурсивности, который, обладая генеративным потенциалом,

открывает в культурной среде определённую традицию дискурсивных практик. Идея появилась в связи с проектом «Археология знания», который представлял собой систематическое описание реконструкции функционирующего знания определённой эпохи как некой объективной данности.

В 1969 году французский философ, социолог и историк Мишель Фуко посвятил данному вопросу доклад «Что такое автор?» и представил его впервые во французском философском обществе. В своей лекции Фуко акцентировал внимание на том, что автор – это определённый функциональный принцип, благодаря которому человек в нашей культуре ограничивает, исключает и выбирает. Фуко подчёркивает, что речь идёт об авторах, которые находятся в «трансдискурсивной» позиции: «... они оказываются авторами большего, чем определенное произведение, влияния – в сфере которого оказываются и другие авторы, другие произведения. Несмотря на оперативно появившуюся критику такого разделения, интуитивно ясно её основание – особенности текстологических новаций, различие внутренних механизмов генерации дискурсивно нового: новый жанр в литературе, новая дисциплина в науке или принципиально новый тип рассуждения» [16].

М. Фуко выделяет и в тоже время противопоставляет друг другу два типа авторства, которые встречаются в обществе модерна. Философ говорит о том, что наличие ещё одного понимания авторства остается до времени тайным и скрытым от самого читателя, а также отмечает, что автор может быть не только автором определенного текста. Иначе говоря, автор выходит за пределы одного текста и господствующего дискурса.

Исследуемая категория может использоваться при описании проблем рецептивной эстетики, таким образом выходя за пределы конкретного направления, что и определяет актуальность статьи.

Трансдискурсивность – это потенциал автора или текста, который проявляется в совокупности философских, аксиологических и других идей. Таким образом, под воздействием трансдискурсивности формируется корпус литературных текстов и выделяются фигуры отдельных писателей, чьё творчество оказывает влияние на создание новых произведений. Их идеи полемичны, а тексты вступают в интертекстуальные связи, их цитируют, на них ссылаются, их образы становятся «вечными», заимствуются, пародируются и воспроизводятся в новых текстах. Это те писатели, которые получили международное признание и известны не только узкому кругу филологов и читателей.

Личность автора, события биографии, художественные произведения, статьи, трактаты, частная переписка писателя и т.д. – всё это становится фактом литературы и в последующем литературном процессе получает интерпретацию в новых художественных произведениях.

Трансдискурсивность не была объектом изучения в отечественном литературоведении до последнего времени. В отдельных исследованиях, таких как «Вечные образы в системе констант культур» Б. Н. Гайдина [3], «Тезариусный подход в гуманитарных науках» В. А. Лукова [6] она рассматривалась вскользь.

Среди отечественных писателей трансдискурсивным потенциалом на сегодняшний момент обладают произведения таких классиков русской литературы, как А. П. Чехов, А. С. Пушкин, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, Н. В. Гоголь.

Цель статьи – исследовать потенциал А. П. Чехова как трансдискурсивного автора в контексте русской литературы XX – XXI столетий.

Как показал сравнительный анализ произведений, в которых современные писатели (Э. Дрейцер, В. Катаев, Л. Петрушевская, Д. Рубина, В. Пьецух, А. Слаповский и др.) обращаются к чеховскому наследию, большинство заимствований осуществляется с целью творческого эксперимента, вплоть до полной деконструкции первоначального замысла чеховского текста, доходящей порой до абсурда (Л. Петрушевская и др.).

Чеховская традиция начала формироваться ещё при жизни и сразу после смерти писателя, который в драматургии впервые сделал акцент не на внешнем, а на внутреннем действии, использовал приемы, позднее названные кинематографическими. Отдельного внимания заслуживает феномен чеховского текста, имеющий ряд отличительных черт, среди которых – использование коротких предложений, эффект игры, а также использование подтекста и намёков.

Известный английский чеховед Д. Рейфилд, автор книги «Жизнь Антона Чехова» пришёл к выводу: «Чеховедение создало огромный исследовательский корпус. До такой степени мы завалены всевозможными анализами, что после объявления о создании чеховской энциклопедии хочется объявить мораторий на всякое занятие Чеховым. Мы сможем воздержаться от моратория лишь при условии, что появятся оригинальные исследования, способные на углублённое изучение ставших уже банальными вопросов» [10].

По мнению А. В. Макарова, существуют определенные причины обращения современных драматургов к творчеству А. Чехова: «С одной стороны Чехов – признанный классик, беспроектный коммерческий вариант: на постановки этого автора будет ходить любая публика (от школьников до ценителей авангарда) при любых условиях. С другой – это автор, подвергавшийся постоянной концептуализации, которой не предвидится конца» [8].

Драматургия Чехова оказала существенное влияние на творчество зарубежных театральных режиссёров, среди

которых – представители французского режиссёрского цеха Георгий (Жорж) Питоев и Жан Луи Барро. Жорж Питоев поставил «Чайку» и «Дядю Ваню» в Париже в 1922 году прошлого столетия. Будучи выходцем из России, он познакомил зрителя с пьесами А. П. Чехова, тем самым открыв русского писателя для зрителей Франции. Жан Луи Барро обратился к пьесе А. П. Чехова «Вишнёвый сад» в 1954 году. Питер Брук в 1981 году поставил спектакль по комедии «Вишнёвый сад», в одном из своих интервью отмечая, что целью было «раскрыть правду этой пьесы». Англичанин отметил: «Так же, как и Мейерхольд, но на свой лад мы поняли, что «Вишнёвый сад» – единая музыкальная тема, идущая от начала до конца пьесы, и прерывать или разбивать её на части нельзя. Поэтому я поставил эту пьесу как бы сплошным потоком, где одна сцена влечёт за собой другую. Получилось единое целое, и явной стала человечность Чехова» [2]. В странах Северной Европы пьесы А. П. Чехова ставили немецкий режиссёр Питер Штайн и его коллега из Финляндии Ральф Лонгбакка. Их привлекло киномышление Чехова и его особое видение мира.

Многие чеховеды отмечают, что принцип кино играет важную роль именно в прозе писателя, подчёркивая то, как умело он визуализирует свои рассказы через отдельные детали-образы.

Интерес к творчеству писателя проявляли советские авторы, среди которых: М. М. Зощенко, В. Б. Катаев, К. А. Федин, А. С. Серафимович, А. А. Фадеев, А. Н. Толстой, Ю. К. Авдеев, Ф. Ф. Ильин, М. Е. Кольцов, В. Распутин, В. Токарева и др. В своей статье «Живые традиции Чехова» А. Кудряшова анализирует авторскую трансдискурсивность драматурга, подчёркивая: «Живейшая тяга к Чехову росла по мере того, как в советской литературе побеждал реализм. Когда нарядный орнаментализм обнаружил свою ограниченность, когда «телеграфный» стиль спасовал перед сложностью революционной эпохи, а «метельная» проза Б. Пильняка стала выходить из моды – в свои законные права вступил реализм, которому оказались «по плечу» бури революции и «революция в человеке». И этот новый реализм не забыл Чехова. Традиции классики, в частности Чехова, становятся существенной частью историко-литературного процесса» [4].

На рубеже XX–XXI веков постмодернисты обращаются к творческому наследию писателя с целью его переосмысления и создают собственные произведения, которые, так или иначе, отсылают нас к произведениям Чехова: «Три девушки в голубом» (1989) Л. Петрушевской, «Петерс» (1986) Т. Толстой, «Наш человек в футляре» (1989), «Крыжовник» (1989) В. А. Пьецуха, «Мой вишневый садик» (1993) А. Слаповского, «Чайка

спела» (1994) Н. Коляды, «Смерть Фирса» (1997) В. Леванова, «Поспели вишни в саду у дяди Вани» (2006) А. Зензинова и В. Забалуева, «Вишнёвый ад Станиславского» (2010) О. Богаева.

Пьесу Л.Петрушевской «Три девушки в голубом» (1989) сближает с комедией Чехова «Три сестры» общий пессимистический настрой. В отличие от комедии А.П. Чехова местом действия становится советская дача в Подмосковье. Пьеса Л. Петрушевской представляет собой пародию на комедию известного драматурга. Главные героини, три сестры, в силу определённых жизненных обстоятельств теряют дом. Петрушевская раскрывает сознание современного человека, подавленного бытом, в экзистенциальном состоянии одиночества. Ее героини наделены чертами, которые не встречаются у чеховских персонажей. Комизм ситуации заключается в том, что героини Петрушевской сражаются за то, что никак не разрешает их жизненные проблемы.

С героями А.П.Чехова в произведениях постмодернизма происходит трансформация. Хронотоп, сюжеты и образная система оригинальных произведений меняются, подвергаются деконструкции, десакрализации, пародируются.

Чеховские мотивы встречаются у А. Слаповского в пьесе «Вишнёвый садик» (1994). У Чехова пышный сад уничтожен, главные герои разъезжаются под звук топора, рубящего дерева, землю хотят отдать под дачи, а в ремейке А. Слаповского сада нет вовсе, писатель оставляет лишь одно дерево, что наполняет пьесу глубоким символизмом. Пафос произведения пессимистический. Это касается всех пространственных характеристик, ключевых образов и главного – человеческих отношений: все измельчало и стало ничтожным. Автор показывает нравственную деградацию поколений, которые предали идеалы своих предшественников. Усадьба уменьшилась до размера ветхого чердака, вместо цветущего сада – одинокое дерево. Несмотря на то, что главные герои мечтают о том, чтобы восторжествовали добро, любовь, семейные ценности, они не в силах ничего изменить и противостоять новым владельцам и главным хозяевам жизни, не могут пойти против «лопахиных» 90-х гг. XX века, для которых главное в этом мире – нажива. Таким образом, А. Слаповский изображает тяжелую эпоху перестройки и время утверждения капитализма.

Чжан Шаопинв исследовании «Традиции А.П. Чехова в современной русской литературе: конец XX – начало XXI века» детально останавливается на влиянии чеховской традиции на прозаические произведения современных русских авторов (Д. Рубиной, В. Пелевина, Р. Сенчина, М. Шанина и др.), содержащих отдельные чеховские цитации и реминисценции. Спектр произведений весьма разнообразен. Например, для Д. Рубиной – это усвоенный с подростковых лет стиль художественного изображения, для

В. Пелевина – социальная проблематика общества, для остальных упоминаемых писателей – реалистичное изображение деревенской жизни и её насущных проблем. Рассматривая творчество В. Пелевина сквозь призму чеховской традиции, Чжан Шаопин указывает на близость идей и смыслов писателей [18].

В присущей А.П. Чехову манере В. Пелевин обнажает самые грубые и наиболее опасные проблемы общества, беспристрастно демонстрируя российскую действительность без прикрас во всей её физической и моральной грязи. Иногда утрирует и выпячивает её уродливые проявления, но показывает честно человеческую природу и породившее её общество такими, какие они есть. В наблюдательности, умении погрузиться так глубоко в народные архетипы, изучить сегодняшние национальные характеры, показать это с тонкой иронией, доступной для понимания каждого есть что-то неувовимо-чеховское.

Социальная проблематика, волнующая обоих писателей, является одной из самых заметных черт, их сближающих. Взятничество и лицемерие бюрократического общества, скудная духовная жизнь рядовых обывателей отражена в произведении и Пелевина, и Чехова, одинаково едко высмеяна и изобличена. Вместе с тем у обоих писателей есть небольшая, порой призрачная надежда на «духовное пробуждение» героев, которым даётся шанс стать лучше и преобразить своё жизненное пространство.

У В. Пелевина есть свой собственный стиль, довольно яркий и не имеющий прямых аналогов, выработанный и отточенный самостоятельно, как, впрочем, и у Чехова. В этом их сходство и одновременно непохожесть друг на друга, их приверженность одинаковым и абсолютно разным литературным принципам.

Трансдикурсивность Чехова как автора подтверждается состоянием современного чеховедения, которое считается одной из самых развитых «персональных» областей истории русской литературы (А. Д. Степанов), появлением целого корпуса текстов, переосмысливающих сюжеты и образы драматурга, постоянным интересом к его творчеству режиссёров всего мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт, Р. Поэтика. Семиотика/ Р. Барт. – Текст: электронный. – URL: <https://studfile.net/preview/5560812/> (дата обращения: 01.03.2024).
2. Брук, П. Интервью о Чехове / П. Брук. – Текст: электронный. – URL: <http://premiogogolitalia.org/ru/walks/PeterBrookInterview> (дата обращения: 04.03.2024).
3. Гайдин, Б. Н. «Вечные образы как константы культуры: интерпретация Гамлетовского вопроса» / Б.Н. Гайдин – Текст : электронный. – URL: <https://www.dissercat.com/content/vechnye-obrazy-kak-konstanty-kultury>(дата обращения: 14.04.2024).

4. Кудряшова, А. Живые традиции Чехова / А. Кудряшова // Вопросы литературы. – 1967. – №4. – С. 175–178.
5. Луков, В. А. «Гамлет: вечный образ и его хронотип» / В. А. Луков. – Текст : электронный. – URL:<https://world-shake.ru/ru/encyclopaedia/3679>.html (дата обращения: 10.03.2024). Луков, В.А. «Гезариусный подход в гуманитарных науках» / В.А. Луков. – Текст : электронный. – URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/tezaurusnyy-podhod-v-gumanitarnykh-naukah/viewer> (дата обращения: 11.03.2024).
6. Любимцева-Наталуха, Л. Н. Драматургический ремейк в литературе XX-XXI веков: жанр, типология, поэтика / Л. Н. Любимцева-Наталуха. – Текст : электронный. – URL:<http://science.donnu.ru/wp-content/uploads/2020/12/diss.-lyubimczevoj-l.n..pdf>(дата обращения: 08.04.2024).
7. Макаров, А. В. Метатеатр под знаком Чехова (на материале пьес В. Леванова, О. Богаева, А. Марданя)/ А.В. Макаров. – Текст : электронный. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metateatr-pod-znakom-chehova-na-materiale-pies-v-levanova-o-bogaeva-a-mardanya> (дата обращения: 08.02.2024).
8. Петрушевская Л. Три девушки в голубом / Л. Петрушевская. – Текст : электронный. – URL: <https://lib-drama.narod.ru/petrushevskaya/girls.html>(дата обращения: 29.02.2024).
9. Рейфилд, Д. Что еще мы сможем сказать о Чехове? Чеховиана. Из века XX в XIX / Д. Рейфилд. – М., 2007. – 86 с.
10. Родионов, С. Н. Постмодернизм и феномен насильственного действия в интеллектуальном мире / С. Н. Родионов. – Текст: электронный. – URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernizm-i-fenomen-nasilstvennogo-deystviya-v-intellektualnom-mire> (дата обращения: 29.03.2024).
11. Степанов А. Д. Чехов и постмодерн / А. Д. Степанов. – Текст: электронный. – URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2003/11/chehov-i-postmodern.html>(дата обращения: 20.03.2024).
12. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации в творчестве А. П. Чехова / А. Д. Степанов. – Текст: электронный. – URL: <http://chegov-lit.ru/chegov/kritika/stepanov-problemy-kommunikacii/index.htm>(дата обращения: 01.03.2024).
13. Тютелова Л. Г. Чехов и Петрушевская: к проблеме пародического использования / Л. Г. Тютелова. – Текст: электронный. – URL: file: //C:/Users/1/Downloads/Telegram%20Desktop/Ирония%20и%20пародия%202004-174-192.pdf (дата обращения: 29.04.2024).
14. Фуко, М. Порядок дискурса / М. Фуко. – Текст : электронный. – URL:<https://studfile.net/preview/5565509/> (дата обращения: 05.03.2024).
15. Фуко, М.Что такое автор /М. Фуко. – Текст : электронный. – URL:http://lib.ru/COPYRIGHT/fuko.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 02.04.2024).

16. Чехов А. П. Три сестры / А. П. Чехов. – Текст: электронный. – URL: <https://library.ru/text/973/p.1/index.html> (дата обращения: 17.03.2024).
17. Шаопин, Ч. Традиции А. П. Чехова в современной русской литературе: конец XX – начало XXI века : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Ч. Шаопин; [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова]. – Москва, 2018. – 19 с.

АННОТАЦИЯ

Атамаян Ю.С. А. П. Чехов как трандискурсивный автор рубежа XX–XXI столетий

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-92-99

В постмодернизме категория трандискурсивности является одной из наиболее важных, но она представляется шире, выходит за рамки определенного направления. В статье доказывается, что одним из наиболее востребованных авторов рубежа XX–XXI столетия является А.П. Чехов, которого можно причислить к числу трандискурсивных.

Ключевые слова: трандискурсивный автор, чеховская традиция, чеховский текст.

SUMMARY

Atamalyan Y. S. A.P. Chekhov as a Transdiscursive Author of the 20–21st Centuries

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-92-99

The category of transdiscursivity is one of the most important in postmodernism, but it seems broader, goes beyond a certain direction. The article proves that one of the most demanded authors of the 20–21st centuries is A.P. Chekhov, who can be counted among the transdiscursive authors.

Keywords: transdiscursive author, the Chekhov's tradition, the Chekhov's text.

*Е.Г. Будкова
(г. Горловка, РФ)*

УДК 930.2:82

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-99-105

ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ АВТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСТОРИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Изучение авторской интерпретации истории в художественных произведениях является на сегодняшний день весьма актуальным

направлением в литературоведении. Объясняется этот факт отчасти тем, что описание исторических событий в художественном тексте, как правило, носит субъективный характер и зависит от авторской воли.

Каждая эпоха, каждый автор имеют свои уникальные взгляды и контексты, которые влияют на восприятие исторических событий. И изучение этих взглядов помогает исследователям выделить как субъективные, так и объективные элементы, формирующие исторический дискурс в художественной практике. Более того, авторская интерпретация истории часто отражает социальные, культурные и политические контексты, характерные для времени создания художественного произведения. И понимание этих контекстов позволяет выявить роль художественной литературы в отражении и формировании коллективной исторической памяти как основы национальной идентичности.

Также следует акцентировать внимание на том, что изучение специфики реализации авторской интерпретации истории в художественном произведении и выделение её жанровой формы предоставляет исследователям новый взгляд на эстетические аспекты художественного творчества.

На данный момент существует множество работ, посвящённых вопросам, прямо или косвенно связанным с заявленной темой. Теоретической базой исследования являются, прежде всего, работы М.М. Бахтина, согласно которым существует некая диалогичность текстов, которая становится результатом взаимодействия между текстом и автором, а также между читателем и автором [3, с. 431]. Феномен художественного текста как коммуникативной связи автора и читательской аудитории позволяют нам в новом ключе рассмотреть научные разработки Ю.М. Лотмана. Он рассматривал художественное произведение как некую систему, передающую определённое сообщение по двум различно устроенным каналам – код и контекст. Ю.М. Лотман отметил многослойность и семиотическую неоднородность художественного пространства, в связи с чем определил художественное произведение как инструмент трансформации заложенных в него сообщений и выработки новых. В связи с этим исследователь выделил среди свойств художественного текста аккумуляцию коллективной культурно-исторической памяти [5, с. 112]. Особое значение для нас имеет также литературоведческая концепция Р. Барта, который придаёт коннотативный смысл семиотическому пространству литературного произведения, определяя зависимость художественного образа от социокультурного контекста [2, с. 131-132]. Проблема исторического дискурса в художественных произведениях является центральной в исследованиях А.М. Лобина. В своих трудах исследователь

подчеркивает, что исторический дискурс неизбежно реализуется в художественных произведениях всех жанров и направлений, что обусловлено совокупностью различных условий [4, с. 318]. Выявление специфики формирования исторического сознания и построения культурной идентичности является центральным в исследовании Я. Ассмана [1, с. 36].

Целью представленного исследования является определение ключевых факторов, влияющих на процесс формирования авторской интерпретации истории и специфики ее реализации в художественном пространстве.

Стоит отметить, что данный феномен образован совокупностью ряда условий, которые влияют на способы передачи автором художественного произведения своих идей, образов и эмоций. Вышеупомянутые условия нам представляется возможным разделить на внешние и внутренние.

Внешние факторы формирования авторской интерпретации истории напрямую связаны с личностью писателя и его мировоззренческими установками. Рассмотрим основные из них.

Прежде всего, к таким условиям относятся впечатления, знания и переживания автора литературного произведения, которые лежат в основе формирования уникального авторского взгляда на описываемые им исторические события. Личный контекст, в котором находится писатель, определённо является одним из важнейших компонентов формирования его чувства времени и места.

Помимо этого, важнейшим фактором, влияющим на специфику реализации авторской интерпретации истории в художественном произведении, является авторская историческая концепция. При этом следует обратить внимание на следующий факт. Объект авторской интерпретации истории представляет собой ограниченный в понимании субъектом феномен. И именно способ понимания истории автором художественного произведения влияет на содержательную структуру исторического нарратива в художественном пространстве.

В представленном исследовании мы воспринимаем автора художественного произведения, описывающего исторические события, как субъекта процесса ресимволизации исторической информации. И в основе данного процесса лежат различные способы получения автором информации об исторических событиях, явлениях или процессах, которые также являются одним из важнейших условий реализации авторской интерпретации истории.

Стоит отметить, что основанием функционирования исторических сюжетов в художественном произведении являются различные источники. К ним мы относим летописи, разнообразные документы, эпистолярный материал, хронографы, дневники,

археологические материалы, фотографии и пр. Более того, писатель может являться участником описываемых событий, их очевидцем или современником. И в зависимости от основания функционирования исторического нарратива мы имеем возможность проследить специфику его композиционной структуры.

В связи с предыдущим фактором мы можем также заметить, что на способы построения исторической модели в художественном произведении также влияет и степень изученности автором исторических событий, явлений или процессов, которая определяется разнообразием источников исторической информации.

Тем не менее, вышеупомянутый фактор является не основополагающим, так как обращение писателем к исторической действительности в художественном произведении также связано с парадигмальными предпочтениями, которые в свою очередь зависят от художественного замысла. Этот фактор влияет на способ построения исторической модели в рамках авторской интерпретации. При этом художественный замысел является первичным по отношению к объективной исторической действительности, и для его реализации автор художественного произведения, описывающего исторические события, использует как реальные исторические факты, так и художественный вымысел.

В основе же формирования художественного замысла и, в целом, авторского взгляда на историю лежит социокультурная и политическая обстановка, современная созданию литературного произведения. Сюда мы также относим философские и мировоззренческие установки писателя, которые являются логическим итогом влияния современных ему контекстов.

Авторские взгляды на жизнь и мораль часто находят отражение в интерпретации исторических событий. К примеру, идеи гуманизма в художественных произведениях, описывающих исторические события, отражаются в освещении влияния глобальных исторических событий на жизнь простого народа.

Внутренние факторы формирования авторской интерпретации истории в литературных произведениях напрямую связаны с эстетическими аспектами художественного творчества.

Так, отражение отношения писателя к историческому наследию проявляется, прежде всего, в литературной традиции, создающей смысловое пространство художественного произведения. Влияние предшествующих авторов и течений лежит в основе определённого рода заимствований стилистических приёмов, тем или структурных элементов, которые находят свою реализацию в определённом художественном произведении.

Писатель может использовать традиционные жанры как основу для новой интерпретации смыслов, адаптируя их к современным ему требованиям и реалиям.

Также литературная традиция наполняет текст определёнными символами и мотивами, которым в рамках художественного пространства придается новое значение, актуальное для конкретного времени. Исторические сюжеты и образы исторических личностей переосмысливаются и адаптируются к современным автору условиям, что создаёт новый взгляд на историю у читательской аудитории.

Своего рода «рамкой» для реализации авторской интерпретации истории в художественном пространстве является жанровая принадлежность произведения, которая влияет на восприятие исторического нарратива читательской аудиторией. Характерные для различных жанров формы влияют на композиционную структуру исторических сюжетов, передачу основных идей и характеристику исторических персонажей.

В частности, для произведений жанра исторического романа характерна последовательность событий, для поэтических произведений – субъективная передача чувств с использованием исторических сюжетов, для комедийного жанра – стереотипность исторических персонажей.

К основам реализации авторской интерпретации истории в художественном произведении мы также относим повествовательные техники, которые влияют на восприятие исторических событий и персонажей читательской аудиторией.

К подобным повествовательным техникам относятся, в частности, повторяющиеся мотивы в художественных произведениях, подчёркивающих их основную идею, передача исторической информации от нескольких третьих лиц для акцентирования внимания читателя на различных точках зрения, субъективная передача исторической информации от первого лица, использование исторических реалий для создания обрамляющих образов и пр.

Оценивая роль совокупности факторов, влияющих на специфику отображения писателем исторических реалий в художественном пространстве, стоит также отметить следующее. Так как одним из ключевых условий реализации авторской интерпретации истории в литературных произведениях является социокультурный и политических контекст, современный писателю, мы можем заметить, что проявлением этих контекстов является само обращение автора к определённому историческому периоду или образу.

Более того, эмоциональная оценка прошлого писателем лежит в основе формирования отношения читательской аудитории к тому или иному художественному образу в рамках исторических нарративов. И, таким образом, вышеупомянутая оценка является основой формирования исторической памяти и коллективного исторического сознания, которые, в свою очередь, лежат в основе национальной идентичности.

Таким образом, изучение факторов формирования авторской интерпретации истории и специфики её реализации в художественном пространстве литературных произведений является важным шагом к пониманию не только самого произведения, но и более широких культурных и исторических процессов.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ассман, Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 С.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. – М.: «Прогресс», 1989. – 616 С.
3. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму, пер. с фр. – 2000. – С. 427-457.
4. Лобин, А. М. Исторический дискурс в неисторической прозе рубежа XX – XXI веков / А.М. Лобин // Известия ПГУ им. В. Г. Белинского. – 2012. – №27. – С. 316-318
5. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн, «Александра», 1992. – 479 С.

АННОТАЦИЯ

Будкова Е. Г. Факторы формирования авторской интерпретации истории в художественном произведении

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-99-105

В статье рассматривается вопрос о роли различных факторов в процессе формирования авторской интерпретации истории в художественном произведении. Целью исследования является анализ влияния социокультурного контекста, идеологических установок, теоретических и методологических подходов, используемых автором, и других факторов на способы и специфику описания исторических событий, явлений или процессов. В результате, выделены обстоятельства, играющие ключевую роль в реализации авторской интерпретации истории в форме художественного комментария.

Ключевые слова: авторская интерпретация истории, художественный текст, художественное произведение, художественный комментарий истории.

SUMMARY

Budkova E. G. Factors in the Formation of the Author's Interpretation of History in a Work of Fiction

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-99-105

The article highlights the role of various factors in the process of forming the author's interpretation of history in a work of fiction. The aim

of this research is to analyze the influence of social and cultural context, ideological attitudes, theoretical and methodological approaches used by the author and other factors on the ways and specifics of describing historical events, phenomena or processes. As a result, the circumstances that play a key role in the implementation of the author's interpretation of history in the form of an artistic commentary are highlighted.

Keywords: author's interpretation of history, artistic text, artistic work, artistic commentary of history.

*Л. В. Волосевич
(г. Горловка, РФ)*

УДК 82.0.

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-105-112

ЭВОЛЮЦИЯ ХРИСТИАНСКИХ МОТИВОВ ОБРАЗА КОНСУЭЛО В ОДНОИМЕННОМ РОМАНЕ Ж.САНД

Задача исследования в данной работе состоит в том, чтобы рассмотреть развитие христианских мотивов, связанных с образом главной героини романа Ж. Санд «Консуэло», их значение и эволюцию. Анализируя образ героини в свете связанных с ним мотивов, мы будем опираться на определение понятия «мотива», данное А. К. Жолковским и Б. М. Гаспаровым. Согласно концепции А. К. Жолковского, мотив – это «ситуативно-событийная единица сюжета. <...> Многие мотивы образуют гнезда или системы, будучи связаны между собой единством темы или иными структурными отношениями» [3, с. 120]. В этой концепции мотив связан с темой и сюжетом. По Б. М. Гаспарову, «в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и так далее, единственное, что определяет мотив – это его репродукция в тексте» [2, с. 30].

Рассматривая образ Консуэло в одноимённом романе Ж. Санд, также нужно учитывать, что в основе мировоззрения писателя лежит представление о социальной истине как о высшей ценности, идеале. Оно определяет романтическую сущность её творчества, эстетики, этики. Мировоззренческие доминанты Ж. Санд определяют смысловое наполнение образов героев её романов, тип героини.

Мировоззренческими доминантами писателя, сквозными мотивами ее творчества со середины 1830-х годов стали ключевые пункты философии сенсимонистов о преобразовании общества, такие, как идеи равенства всех людей независимо от сословной, национальной, гендерной принадлежности, идея уничтожения

частной собственности, построения справедливого общества.

В свете идей сенсимонизма, преломленных в пантеистической философии П. Леру, формируется восприятие Ж. Санд религии, окружающего мира, искусства. Леру выдвигает главную идею христианского социализма – спасение не на Небе, а на Земле, проецируя библейскую дуалистическую концепцию мироздания (земной мир – царство небесное) на земную жизнь: «Давайте жить так, как если бы мы должны были жить вечно на Земле, но давайте при этом жить религиозно» [11]. Философ предлагает человечеству пройти духовный путь совершенствования жизни на земле и самосовершенствования индивида. Конечной целью человечества П. Леру провозглашает «создание рая на Земле» [11].

В свете философии П. Леру Ж. Санд подвергает осмыслению религию, идею бога. Анненская, раскрывая становление религиозных взглядов писателя, отмечает: «Отрешаясь от католичества, она оставалась христианкой и даже одной из причин, почему она отвергала католицизм, считала его расхождение с духом христианства» [1]. О вере писателя в бога Б.Г. Реизов высказывает следующее наблюдение: «Жорж Санд не верила в существование бога вне мироздания. Бог для неё значил непрерывное совершенствование мира, развитие в нём нравственных начал, движение к общественной справедливости» [8]. Следуя логике, проявление бога на земле писатель видит в развитии нравственных начал общества, выраженных для неё в девизе Великой Французской революции – «Свобода, равенство, братство». То есть идею бога, евангельского учения Ж. Санд соотносит с установлением справедливого социального уклада и выдвигает требование «социальной религии» [6]. Пояснение этого понятия находят у самого писателя: «*Эта религия называется РЕСПУБЛИКОЙ (подчёркнуто Ж. Санд). Её формулами являются свобода, равенство, братство, её учением – Евангелие, очищенное от всех наслоений и искажений, внесённых в него Средними веками. Народ никогда больше не поверит в божественность Христа; Христос, наконец, правильно понят, и именно народом*» [6].

Своё восприятие евангельского учения писатель воплощает в образах своих героинь. В. А. Недзвецкий отметил черты героини сандовского типа: «Это натура глубоко естественная <...>, целомудренная и искренняя, доверчивая и по-матерински участливая в возлюбленном...» [5].

Своеобразие героиням Ж. Санд, образу Консуэло в одноимённом романе, придают представления писателя о «справедливом человеке» («l'homme juste»), которые у неё сформировались в юношеском возрасте под влиянием христианства, образа Христа: «*L'homme juste ne appartient à aucun être déterminé*».

сословию или к определённой нации. Ж. Санд не указывает также и его пола. Это может быть как мужчина, так и женщина. Цель его жизни – борьба за справедливость. Он любит бога и всегда готов предстать перед ним. L'homme juste не копит богатств, он делится всем, что имеет, с бедняками и нищими. Он всегда трудится, либо физически, либо умственно» [7].

Н.А. Литвиненко отмечает, что «в 1840 е годы образ и тема женщины, отстаивающей свой личный статус, включает в проблемное единство жорж-сандовского романа нового героя – «искателя социальной истины...» [4, с. 15], который борется за справедливость, руководствуясь христианскими заповедями. Таким образом, комплекс философских идей, которые приводят саму Ж. Санд к деятельному воплощению своих представлений о справедливости, реализуются в литературном творчестве, в комплексе мотивов, связанных с образом главной героини романа «Консуэло».

Поступки Консуэло в развитии сюжетного повествования соотносятся с деяниями семи евангельских милосердий: накормить голодных, дать кров, дать одежду, утолить жажду, навестить больного и заключённых, проводить в последний путь. Отсюда вытекают главные мотивы, на которых строится её образ: целомудрие, бедность, добродетельность, трудолюбие. Черты добродетели проявляются в ней с детских лет. Порпора, учитель музыки, отмечает в ней трудолюбие: она добросовестно разучивает задание, «у неё есть усердие, терпение» [9, с 5] – этими чертами она отличается от других его учениц, от её возлюбленного Андзолетто. Примечательно, что в авторской концепции мотивы таланта и гениальности неразрывно связаны с мотивом трудолюбия в освоении своего дела. Имея талант, призвание к музыке, Консуэло постоянно трудится: «Консуэло работала не покладая рук и всегда с удовольствием. Целыми часами свободно и привольно распевая или читая ноты, она преодолевала трудности...» [9, с. 41].

Труд у автора связан с категорией нравственности, пониманием своего долга не только в профессиональной сфере, но и по отношению к людям. Это проявляется, прежде всего, в поведении Консуэло с умирающей матерью. Консуэло взяла всю заботу о больной, в детстве она делала ожерелья для продажи, чтобы «кормить свою мать», «изменила свой образ жизни», «сделалась сиделкой у постели матери». Чувства ответственности и самоотверженности проявляла она и к своему жениху Андзолетто. Во время его болезни Консуэло уступила Андзолетто своё ложе, во время его неудачного выступления в опере Глюка она разобрала с ним причину холодности публики к пению Андзолетто, указала на его ошибки, поддержала. Во второй части романа сама героиня произносит, обращаясь к молодому композитору

Гайдану: *«Мне нравится, когда люди не теряют в жизни ни одной минуты, чтобы научиться чему-либо...»* [10, с 54-55].

Мотивы сострадания, призрения к больным особенно усиливаются в отношении Консуэло к графу Альберту. Во время одного из исчезновений графа Консуэло проникается к нему высокой степенью сочувствия и желания помочь. Отец Альберта, граф Христиан, под влиянием пения Консуэло, обращается к ней со словами надежды, что её божественный голос исцелит сына: *«Ах, Порпорина, если вам и не удастся излечить Альберта, то по крайней мере вы сумеете излить небесный бальзам на раны не менее глубокие, чем те, от которых страдает он»* [9, с. 212]. В размышлениях о судьбе больного графа героиня формулирует своё желание и решение помочь графу Альберту: *«... она, влекомая романтическим, полным героизма, стремлением и надеждой разыскать Альберта. <...> она разыскивала в этих пустынных местах <...> несчастного благородного человека, которого мечтала спасти или хотя бы успокоить своею нежной заботой»* [9, с 219].

Символична с точки зрения исполнения милосердий и ситуация, когда Консуэло во время странствий встречается своего врага, беременную Кориллу. Примечательно то, что поведение Консуэло сопоставляется автором с малодушным поведением служителя церкви, каноником. Консуэло приняла горячее участие в судьбе попавшей в бедственное положение Кориллы. Каноник дорожил своими бенефициями, боялся их потерять из-за компрометирующей его ситуации. Он не пустил Кориллу в свой дом. Консуэло проявила заботу о Корилле и родившемся ребенке: благоустроила её, договаривалась с каноником о белье, еде, вине. Оценку поступку Консуэло дала сама Корилла: *«Знаешь, София, мне никогда не служили лучше, никогда так хорошо за мной не ухаживали»* [10, с. 163].

Благодаря настоятельным убеждениям Консуэло канонник открыл лучшие душевные качества и оставил новорожденную дочь Кориллы, Анджелу, на своём попечении. Этот эпизод высвечивается библейской историей путешествия Девы Марии, ожидающей ребёнка, и её мужа Иосифа для переписи в Вифлием. В Вифлееме для них не нашлось приюта, потому что никто не проявил милосердия, и младенец родился в пещере. Консуэло находит кров ожидающей рождение ребенка Корилле и заботится о них. Впоследствии, когда героиня с персонажем Гайдана возвратилась навестить каноника и Анджелу, в обращении каноника к Консуэло вновь актуализируется имя святой Цецилии. В отличие от употребления имени святой графом Дзустиньяни, в речи которого оно приобретает значение светского комплимента, в речи каноника раскрывается его библейская сущность: *«... вы святая... святая Цецилия, вернувшаяся*

на землю! <...> Несомненно, если вы останетесь такой же чистой и благородной, как были до сих пор, дорогой мой Бертони, то заслужите царство небесное!» [10, с. 241]. Таким образом, усиливается мотив добродетельности образа Консуэло.

Во второй части романа христианские мотивы поднимаются до социального звучания. По дороге в Вену Консуэло со своим спутником Гайданом сталкивается с картинами нищеты, тяжёлой жизни народа. Несправедливость мира вызывает у неё не только сострадание, но и мысли о социальной несправедливости, о необходимости предоставления простым людям права на человеческое счастье, достоинство, которые, по мнению героини, состоят в своей крыше над головой, свободном труде, уважении. В диалоге с будущим композитором героиня озвучивает эту формулу счастья: «*Будь я богата, сейчас бы выстроила им дом, а если бы была королевой, то избавила бы их от всех налогов, всех монахов и евреев, которые их разоряют*» [10, с. 63]. Здесь следует заметить, что желание блага для героини носит не индивидуалистический характер, а является отражением её внутренней потребности во всеобщей справедливости.

Героиня Консуэло становится свидетелем войны между Австрийской империей и Пруссией, видит бедствия, страдания которые приносит война простому народу, обогащает власть имущих. В связи с этим в мотивах христианских добродетелей появляется значение антивоенного протеста, обличение монархических властей Пруссии и Австрии в развязывании войн, от которых страдает народ. Это значение актуализируется в ситуации побега от вербовщика прусского короля Фридриха и освобождении насильно захваченного рекрута: «*Я слыхала об ужасах этого военного строя, об обманном и жестоком похищении рекрутов. <...> Я прекрасно знаю <...> короли никогда не бывают виноваты, они неповинны во всём том зле, что совершается им в угоду*» [10, с. 102]. В другой ситуации, наблюдая за парадом пандуров австрийской королевы, Консуэло размышляет о зверствах, которые творили наёмники Марии-Терезии, воюя с прусскими войсками, захватывая земли Чехии: «*Так вот это чудовище, этот враг человечества! <...> Чехия долго будет помнить его поход: сожжённые, разрушенные города, замученные старики и дети, опозоренные женщины, истощённые поборами деревни, опустошённые поля, уведённые или истреблённые стада, повсюду разорение, отчаяние, убийства, пожары... Бедная Чехия! Вечное поле брани, место действия стольких трагедий*» [8, с. 309]. В диалоге Консуэло и каноника об этом воинстве содержится значение обогащения несправедливым, разбойничьим методом, во время завоевательных походов: «*То, что вы видите, может дать*

вам лишь слабое представление о его богатстве <...> мулы, телеги, нагруженные оружием, картинами, драгоценностями, слитками золота и серебра, беспрестанно тянутся по дорогам, ведущим к землям его Славонии. Там прячет он сокровища, которых хватило бы на выкуп трёх королей» [10, с. 309].

Мотивы христианских добродетелей, включённые в контекст исторической ситуации, усиленные социальными, антивоенными значениями, дополняются и углубляются ещё больше значениями расплаты наёмников за преступления и предательство монарших покровителей. В диалоге автор показывает, что нанимающие пандуров монархи не чувствуют благодарности за их службу. Отвага, смелость, выносливость наёмников спасли австрийскую корону. Однако, как только они выполнили свою функцию, Мария-Терезия отступает от них. Этот цинизм властителей раскрывается в рассуждениях каноника о судьбе наёмников: «...когда в них нет больше надобности, им ставят в вину все, что было дозволено прежде» [10, с. 311]. Причём, в комментариях Консуэло к такому поведению монархов звучит милосердное сочувствие «*Но нельзя же отступиться от людей, оказавших подобные услуги*» [10, с. 311].

Тема жестокосердия тех, кто стоит на вершине власти в дальнейшем раскрывается в авторских комментариях на примере судьбы персонажа пандура Франца Тренка, которого Мария-Терезия приковывает за ногу в темнице: «*Постыдный и бесчестный поступок! Именно за ту самую ногу, в которую попал осколок бомбы, взорвавшейся во время одного из самых доблестных его боевых подвигов*» [10, 311]. Автор иронично поясняет логику власти: «*Великая государыня охотно мирилась с Тренком, подавившим и раздиравшим злополучную и опасную Чехию <...> но «король» Мария-Терезия не нуждалась более в преступлениях Тренка, ни в жестокостях пандуров, чтобы прочно сидеть на престоле начинала находить их поступки чудовищными...*» [10, с. 331].

Таким образом, мотивы добродетели, которые включают раньше речь шла о семи христианских милосердий, являются смысловой основой образа героини романа. Но образ Консуэло становится более значимым и масштабным, благодаря тому, что мотивы христианских добродетелей расширяют своё значение до социального звучания и проблематики, связанной с социал-утопическими взглядами автора, его представлениями об истине. Это происходит в результате включения антивоенных мотивов, мотивов социальной справедливости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненская, А. Н. Жорж Санд. Её жизнь и литературная деятельность / А. Н. Анненская. – Текст : электронный // URL: <https://books.google.com/books?id=-RVJDwAAQBAJ&pg>

- (дата обращения: 20.02.2022 г.).
2. Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука, 1994. – С. 304.
 3. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Мир автора и структура текста / А.К. Жолковский, Ю.К.Щеглов. – Tenaflu. (N.J):Эрмитаж, 1986. – С. 348.
 4. Литвиненко, Н. А. Романтическое мифотворчество Жорж Санд и беллетристические тенденции в русской литературе XIX в. Н. А. Литвиненко. – Текст : электронный // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/romanticheskoe-mifotvorchestvo-zhorzh-sand-i-belletristicheskie-tendentsii-v-russkoy-literature-xix-v/viewer>(дата обращения: 20.02.2022 г.).
 5. Недзвецкий, В. А. Русский роман сандовского типа / В. А. Недзвецкий // История русского романа XIX века: неклассические формы : курс лекций. - М.: Изд-во Москов. ун-та, 2011. – С. 36–42 с.
 6. Преображенская, Е. О. К вопросу об эстетических и общественно-политических взглядах поэтов-рабочих эпохи Июльской монархии во Франции / Е.О. Преображенская // Учёные записки ПГУ. – Т. X. Выпуск 3. Молотов: Молотовское книжное издательство, 1957. – 245 с. – С. 183–206.– Текст : электронный // URL: <http://www.psu.ru/files/docs/fakultety/sil/world-lit-department/preobrazhenskaya-poets-workers.pdf> 40(дата обращения: 20.02.2022 г.).
 7. Преображенская, Е. О. К вопросу о социальных взглядах Ж. Санд в эпоху июльской монархии и в годы февральской революции / Е. О. Преображенская. – Текст : электронный // URL:<http://www.psu.ru/files/docs/fakultety/sil/world-lit-department/preobrazhenskaya-gsand-social-views.pdf> 39(дата обращения: 20.02.2022 г.).
 8. Реизов, Б. Жорж Санд / Б. Реизов // Литература Западной Европы XIX века. – Текст : электронный // URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/reizov-zhorzh-sand.htm> (дата обращения 19.04.22 г.)
 9. Санд, Ж. Консуэло: Роман в 2-х т. / Ж. Санд. – К. : Муз. Украина, 1990. – Т. I. – 399 с.
 10. Санд, Ж. Консуэло: Роман в 2-х т. / Ж. Санд. – К. : Муз. Украина, 1990. – Т. II. – 399 с.
 11. Францев, Ф. С. Ж. Санд, П. Леру и русско-французский диалог в области литературы и философии в 40-х гг. XIX в. / Ф. С. Францев // Missionconfessions Миссия Конфессий. – М., 20016. – № 17. – С. 78–84.– Текст : электронный // URL: <http://confessions-word.ru/images/journals/mm-17.pdf>(18.04.22 г.).

АННОТАЦИЯ

Волосевич Л.В. Комплекс мотивов образа Консуэло в одноименном романе Ж. Санд

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-105-112

Учитывая определение понятия «мотив», данное литературоведами А.К. Жолковским и Б.М. Гаспаровым, а также мировоззренческие доминанты Ж. Санд такие как равенство, справедливость, автор статьи рассматривает комплекс мотивов, формирующих семантику образа главной героини романа Ж. Санд «Консуэло». Кроме того, в статье исследуется синтез утопических идей сенсимонистов с библейскими мотивами в образе главной героини, а также их трансформация в развитии сюжета романа.

Ключевые слова: образ, сюжет, мотив.

SUMMARY

Volosevich L.V. The Complex of Motives of the Image of Consuelo in the Novel of the Same Name by J. Sand

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-105-112

Considering the definition of the concept of “motive” given by literary critics A.K. Zholkovsky and B.M. Gasparov, as well as the ideological dominants of J. Sand such as equality, justice, the author of the article considers a set of motives that form the semantics of the image of the main character of the novel J. Sand “Consuelo”. In addition, the article examines the synthesis of the utopian ideas of Saint Simonists with biblical motifs in the image of the main character, as well as their transformation in the development of the plot of the novel.

Keywords: image, plot, motive.

*Б.А. Гайдаржиев
(г. Горловка, РФ)*

УДК 811. 161. 1

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-112-119

«ЦВЕТ ВОЛШЕБСТВА» ТЕРРИ ПРАТЧЕТТА: ПОСТМОДЕРНИЗМ ИЛИ НЕУДАЧНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ?

«Цвет волшебства» – первая книга Терри Пратчетта из цикла фэнтези «Плоский мир», в который впоследствии вошло более 40 произведений. В этом романе автор впервые знакомит читателей с волшебником-неудачником Ринсвиндом, первым туристом Двацветком и другими персонажами. Несмотря на то, что «Цвет волшебства» был опубликован в 1983 году, этот роман продолжает

собирать противоречивые комментарии и по сей день. С одной стороны, книга является одной из первых в карьере Пратчетта, и в ней автор ещё не может похвастаться полноценным и неукоризненным стилем. Поэтому роман часто критикуют за различные недостатки. К ним относят чрезмерную фрагментарность повествования, отсутствие общего сюжета, отсутствие развития персонажей, большое количество аллюзий и хаотичное мироустройство [2]. Некоторые критики и литературоведы утверждают, что эти аспекты существенно снижают качество этого произведения.

С другой стороны, ряд исследователей заявляют, что указанные выше недостатки – на самом деле интенция самого автора. Как он сам заявил в одном интервью, он написал «Цвет волшебства» в качестве протеста против жанра, который он так любил [7]. Именно поэтому роман считается элементом юмористического фэнтези. К тому же многие исследователи указывают на то, что книга возникла в эпоху постмодернизма и впитала в себя характерные черты этого направления [2; 1]. Таким образом, у этой точки зрения также есть своё обоснование и свои представители.

Ввиду того, что были обнаружены два противоположных подхода к рассмотрению одного и того же романа, представляется необходимым провести более детальное исследование этой проблемы. Автору данной работы кажется маловероятным то, что Терри Пратчетт не обратил никакого внимания на те аспекты своего романа, которые были указаны выше в качестве недостатков. Поэтому данная научная статья предлагает провести более детальный анализ романа на предмет соответствия его особенностей проявлениям постмодернизма в литературе. Полученная информация позволит поставить точку в дискуссии относительно того, чем же на самом деле является «Цвет волшебства» – шедевром или неудачной попыткой.

Для начала стоит рассмотреть, что такое постмодернизм и в каких аспектах литературного произведения он проявляется. Считается, что постмодернизм стал эстетическим переворотом, который произошёл во второй половине XX века [6]. Основным посылом этого течения было выражение бунтарства против установленных норм через цитирование известных образов в форме коллажей. Поэтому эклектика была отличительной чертой – «смешение различных элементов восточной, западной, европейской, латиноамериканской, африканской и европейской культур» [6, с. 178]. Предпосылкой этого процесса была усталость от и разочарование в идеалах Просвещения и Возрождения, что послужило популяризации мутаций в разных сферах культуры.

Эклектика также привела к тому, что у автора появляется возможность вести игру с читателем. Писатели активно обогащали

свои произведения аллюзиями и цитатами из всей мировой литературы, что позволяло им вызывать к фоновым знаниям аудитории и пробуждать конкретные образы в их сознании [4]. Такой приём способствовал тому, что авторы перерабатывали существующие концепции и образы и раскрывали их по-другому в своих работах. С этим описанием тесно связана ещё одна особенность постмодернизма – вторичность. Поскольку любой текст считается цитатой и отсылкой к другому произведению, у авторов нет возможности изобрести что-то новое или инновационное [3].

На данном этапе возникает логический вопрос по поводу того, а привнёс ли постмодернизм какую-либо ценность в литературу или все произведения данного направления были плагиатом или калькой на уже существующие работы. Именно с этой точки зрения важно обратить внимание на интертекстуальность. Этот феномен означает, что художественное произведение состоит из явных и неявных цитат, которые автор встраивает в свои тексты, предварительно переработав [3]. Таким образом можно заявить, постмодернизм использовал уже существующие образы и понятия и обогащал их новыми гранями.

Было обнаружено, что эклектика, вторичность и интертекстуальность – это три схожих понятия, которые указывают на то, что в период постмодернизма писатели активно обращались к уже существующим работам, идеям и образам. Установленные рамки обосновывают то, что в данном исследовании не представляется детальный анализ этих трёх явлений для того, чтобы показать их отличия и особенности. На данном этапе достаточно понять и запомнить, что одной из характерных особенностей постмодернизма является использование идей других произведений.

Следующей характерной чертой этого направления является концептуальность. Смысл в том, что писатель не ограничивает себя простым описанием мира. Здесь основная задача зафиксировать свои ощущения и видение вымышленного мира [3]. Для этого авторы часто уделяли много внимания разработке мироустройства в своих произведениях. Они могли изобрести целые вселенные со своими правилами, законами и явлениями. Можно предположить, что в этой особенности отражалась бунтарская природа постмодернизма, ведь представители этого движения выступали против установленных литературных норм и идеалов. Поэтому концептуальность позволяла им изобрести свой собственный мир. В результате этого читатель получал полноценную и многогранную картину мира, которая возникла в сознании автора.

Хаос и абсурд – ещё одни отличительные черты выбранного литературного течения. Всё та же логика скрыта за этими феноменами, ведь существующие идеалы и ценности больше не актуальны. Поэтому писатели полагались на альтернативные

способы отражения реальности [3]. Однако здесь стоит уточнить, что эти два понятия используются для отражения неразберихи и необъяснимости. Хаос мог встречаться не только в событиях произведения, но и в повествовании. Неподготовленные читатели были не в состоянии воспринимать такой текст, что приводило к тому, что они считали эту особенность слабостью или недостатком произведения.

Все предыдущие комментарии касались всего текста или подхода автора к его созданию, а последняя особенность уделяет внимание главному герою. В постмодернизме писатели не рассматривали людей, которые были заброшены во враждебный мир. Они также не описывали героев, которые приняли решение отгородиться от всего что, происходило вокруг них. Вместо этого, постмодернисты писали про представителей общества потребления, для которых их потребительские права были основными ценностями [3]. Эти персонажи сталкивались с различными трудностями и были вынуждены осмыслить окружающий мир, даже если это давалось им с особым трудом.

Таким образом, выше были приведены основные особенности постмодернизма как литературного жанра. Каждый из них являет собой характерную черту, которая отличает данное направление от других. Ниже представлен список этих характеристик, чтобы лучше визуализировать собранную и проанализированную информацию. Итак, постмодернизм отличается следующими элементами:

1. Вторичность, эклектика или интертекстуальность;
2. Концептуальность;
3. Хаотичный и абсурдный мир;
4. Герои из общества потребления.

Наличие этих особенностей в произведении позволит уверенно заявить, что данный текст возник под влиянием постмодернизма. Поэтому на данном этапе можно выдвинуть такую гипотезу: в «Цвете волшебства» достаточное количество характерных черт, которые указывают на его принадлежность к данному направлению. Однако дополнительный анализ стоит провести, чтобы окончательно убедиться или опровергнуть данное утверждение. Сразу стоит отметить, что отсутствие хотя бы одной из этих особенностей в выбранном произведении Терри Пратчетта не позволит отнести его к этому направлению. Несмотря на то, что такая вероятность существует, автор данной работы всё же ожидает получить достаточное количество аргументов и доказательств, чтобы ответить на поставленный вопрос. Именно поэтому следующая часть работы будет посвящена тому, чтобы изучить сам роман и выявить в нём яркие и неопровержимые доказательства того, что особенности постмодернизма в нем присутствуют. Вероятность того, что Терри

Пратчетт случайно включил эти характеристики в свой текст крайне мала. Поэтому обнаружение таких доказательств позволит заявить, что все авторские решения в произведении были умышленными и обоснованы доминирующим литературным направлением.

Каждый, кто знаком с «Цветом волшебства», замечает, что это произведение включает в себя огромное количество аллюзий к другим произведениям. Например, здесь можно найти отсылки к древним мифам и легендам. Так, вымышленный мир, Диск, в котором происходят события в романе – это плоская земля, расположенная на четырёх гигантских слонах, которые в свою очередь стоят на гигантской черепахе А’Туин [5]. В этом описании прослеживается прямая связь с мифами разных народов мира, в которых утверждалось примерно такое же мироустройство. Сам же Терри Пратчетт утверждает, что он создал концепцию Диска под влиянием индийского мифа про слона Маха-Падма, который стоит на панцире черепахи Чукуа и держит плоский мир [1]. Таким образом, есть прямые доказательства того, что писатель вдохновлялся существующими мифами и легендами для создания своего произведения.

Аллюзии можно также найти при анализе отдельных персонажей романа, и здесь внимание стоит обратить на представителей второго и третьего плана. Одним из них выступает Хрун Варвар из Химерии, который обладает гиперболизированной силой, смелостью и отвагой [5]. Во времена, когда Пратчетт писал «Цвет волшебства», особой популярностью пользовались фильмы о Конане Варваре, который был родом из Киммерии. Роберт Ирвин Говард был основоположником героического фэнтези и ввёл образ этого героя в мир литературы [2]. Сходство в основных качествах и именах собственных не является случайным, ведь Терри Пратчетт изобрёл своего персонажа для отсылки к уже существующему и широко известному образу.

Ещё один интересный пример аллюзии связан с мечом по имени Кринг. В романе Кринг – это легендарное и волшебное оружие, которое умеет разговаривать и помогает своему носителю в различных ситуациях. Например, он может сам управлять рукой персонажа, который его держит [5]. В контексте данного исследования стоит обратить внимание на слова самого Кринга: «Я когда-нибудь рассказывал тебе о том времени, когда меня бросили в озеро в горах и ...?» [5, с. 293]. В этой цитате прослеживается не прямой намёк на один из самых известных мечей в мировой литературе. Дело в том, что у Экскалибура, меча короля Артура, была похожая часть в его «биографии». Легенды о рыцарях Круглого стола утверждают, что король Артур нашёл свое магическое оружие в одном из горных озёр. Таким образом, можно провести чёткую параллель между Крингом и Экскалибуром.

Также есть весомые основания полагать, что Пратчетт внедрил в свой роман отсылки к другим известным произведениям из мира фэнтези. Здесь речь идёт о цикле романов Энн Маккэфри под названием «Всадники Перна». Эти произведения рассказывают о наездниках на драконах и являются очень популярными среди ценителей фэнтези. Данное исследование рассматривает имена персонажей в этом цикле и «Цвете волшебства», поскольку явные связи легко обнаруживаются. Так, в первом романе под названием «Полёт дракона» героиню зовут Лесса, тогда как Пратчетт рассказывает про Льессу [2]. К тому же многие имена обитателей Червберга написаны с использованием восклицательного знака (Льо!рт), а герои в «Полёте дракона» были написаны с апострофом (Ф'лар) [2]. Параллели на графическом уровне позволяют утверждать, что Пратчетт использовал романы Маккэфри при написании своего произведения.

Приведённые выше примеры – лишь малая часть тех отсылок, которые присутствуют в выбранном произведении. Поэтому у читателей и критиков возникает логический вопрос по поводу того, насколько оригинальным и самостоятельным выступает данный роман. Не является ли «Цвет волшебства» лишь собранием аллюзий, не несущим в себе никакой литературной ценности? Ответ на этот вопрос можно найти в словах самого писателя в одном из многочисленных интервью. В нём Пратчетт заявил, что «Цвет волшебства» был противостоянием к плохому фэнтези. В 70-х годах XX века был всплеск этого жанра, что породило большое количество произведений, которые не приносили ничего нового в литературу [2]. Пратчетт был возмущён этим фактом и задумал свой роман как пародию на эти неудачные работы. Если быть точнее, то в «Цвете волшебства» преобладает пастиш – имитация стиля и работ других авторов [2].

Следующей характеристикой постмодернизма выступает концептуальность, и она явно присутствует в «Цвете волшебства». В первом романе цикла «Плоский мир» Пратчетт уделяет особое внимание тому, чтобы объяснить, как устроен этот мир. Здесь он использует сноски, чтобы рассказать читателю про космологию мира, особенности климата и смены времён года [5]. Эта информация эксплицитно указывает на то, что писатель в своём романе не пошёл лёгкой дорогой простого описания мира. Он уделил много сил и времени тому, чтобы разработать целую Вселенную, которая живёт и развивается по определённым законам и правилам. Например, Пратчетт ввёл восьмой цвет радуги, октариновый, чтобы указать на главную особенность созданного мира – магию.

Ещё одной характерной чертой выбранного произведения выступает хаос и абсурдность. Несмотря на то, что автор пишет про вымышленный мир, эти явления присутствуют в зашкаливающем

количестве. Например, Двацветок – это первый турист, который прибывает в Анг-Морпорок и оказывается очень богатым для этого города разбойников и волшебников. В результате различные группировки хотят ограбить его, что выливается в массовую драку и потасовку в баре под названием «Порванный барабан» [5]. Созданный хаос выливается в пожар, который сжигает весь город дотла. После этого события Ринсвинд, Двацветок и Сундук отправляются в путешествие, в котором они встречают троллей, фей, драконов и учёных, и каждый из этих персонажей хотел убить главных героев [5]. Вследствие этого в «Цвете волшебства» присутствует огромное количество неожиданных сюжетных поворотов.

И последняя отличительная особенность, которая рассматривается в данном исследовании, относится к главному герою – Ринсвинду. Он является волшебником-неудачником, которого с позором выгнали из университета магии [5]. Несмотря на то, что он считается волшебником, колдовать он не умеет, что делает его трусливым перед лицом любой опасности. Когда подобные ситуации встречаются, он старается как можно быстрее убежать, невзирая на то, что кому-то может понадобиться его помощь. Вдобавок к этому Ринсвинд, как и практически каждый персонаж в его романе, одержим деньгами и золотом [5]. Жажда богатства часто выступает основным мотивом действующих лиц в «Цвете волшебства».

Таким образом, можно смело заявить, что в данном романе присутствуют все четыре выбранные характеристики постмодернизма. Выше были приведены прямые и неопровержимые доказательства того, что указанные особенности использованы в «Цвете волшебства». Вторичность, концептуальность, хаотичный и абсурдный мир, а также описание героев из общества потребления – всё это явно описывается в выбранном романе. Поскольку все четыре черты были обнаружены, можно смело утверждать, что «Цвет волшебства» впитал в себя основные характеристики постмодернизма. Таким образом, любые претензии по поводу низкого качества романа или его несоответствия общепринятым литературным ценностям и канонам кажутся теперь необоснованными. Объективный анализ и слова самого писателя напрямую указывают на то, что все приёмы были использованы умышленно для достижения желаемого эффекта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дьяконова, Е. С. Роль интертекстуальности в английском пародийном фэнтези Т. Пратчетта «The Color of Magic» / Е. С. Дьяконова // Вестник ИрГТУ. – 2012. – №2 (61). – С. 199–202.
2. Захарченко, Д.А. Поэтика постмодернизма в романе «Цвет

- волшебства» Терри Пратчетта : 45.03.01 «Филология» : вып. квал. раб. / Дарья Александровна Захарченко. – М., 2019. – 36 с.
3. Миркурбанов, Н. М. Постмодернизм – логическая эволюционная фаза в развитии литературы и искусства / Н. М. Миркурбанов // Сборник НУУз. – 2021. – № 1. – С. 89–94.
 4. Петрова, Р. Ю. Признаки постмодернистского художественного текста в русскоязычном фанфикшене по «Гарри Поттеру» / Р. Ю. Петрова // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2024. – № 2 (119). – С. 98–107.
 5. Пратчетт, Т. Цвет волшебства / Т. Пратчетт, пер. с англ. И. Кравцовой. – М.: Эксмо, 2017. – 506. с.
 6. Чотчаева, М. Ю. Постмодернизм в культуре и литературе современности / Н. М. Чотчаева, В. Т. Сосновский // Вестник АГУ. – 2017. – Т. 2, № 2. – С. 177–182.
 7. Jordison, S. Is The Color of Magic a good introduction to Terry Pratchett? / S. Jordison. – Текст : электронный // The Guardian : сайт. – URL: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/may/05/terry-pratchett-the-colour-of-magic-reading-group-discworld> (датаобращения: 10.05.2024).

АННОТАЦИЯ

Гайдаржиев Б. А. «Цвет волшебства» Терри Пратчетта: постмодернизм или неудачное произведение?

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-112-119

В статье рассматривается роман Терри Пратчетта «Цвет волшебства», и особое внимание уделяется характерным чертам этого произведения. Основной целью статьи является попытка определить причины появления этих особенностей в романе. Поскольку существуют две противоположные точки зрения на этот счёт, было необходимо проанализировать сам роман и соответствующую литературу, чтобы найти ответ на поставленный вопрос. Выбранный подход позволил обнаружить необходимые доказательства того, что Терри Пратчетт написал это произведения под воздействием идей постмодернизма.

Ключевые слова: постмодернизм, аллюзия, фэнтези, «Цвет волшебства», Терри Пратчетт.

SUMMARY

Gaidarzhiev B. A. Terry Pratchett's "The Color of Magic": Postmodernism or a Failure?

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-112-119

The article considers Terry Pratchett's novel "The Color of Magic", and special attention is devoted to its characteristic features. The main goal of this study is to determine the reasons for the presence of

these characteristics in the literary piece. Since there are two opposite viewpoints regarding this issue, it was necessary to analyze the novel and appropriate literature to answer the question. The selected approach allowed for finding the required proof of the statement that Terry Pratchett created this novel as per the postmodernism ideas.

Keywords: postmodernism, allusion, fantasy, The Color of Magic, Terry Pratchett.

*Е.В. Зайцева
(г. Луганск, РФ)*

**УДК [821.161.1 - 3.09:7.011]:929 [Набоков + Достоевский]
DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-120-131**

**ОСВЕЩЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ
«В.В. НАБОКОВ – Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ»
В СОВРЕМЕННОМ НАБОКОВЕДЕНИИ**

Идеи критиков о литературно-эстетических связях В.В. Набокова и Ф.М. Достоевского продуктивно развиваются литературоведением на протяжении десятилетий. Набоковедение, активизировавшись на рубеже XX – XXI вв., особенно после «возвращения» В.В. Набокова в русское культурное поле, накопило обширный опыт в интерпретации проблемы «Набоков – Достоевский», создав целое ответвление внутри компаративных исследований творчества автора «Лолиты». Изучение всей научной литературы по проблеме может составить отдельное исследование. Концептуально оно может быть представлено следующим образом: первая группа исследователей, вторя В.В. Набокову, отрицает влияние Ф.М. Достоевского или же подчёркивает принципиальную несхожесть писателей (Б. Бойд, К.Р. Проффер [5, 19]); вторая же, напротив, видит продуктивное влияние классика на мировоззрение и творчество В.В. Набокова (А.В. Злочевская, Н.Л. Таганова, А.А. Долинин [10,24,7]).

Во многих общих монографических работах, посвящённых обзору жизни и творчества писателя (книги Б. Бойда, Н.А. Анастасьева, А.С. Мулярчика, Б.Н. Носика, А.М. Зверева [5, 3, 16, 18, 9]), неизменно отмечается радикальный разрыв с творчеством классика или же пренебрежительное отношение В.В. Набокова к Ф.М. Достоевскому. Например, Б. Бойд, анализируя «Отчаяние», полагает, что мировоззрение и этика Ф.М. Достоевского чужды В.В. Набокову. В романе В.В. Набокова «напрочь отсутствует тот интерес к психологии преступника, который характерен

для «русского специалиста по душевной горячке» (выражение В.В. Набокова). Автор «Отчаяния» «не видит в преступлении ничего обольстительного и не разделяет его (т.е. Ф.М. Достоевского) веру в то, что, погрузив руку в грязь позора и унижения, можно добыть духовную жемчужину» [5, с. 448]. Отрицая возможность духовного перерождения с помощью страдания, В.В. Набоков, по мнению Б. Бойда, окончательно отдаляется от Ф.М. Достоевского, для которого очистительная сила страдания – основа философской концепции человека. «Отчаяние» же (подобно «Соглядатаю») критик рассматривает как «фантазию о преодолении собственной смерти и границ собственного “я”» [5, с. 454].

А.С. Мулярчик называет отношение В.В. Набокова к Ф.М. Достоевскому «непрекращающимся диалогом» по принципу «притяжение – отталкивание». Диалог этот, по мнению З.А. Шаховской, окружён ореолом загадочности, которая питается постоянными негативными оценками и презрительными высказываниями в адрес классика. З.А. Шаховская считает, что В.В. Набокову как будто «тесно» рядом с Ф.М. Достоевским, будто он боится, что то, что их различает, даст повод для сравнения [27, с. 73]. А любое сравнение В.В. Набоков категорически не принимал.

А.М. Зверев, с другой стороны, довольно резко оценивает отношение В.В. Набокова к Ф.М. Достоевскому. «Вопиющая, нередко смехотворная предвзятость» автора «Соглядая» вызывает у исследователя недоумение; он показывает, что критический разбор «Двойника», сделанный В.В. Набоковым, неудачен и грешит неточностями, которые для такого пристального читателя непозволительны. Поэтому А.М. Зверев предполагает, что за пренебрежением и резкостью В.В. Набокова скрывается «невозможность избавиться от магии Достоевского» [9, с. 189]. Ещё в 1930-е гг., отмечает биограф, В.В. Набоков довольно спокойно относится к творчеству предшественника. Однако в США он постепенно меняет своё отношение к нему, становясь всё прямолинейнее и нетерпимее. А.М. Зверев так трактует причину неприятия В.В. Набоковым Ф.М. Достоевского: «Каждый крупный писатель <...> оценивает других писателей исходя из соблюдения или несоблюдения ими художественных требований, которые аксиоматичны для него самого» [9, с. 217]. Основные претензии В.В. Набокова к Ф.М. Достоевскому исследователь видит в отсутствии эстетического наслаждения от прочтения книг классика. А также в том, что для В.В. Набокова Ф.М. Достоевский является олицетворением «литературы Больших Идей». А.М. Зверев отмечает неприятие не самой эстетики или поэтики Ф.М. Достоевского, а той роли «пророка», которую приписали Ф.М. Достоевскому критики,

и создания моды на ценности, которые самому В.В. Набокову были чужды. Находки же Ф.М. Достоевского в области образности, мотивов, структуры повествования, по мнению исследователя, В.В. Набоков активно использует во всех своих произведениях, начиная с «Отчаяния».

В итоге автор отмечает, что В.В. Набоков, потративший много сил на дискредитацию Ф.М. Достоевского (при помощи лекций, семинаров, интервью и т.д.), «завершает свою баталию с Достоевским примерно так же, как библейский Иаков, который боролся с противником, именуемым Некто. Иаков вышел из схватки с порванной жилой на бедре: не одолев Бога, но, впрочем, и не уступив» [9, с. 355]. Однако В.В. Набоков, несмотря на «ранение», взял у Ф.М. Достоевского множество художественных приёмов и сделал его частым гостем своих произведений.

Проблема влияния Ф.М. Достоевского на поэтику В.В. Набокова обстоятельно освещена во многих исследованиях. Они же и составляют основной пласт изысканий в изучении этого вопроса. В частности, Л.И. Сараскина обнаруживает в творчестве В.В. Набокова множество «специфических достоевских» приёмов (о которых писал и А.М. Зверев), прямых и скрытых параллелей, перекличек в художественных мирах [21, с. 536 – 565]. Н.А. Анастасьев называет природу этих перекличек откровенной или же скрытой имитацией положений, лиц и отдельных эпизодов из произведений Ф.М. Достоевского [3]. А.С. Мулярчик, в свою очередь, отмечает метафизическую насыщенность «Отчаяния», восходящую к Ф.М. Достоевскому, которая переходит границы имитации [16].

О метафизической природе набоковского творчества, схожей с метафизикой Ф.М. Достоевского, написано несколько работ. Онтологическую соотнесённость художественных миров В.В. Набокова и Ф.М. Достоевского выявил А.Е. Горковенко на уровне представлений писателей о мире, человеке и Боге. «Интуиция разъятого мира» (Н.Н. Берберова), прозрения в области дисгармоничного бытия и человеческой души, постижение фундаментальных вопросов жизни, смерти, сущности мироздания – вот, по мнению литературоведа, спектр проблем, которые одинаково беспокоили В.В. Набокова и Ф.М. Достоевского [6]. Выход из предопределённого детерминизма и биологизма жизни герои обоих писателей видят в стремлении к «другому», совершенному – реальности «высших истин», что неизбежно приводит к творческому одиночеству. Изобразив всю катастрофичность мира, его мёртвую оболочку, писатели пытались углубиться в «духовные недуги» мира и противопоставить им здоровое, светлое начало. Для преодоления онтологической трагедии В.В. Набоков и Ф.М. Достоевский, отмечает А.Е. Горковенко, используют схожие приёмы: «поэтику

уродства» (для воссоздания мертвенного пространства, в которое погружён герой), «поэтику подсознания», антигероев, сливающихся с разрушающимся миром, погружение индивидуальности в состояние борьбы с миром. Различие же заключается в том, что В.В. Набоков (и его герои) не стремятся исцелить недуги этого мира. Он, как верно замечает А.Е. Горковенко, представлял путь к совершенству посредством искусства, творчества (и, дополним, Красоты), которые, возможно, и есть Высший Смысл человеческого бытия.

Метафизика была неразрывно связана в сознании В.В. Набокова и Ф.М. Достоевского с религией. Несмотря на довольно грубые набоковские высказывания в сторону религии, критические стрелы писателя направлены скорее против института церкви, чем против чувства духовного порядка – осознания связи с Богом, ведь концепция двоемирия (обходя романтическую эстетику) восходит к средневековым представлениям об оппозиции сакрального пространства рая и ада и низменной плоскости человеческого существования на земле. Стихи В.В. Набокова, особенно ранние, насыщены христианскими мотивами и образами; малая проза писателя (например, рассказы «Благодать», «Рождество») отсылают к религиозному постижению мира, которое противостоит только интеллектуальному или чувственному восприятию. Позднее христианское сознание В.В. Набокова уходит глубоко в подтекст (многие исследователи обращают внимание, к примеру, на связь романа «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» с религиозной образностью).

Однако религиозного послания в творчестве В.В. Набокова не найти. В отличие от Ф.М. Достоевского, он уповал больше на художественное мастерство, которое способно с помощью языка образов воплощать и утверждать некоторые базовые этические истины (каждая из которых неизбежно восходит к христианской этике). Учёными неоднократно отмечалось, что за маской эстетизма у В.В. Набокова скрывается глубокая духовно-нравственная аксиология (от страстной любви к России, обличения диктатуры и ущемления личности до удивительного пафоса любви к ближнему, определения любви и красоты как высших ценностей бытия). Очевидно, что под таким углом зрения проблематика Ф.М. Достоевского, часто трагически представленная в творчестве В.В. Набокова, словно отражается в двух зеркалах: зеркале пародии и истинной поэзии, которые неразрывно связаны. Не желая производить «литературу Больших Идей» в духе Бальзака, Горького или Томаса Манна, В.В. Набоков, тем не менее, выступает в качестве писателя с явными этическими установками и необычайной идейной насыщенностью творчества. Возможно, осознавая эту сторону своей эстетики, автор средствами пародии и юмора пытался дистанцироваться от

неё, всячески подчёркивая, что искусство способно преобразить человека, существуя вне форм моралите или проповеди.

Однако изучением метафизического влияния на художественный мир В.В. Набокова со стороны Ф.М. Достоевского исследователи не ограничиваются. Важность влияния поэтики ранней прозы Ф.М. Достоевского на набоковское творчество обосновала Е.В. Егорова [8]. Исследовательницей были обнаружены сближения творчества В.В. Набокова с ранней поэтикой Ф.М. Достоевского на уровне образов, сюжетов, нарративных приёмов: наличие повествователей-хроникёров и персонажей-сочинителей, обилие детективных сюжетов, внимание к подверженным разрушительным страстям героям-преступникам и их «пороговому состоянию», внимание к проблеме урбанизма, разработка темы «ставрогинского греха», интерес к поэтике психологизма, тема двойничества. Литературовед настаивает на сознательности рецепции В.В. Набоковым ранней поэтики Ф.М. Достоевского с целью соперничества с классиком, а также установкой на формирование игровой поэтики, которая рождалась из этого соперничества (потенциально внимательный читатель мог радоваться, «угадывая» в произведениях В.В. Набокова отзвуки творчества Ф.М. Достоевского). Впрочем, Е.В. Егорова допускает возможность бессознательности некоторых «схождений». В исследовании имплицитно намечается особенность формирующейся поэтики позднего В.В. Набокова – ориентация на «демонтаж», «деконструкцию» творчества классиков, что впоследствии станет концептуально-эстетическим фундаментом постмодернизма.

С несколько иной точки зрения смотрит на творческую связь В.В. Набокова с Ф.М. Достоевским Л.И. Сараскина. Называя негативное отношение автора «Дара» к классику «эпатирующей маской», за которой скрывается арсенал чисто «достоевских» художественных приёмов (умение держать читателя в напряжении, яркость деталей, символизацию и т.д.), исследователь считает это неким «вызовом», художественным поединком сквозь время. «Брань по поводу Достоевского, придирки к “эстетике” были своего рода конспирацией; за позой неприятия скрывалась мучительная зависимость от мира “совершенно безумных персонажей” и их автора», – подчёркивает Л.И. Сараскина [21, с. 563].

Действительно, обилие в творческом наследии В.В. Набокова героев с явным или скрытым безумием несомненно. Уже Лужин напоминает творческого аутиста, погружённого в мир шахмат (в дальнейшем образ аутичного, замкнутого в себе человека продолжит жизнь в «Пнине»); Герман и Смуров вообще переходят границы закона и морали ради собственного удовольствия; очевидны подозрительные наклонности Щёголева из «Дара»; Гумберт

Гумберт страдает явным психическим расстройством – страстью к несовершеннолетним девочкам, что вместе с его искривлённым восприятием мира говорит о более тяжёлых болезнях мозга. Список этот можно продолжить.

Однако интерес к болезням и деформациям, как кажется, стоит рассматривать в контексте отношения автора к своим героям; у Ф.М. Достоевского многие из таких героев (Раскольников, Мышкин, Иван Карамазов) становятся положительными. Князь Мышкин вообще считается образом «положительно прекрасного человека», сквозь который просвечивает Христос. Даже Свидригайлов на каком-то уровне своего чудовищного мировоззрения в конце концов преобразается (или же своим самоубийством пытается остановить дальнейшее моральное разложение). То есть герои Ф.М. Достоевского, отмеченные печатью болезни, в каком-то смысле носители ценностного начала. Только больные могут быть излечены. Путь искалеченных героев связан с преображением личности и духа с помощью любви (как в случае Раскольникова) или Бога (как намечено в «Братьях Карамазовых»).

У В.В. Набокова принципиально иной взгляд на психически нездоровых героев. Герман отправляется в тюрьму за убийство, его своеобразная «исповедь» (что повторяется, кстати, и в подзаголовке «Лолиты. Исповеди Светлокожего Вдовца») не покаяние, но наслаждение своей болезнью, которую он называет тягой к творчеству. Лужин погибает, потеряв связь с реальностью. Гумберт Гумберт умирает в тюрьме, успев закончить свою, казалось бы, лиричную повесть о Лолите, которая на самом деле лишь обнажила его внутреннее убожество, кошмарный мир педофила. Болезненные наклонности героев В.В. Набокова остаются тем же, чем они и являются, – пороками, деформациями, отражениями в кривых зеркалах. Никто из них не является носителем авторской позиции, все гротескно отдалены от В.В. Набокова. Некоторые, как Герман и Гумберт, наделены творческим даром, но дар этот порочен; в мире романов они «ненадёжные рассказчики», каждое слово которых сомнительно (впрочем, может быть, лишь Гумберту удаётся спасти свою душу в искусстве, став на необычный путь преображения с помощью искренней любви к Лолите – уже беременной, лишённой ореола нимфетства).

Носители же авторского идеала у В.В. Набокова – абсолютно здоровые люди, тянущиеся к природе и красоте внешнего мира, чужающиеся фальши и считающие Любовь и Красоту высшими ценностями бытия (как Ганин, Мартын, Фёдор Годунов-Чердынцев, Себастьян Найт). Годунова-Чердынцева, героя «Дара», потому и пугает Н.Г. Чернышевский, который насквозь пропитан болезнью:

невосприимчивостью к красоте мира (метафора слепоты и тема очков), интеллектуальной чёрствостью к новому, а в более узком смысле – физическими болезнями, заработанными в годы студенчества и на каторге.

Таким образом, причины внимания В.В. Набокова к «совершенно безумным персонажам» Ф.М. Достоевского сложнее «мучительной зависимости». Напротив, В.В. Набоков показывает, что искривлённое сознание его больных героев приводит к дисгармонии, порочному несовершенству, а отсюда – нравственному уничтожению собственной личности.

Более аргументированным кажется взгляд А.А. Долинина на проблему «Набоков – Достоевский». В главе «Набоков, Достоевский и достоевщина» книги «Истинная жизнь писателя Сирина» он выдвигает гипотезу об эволюции отношения В.В. Набокова к Ф.М. Достоевскому. По мнению исследователя, в русскоязычный период «писатель Сирин» положительно относится к творчеству автора «Бесов» и критика его – конструктивна; став же американским писателем, V.I. Nabokov резко обрушивается на Ф.М. Достоевского, причём претензии его скорее личного характера. Обусловлено это следующими факторами. В эмиграции В.В. Набоков «...мыслил себя русским писателем, участником общего эмигрантского дела, миссия которого заключается в том, чтобы сохранить и продолжить наперекор деструктивному “провинциализму” словесности советской главные традиции русской литературы в условиях свободы» [7, с. 202]. В США писатель, напротив, пытается что-то противопоставить «поверхностной» моде на Ф.М. Достоевского (которого вместе с Л.Н. Толстым чтят как одного из лучших писателей в истории литературы). В.В. Набоков старается отдалить себя от русской литературной традиции и «не устаёт подчёркивать, что он, как и всякий истинный художник, находится вне каких-либо национальных корней, традиций и влияний. “Я всегда считал, <...> что национальность любого заслуживающего внимания писателя имеет лишь второстепенное значение <...> Искусство писателя – вот его истинный паспорт”» [7, с. 201]. Подобная мысль звучит ещё в одном интервью писателя: «Во время университетских занятий я в первую очередь стараюсь выкорчевать идею, согласно которой художник – продукт культуры. На меня вот не повлияло ни моё окружение, ни время, ни общество. Как и на всякого настоящего писателя» [14, с. 174]. Такие высказывания – очевидная мистификация. Ещё О.Э. Мандельштам писал, что установление литературного генезиса поэта, его литературных источников, его родства и происхождения сразу выводят нас на твёрдую почву. Такая установка, несомненно, знакома В.В. Набокову, ведь в своей собственной литературоведческой деятельности он не забывает

отметить степень литературного влияния, оказанную на того или иного писателя.

А.А. Долинин вспоминает доклад В.В. Набокова «Достоевский без достоевщины», посвященный «Братьям Карамазовым», с которым тот выступил в Берлине. В нём писатель призывает очистить творчество Ф.М. Достоевского от пафоса идеологем, политических наслоений, тлетворной религиозно-философской рефлексии, социальных пророчеств и т.п. Учёный пишет, что В.В. Набоков «призвал взглянуть на Достоевского не как на мыслителя и пророка, а как на художника слова» [7, с. 204]. В Америке же отношение к Ф.М. Достоевскому кардинально меняется, причём в худшую сторону; В.В. Набоков позволяет себе не просто пародировать или использовать элементы поэтики классика, но и фактически издевается над ним («парономастические прозвища Достоевского Dusty и Dusky (букв. пыльный и тусклый)» [7, с. 200]), что подчёркивает неприязнь уже не к эстетике и творчеству писателя, а какую-то насмешку (перефразируя одного из героев В.В. Набокова, можно сказать, что в его англоязычных романах образ Ф.М. Достоевского очернён «усмешечкой из Набокова»). Но, доказав эволюционные изменения восприятия В.В. Набоковым творчества Ф.М. Достоевского, А.А. Долинин, тем не менее, не восполнил лакуны в понимании сущности их творческих связей в эстетике.

Многообразны движения исследовательской мысли А.В. Злочевской, неоднократно обращавшейся к проблеме «Набоков – Достоевский». В докторской диссертации «Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века» их творческим связям посвящена целая глава. А.В. Злочевская сосредоточивает внимание в основном на формальных параллелях, сближающих писателей [10]. Например, она систематизирует героев, страдающих от «нимфолепсии» (Гумберт Гумберт – Ставрогин, Свидригайлов) и связанных с «подпольем» (Герман, Смуров – рассказчик «Записок из подполья»); указывает на фундаментальную роль категорий потусторонности и двоемирия в романах обоих авторов и связанную с ними тему смерти, а отсюда – тему бессмертия: в Боге или же в искусстве, или в их неразрывной взаимосвязи (в этом смысле анализируется «Приглашение на казнь» и «Преступление и наказание»). Важный вывод, к которому приходит А.В. Злочевская, касается творческого метода обоих писателей. Этот вопрос до сих пор вызывает бурные дискуссии как среди исследователей творчества Ф.М. Достоевского, так и среди набоковедов. А.В. Злочевская предлагает называть их творческий метод «мистическим реализмом» (ведь «реализм в высшем смысле» звучит более чем абстрактно). На наш взгляд, концепция двоемирия, непосредственно связанная с темой потусторонности, способна прояснить многое

в эстетике В.В. Набокова. И в этом чувствуется влияние как раз Ф.М. Достоевского.

По-разному критики и исследователи оценивают и функциональную нагрузку интертекстуальной насыщенности творчества В.В. Набокова. Условно все интерпретации можно разделить на два блока. Первый связан с пониманием поэтики В.В. Набокова как *игровой* (об этом писали: А.В. Млечко, Г.Ф. Рахимкулова, В.В. Шадуrowsкий, Н.А. Фатеева [15, 20, 26, 25]) Такая точка зрения трактует интертекстуальность в творчестве писателя как элемент пародирования, карнавализации, насмешливо-серьёзного обыгрывания смыслов, заданных классикой, издевательски-насмешливого изображения творчества некоторых современников или, напротив, уважительного отношения к ним. Игру со смыслами, текстами, сюжетами и называют интертекстом мировой литературы в творчестве В.В. Набокова. Однако у данного подхода существует опасность механического и формалистского отношения к творчеству писателя. Самоценный художественный мир В.В. Набокова превращается в сложное переплетение «интертекстуальных сближений», намёков, кивков, полутонов. Оригинальность писателя стирается под микроскопом исследователей, выявляющих бесчисленные аллюзии и реминисценции в его текстах. При подобном подходе остаются непряснёнными *причины* интертекстуальности, способы создания героев, эстетические функции межтекстовых пересечений. «Игра самочинных приёмов» (В.Ф. Ходасевич), «феномен языка» (В.В. Набоков), превалирование формы над содержанием давно стали штампами в набоковедении, которые многое объяснили в стиле писателя, но не раскрыли его эстетическую концепцию. Без внимания остаётся диалогическая природа (М.М. Бахтин) поэтики В.В. Набокова, которая изначально и легла в основу теории интертекстуальности (Ю. Кристева). Именно диалогичность и «со-творческая» (М.И. Цветаева) сущность искусства характерны для поэтики В.В. Набокова, поэтому её анализ должен вестись под другим углом.

К тому же, если считать игру доминантой поэтики В.В. Набокова, то вне поля зрения оказывается глубокая и самобытная эстетическая и философская концепция мира и человека писателя, его аксиология и идейно-эстетическая борьба с некоторыми идеологическими системами, жанрово-стилевые модификации в историко-культурном и литературном контексте. Поэтому в литературоведении (а до этого – в эмигрантской критике) выработался и принципиально иной подход к исследованию творчества В.В. Набокова – *метафизический*, исследующий философско-эстетические основы поэтики писателя (В.Е. Александров, А.В. Злочевская, Б.В. Аверин,

С.Г. Семёнова, А.Ю. Арьев, М.Н. Липовецкий, А.А. Долинин [2, 10, 1, 22, 4, 13, 7]). Метафизический подход в ином ключе трактует интертекстуальность произведений В.В. Набокова: *игра* перерастает в *диалог* с классикой. Отсюда – актуализация темы *памяти*, которая, по мнению Б.В. Аверина, становится магистральным сюжетом всего набоковского творчества, и темы «*потусторонности*» при всём многообразии их воплощения и полифонии порождаемых ими смысловых обертонов и ассоциаций (В.Е. Александров, П. Кузнецов). Интертекстуальность, таким образом, становится способом понимания не структуры высказывания, а художественного космоса В.В. Набокова (Б.В. Аверин), который выявляет общие мотивы, сюжеты и художественные приёмы не как исключительно игровые инструменты построения текста, а как способы моделирования образа мира. Ведь игровая поэтика не противоречит в целом метафизической стороне творчества В.В. Набокова, а согласуется с ней: «Пародия всегда сопутствует истинной поэзии», – говорит автор устами своего героя [17, с. 13].

Несколько более частным вопросам творческих связей В.В. Набокова и Ф.М. Достоевского посвящены работы Н.Л. Тагановой (исследовавшей мотив казни как освобождения духа в творчестве писателей [24]), Ю.А. Рыкуниной (изучившей связь жанровой системы В.В. Набокова с традицией классического русского романа XIX в., в жанре которого творил и Ф.М. Достоевский [23]), Н. Карпова (который отметил связь набоковских двойников с романтической концепцией двоемирия, характерной и для Ф.М. Достоевского [11]). Все они затрагивают важные стороны поэтики Ф. М. Достоевского, актуализированные В.В. Набоковым, однако оставляют без внимания место классика в литературно-эстетическом сознании автора «Дара». В чём сущность неприятия В.В. Набоковым Ф.М. Достоевского? Зачем В.В. Набоков ведёт такой мощный интертекстуальный диалог с Ф.М. Достоевским? Какова эстетическая (а не хронологическая или социокультурная, как у А.А. Долинина) природа эволюции творческого отношения В.В. Набокова к Ф.М. Достоевскому? Все эти вопросы требуют пристального литературоведческого внимания, так как позволяют выявить основы мировоззрения и связанного с творчеством мироощущения В.В. Набокова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверин, Б.В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции / Б.В. Аверин. – СПб.: Амфора, 2003. – 399 с.
2. Александров, В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / В.Е. Александров – СПб.: Алетейя, 1999. – 320 с.

3. Анастасьев, Н.А. Феномен Владимира Набокова / Н.А. Анастасьев. – М.: Сов. писатель, 1992. – 320 с.
4. Арьев, А.Ю. И сны, и явь (О смысле литературно-философской позиции В.В. Набокова) / А.Ю. Арьев // Звезда. – 1999. – № 4. – С. 204 – 213.
5. Бойд, Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография / Пер. с англ./ Б. Бойд. – СПб.: Симпозиум, 2010. – 696 с.
6. Горковенко, А.Е. Достоевский в художественном сознании Набокова: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Горковенко А.Е. – М., 1999. – 24 с.
7. Долинин, А.А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове / А.А. Долинин. – СПб.: Академический проект, 2004. – 400 с.
8. Егорова, Е.В. Поэтика ранней прозы Ф.М. Достоевского в художественной рецепции В.В.Набокова (на примере повестей «Двойник», «Хозяйка», «Белые ночи»): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Егорова. – М., 2012. – 18 с.
9. Зверев, А.М. Набоков / А.М. Зверев. – М.: Молодая гвардия, 2016. – 475 с.
10. Злочевская, А.В. Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX в.: генетические связи, типологические параллели и оппозиции: автореф. дис. ... доктора филол. наук / А.В. Злочевская. – М., 2002. – 50 с.
11. Карпов, Н.А. Творчество В. В. Набокова и традиции литературы романтической эпохи («Защита Лужина», «Приглашение на казнь»): дис.... канд. филол. наук / Н.А. Карпов. – Санкт-Петербург, 2002. – 217 с
12. Кузнецов, П. Утопия одиночества. Владимир Набоков и метафизика / П. Кузнецов // Новый мир. – 1992. – № 10. – С. 243 – 251.
13. Липовецкий, М.Н. Эпилог русского модернизма. Художественная философия творчества в «Даре» Набокова / М.Н. Липовецкий // В.В. Набоков: proetcontra: В 2 т. – СПб.: РХГИ, 2002. – Т. 1. – С. 638–661.
14. Мельников, Н.Г. О Набокове и прочем: Статьи, рецензии, публикации / Н.Г. Мельников. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 424 с.
15. Млечко, А.В. Пародия как элемент поэтики романов В.В. Набокова: Автореф. дис. канд. филол. наук / А.В. Млечко. – Волгоград, 1998. – 22 с.
16. Мулярчик, А.С. Русская проза Владимира Набокова / А.С. Мулярчик. – М.: Изд-во МГУ, 1997. – 137 с.
17. Набоков, В.В. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3/ В.В. Набоков. – М.: Правда, 1990. – 480 с.

18. Носик, Б. Мир и дар Владимира Набокова / Б. Носик. – М.: Пенаты, 1995. – 553 с.
19. Проффер К.Р. Ключи к «Лолите» / К.Р. Проффер. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 302 с.
20. Рахимкулова, Г.Ф. Языковая игра в прозе Владимира Набокова (к проблеме игрового стиля): автореф. дис. ... доктора филол. наук / Г.Ф. Рахимкулова. – Ростов, 2004. – 40 с.
21. Сараскина, Л.И. Набоков, который бранится / Л.И. Сараскина // В.В. Набоков. Proetcontra: В 2т. – СПб.: РХГИ, 2001. – Т.1. – С.536 – 565.
22. Семенова Н.В. Цитата в художественной прозе (на материале произведений В.Набокова) / Н.В. Семенова. – Тверь, 2002. – 89 с.
23. Рыкунина, Ю.А. Специфика жанрово-стилевой системы романов В.В. Набокова «русского» периода: «Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Камера обскура», «Приглашение на казнь», «Дар»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ю.А. Рыкунина. – М., 2004. – 24 с.
24. Таганова, Н.Л. В.В. Набоков и русская литература XIX века: мотив казни : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.Л. Таганова. – Иваново, 2007. – 16 с.
25. Фатеева, Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н.А. Фатеева. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
26. Шадурский, В.В. Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова / В.В. Шадурский / НовГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2004. – 95 с.
27. Шаховская, З.А. В поисках Набокова: Отражения / З.А. Шаховская. – М.: Книга, 1991. – 319 с.

АННОТАЦИЯ

Зайцева Е.В. Освещение проблемы «В.В. Набоков – Ф.М. Достоевский» в современном набоковедении

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-120-131

В статье рассматриваются различные точки зрения литературоведов на проблему «В.В. Набоков – Ф.М. Достоевский». Важность влияния поэтики прозы Ф.М. Достоевского на набоковское творчество обстоятельно освещена во многих исследованиях. Отношения между В.В. Набоковым и Ф.М. Достоевским сложно назвать лишь насмешливым отталкиванием, антиномией, постоянным противостоянием. Поэтому видится необходимым проследить спектр интерпретации проблемы в критике и литературоведении, ход рецептивной мысли исследователей.

Ключевые слова: точка зрения, поэтика, интерпретация, творчество, освещение, метафизика, потусторонность, игра, эстетика.

SUMMARY

Zaytseva E.V. Coverage of the Problem “V.V. Nabokov – F.M. Dostoevsky” in Modern Nabokov Studies

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-120-131

The article examines the various points of view of literary critics on the problem of “V.V. Nabokov – F.M. Dostoevsky”. The importance of the influence of the poetics of Dostoevsky’s prose on Nabokov’s work has been thoroughly covered in many studies. The relationship between V.V. Nabokov and F.M. Dostoevsky can hardly be called only a mocking repulsion, antinomy, constant confrontation. Therefore, it seems necessary to trace the spectrum of interpretation of the problem in criticism and literary criticism, the course of receptive thought of researchers.

Keywords: point of view, poetics, interpretation, creativity, lighting, metaphysics, otherworldliness, play, aesthetics.

*С.А. Костюк
(г. Горловка, РФ)*

УДК 82-32

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-137-146

МОТИВ ПАМЯТИ В РАССКАЗЕ М. ТАРКОВСКОГО «НА ВСЮ ЖИЗНЬ»

Тема памяти занимает важное место в современном научном дискурсе. Ее исследуют биологи, чтобы доказать наличие когнитивных способностей у различных живых существ, социологи, чтобы обнаружить особенности коллективного запоминания и свойства процесса передачи информации между различными социальными и возрастными группами. Ее изучают психологи и философы, чтобы выявить ошибки и искажения, возникающие в процессе обмена информацией, а также влияние такой информации на жизнь человека, а кроме того – филологи, чтобы определить роль памяти в построении и функционировании литературного текста и языка как инструмента освоения действительности.

До сих пор наука не может точно определить, как функционирует человеческая память, несмотря на то, насколько далеко продвинулось исследование данного вопроса за последние годы. Однако уже существует несколько достаточно точных определений данного понятия.

Память – понятие, содержание которого различно в зависимости от области научного знания. Поскольку наше исследование касается прежде всего вопросов психики и мироощущения, пускай и не человека, а художественных образов в литературном тексте, наиболее уместно будет обратиться к психологическому определению термина

«память». В защиту такого подхода можно выдвинуть следующий тезис: литературное произведение является художественным вымыслом (полностью или частично), основанным на архетипах, социальных и психических механизмах, скопированных автором из познаваемой части объективной действительности. Следовательно, изучать их нужно при помощи тех же инструментов, что мы применяем к такой части объективной действительности, с поправкой на наличие воли автора произведения, а значит, его влияния на художественный текст.

Определение термина «память» наиболее полно представлено в «Кратком психологическом словаре», составленном Л.А. Карпенко. Согласно ему, память – это *«процессы организации и сохранения прошлого опыта, делающие возможным его повторное использование в деятельности или возвращение в сферу сознания. Память связывает прошлое субъекта с его настоящим и будущим и является важнейшей познавательной функцией, лежащей в основе развития и обучения»* [4]. В большинстве случаев память героя в литературном тексте представлена в виде наиболее значимых эпизодов его жизни, которые оказывают осязаемое влияние на сюжет или восприятие героя читателем. В таком случае память работает на формирование образа, а также построение логико-мотивационных связей в произведении.

Теоретические основы понятия «мотив» в литературоведении начинают активно разрабатываться с рубежа XIX–XX веков. Первым русским ученым, который обратился к исследованию мотива, является А.Н. Веселовский, который понимал его как *«... простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового поведения»* [2, с. 38]. Данное определение было выведено ученым в ходе анализа фольклорных текстов и ориентировано прежде всего на исследование коллективного народного творчества, а потому не подходит для реализации наших целей. Однако именно теоретические изыскания А.Н. Веселовского дали начало крупному исследовательскому процессу, в котором до сих пор ведутся дискуссии относительно отдельных аспектов функционирования мотива как элемента художественного текста. Изучением вопроса занимались такие ученые, как В.И. Тюпа, Ю.В. Шатин, И.В. Силантьев, Б.М. Гаспаров, Е.М. Мелетинский, В.Б. Шкловский, Б.В. Томашевский, Б.И. Ярхо, А.Л. Бем, М.Л. Гаспаров, Ю.М. Лотман, А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов, Л. Парпулова, Н.Г. Черняева, Б.Н. Путилов и другие.

На современном этапе наиболее точное и лаконичное определение термина «мотив» представлено в работе «Сюжетологические исследования» И.В. Силантьева:

«Мотив — это единица повествовательного языка фольклора и литературы, соотносящая в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками, инвариантная в своей принадлежности к повествовательной традиции и вариантная в своих событийных реализациях в произведениях фольклора и литературы» [6, с. 12].

Мотив памяти является одним из наименее исследуемых мотивов в рамках анализа прозаических литературных произведений, однако сама по себе проблема памяти в художественной культуре широко рассмотрена в трудах отечественных культурологов и литературоведов: в «Народной или личной памяти в прозе последних лет» (1986 г.) А. Хаилова, в работах «Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства» (1994 г.) Ю. М. Лотмана и «Категория памяти в русской литературе (от классической традиции к современной интерпретации)» (2020 г.) О. А. Поповой и других. Кроме того, особенности функционирования данного мотива изучались в рамках сравнения советской и постсоветской литературы в статье «Мотив памяти и его трансформация в литературе советской и постсоветской действительности» Л.В. Гавриловой и М.В. Лариной, а также во многих исследованиях, посвященных литературе второй половины XX века (А.М. Сарбашева, А.В. Подгорская, В. Мэнцзя, М.М. Идрисова, Г.А. Неверович).

Михаил Тарковский как прозаик, чье творчество ориентировано на изображение быта и жизни в русской «глубинке», в начале своего творческого пути ориентировался на произведения «деревенщиков». «О том, что в произведениях М. А. Тарковского все чаще встречаются мотивы и сюжеты его предшественников-«деревенщиков», отмечают писатели Э. Русаков, О. Павлов и Р. Сенчин, литературоведы М. Ремизова и К. Кокишова, критики П. Басинский, В. Яранцев и В. Бондаренко. Да и сам М. А. Тарковский, определяя свое место в современном литературном процессе, смело называет себя продолжателем традиций Л. Н. Толстого, И. А. Бунина» [1], — пишет Н.А. Вальянов в своей работе «Творчество М. А. Тарковского в свете современной литературно-научной критики».

Рассказ «На всю жизнь» в данном случае не является исключением и представляет собой цикл из нескольких воспоминаний о детстве, проведенном в деревне, а также воспоминаний из зрелой жизни, в которых происходит столкновение памяти с реальностью. Важно отметить, что образ детства является для «деревенщиков» особым инструментом, позволяющим погрузить читателя в мир идиллии и счастья, а после вернуть в жестокую постиндустриальную реальность, в которой жители деревень покидают свои дома, устремляясь в большие и шумные города, а сами деревни медленно умирают в

забыть. Вот, что об этом пишет исследователь Г.А. Неверович:

«Образ детства обладает сильным эмоциональным воздействием, поэтому в своем творчестве Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Белов для передачи всей силы трагедии взрослого человека, связанной с разрушением деревни, обращаются к трудному, но светлому миру детства, а память о нем изображается как путь к духовному спасению. Несомненно, что детство в художественном мире деревенской прозы имеет огромное значение. Оно является той точкой, от которой начинается повествование, чтобы придать цельность изображению жизни героя. В индустриальном XX веке писатели остро осознают деревенское детство человека как нравственный стержень его жизни. Образ ребенка создается в соответствии с семейными традициями народа: детская жизнь воспринимается как естественное продолжение рода. В произведениях деревенской прозы образ ребенка – это и обращение писателя к художественному осмыслению своей жизни в пространстве деревни и России» [5].

Таким образом, М. Тарковский использует классический прием деревенской прозы для реализации своего творческого замысла, однако, как мы далее увидим, цель использования данного инструмента иная, нежели у представителей деревенской прозы.

Уже в первом абзаце рассказа Михаил Тарковский дает читателю ключ к пониманию произведения, задает тон всему дальнейшему повествованию и смысл – калейдоскопу воспоминаний рассказчика:

*«Еще в пору житья у Василисы Давыдовны в пятнистой липовой тени пилил я на крылечке фанерку. Вдруг неловко и расслабленно повел ножовку, и она запрыгала на зубьях, выскочила с реза и хорошо приилась по большому пальцу – посередке меж первым и вторым суставом. Помню, как рвано побелели края ранки, перед тем как затечь кровью, и как, перевязывая меня, мама сказала, что будет теперь у меня **«ишрам на всю жизнь»**. Меня это необыкновенно воодушевило, обратив ранение в прибавку, и я все распеленывал палец, как ребенка, смотрел, глубока ли реза и правда ли на всю жизнь» [7, с. 6].*

Эта фраза – «на всю жизнь» – является смысловым центром всего произведения, вокруг которого формируется повествование и сама личность рассказчика. Поэтапно излагая события своего детства, он демонстрирует читателю, чему учится, какие знания обретает, какие выводы делает из событий юности. Каждая крупница его жизненного опыта становится новой ступенью к постижению бытия и приобщению к природе, а память – источником такого опыта и местом бесконечного детства без времени и переживаний из зрелой жизни.

Параллели, которые выстраивает автор в своем произведении из раза в раз возвращают читателя к центральной идее рассказа. Всего таких крупных параллелей в рассказе две, и первая из них завязана на наблюдениях:

«И еще я открыл, как можно слиться с лесом, чтоб подсмотреть птичью жизнь. И тогда же вдруг понял партизан: они-то свой лес знают, а французы и немцы – нет! И главное, никому в голову не придет, что мы тут сидим и за ними смотрим! Вот в чем сила! Прилечь к земле и замереть. И я пробовал прятаться в пшенице у дороги, когда кто-то проходит, и выдержать, высидеть: казалось, что, поравнявшись со мной, проходящие обязательно посмотрят в мою сторону или, страшно замерев, бросятся и найдут» [7, с. 7].

Рассказчик учится отстраненности, и впоследствии использует свою наблюдательность повсеместно. Он следит за птицами, за жизнью людей вокруг, за пчелами и пасечником, за поведением своей бабушки и соседей – и во всем этом многообразии видит единство, сходство и неразрывную связь с природой. В его воспоминаниях нет разницы между пением птиц и людей, одежда пасечника становится буквально частью его естества, а народная мудрость отражает сконцентрированные многолетние наблюдения за окружающей действительностью:

«Бабушка вытерла меня полотенцем, дала горячего молока и, заставив надеть шерстяные носки, сказала:

«Держи ноги в тепле, а голову в холоде».

В этих словах учуял я таинственную связь меж головой и ногами, печную тягу тепла снизу вверх, когда кажется, что ступни полны пульсирующих углей и прозрачный жар поднимается по жилам к голове, которая всегда должна быть ясной, как осенний выстывший воздух» [7, с. 14-15].

Такие воспоминания не только раскрывают характер рассказчика, а именно его пытливый ум и стремление к невмешательству в естественный ход вещей, но и свидетельствуют о его особом отношении к жизни – синкретизме природы и человеческого бытия. Для него человек и природа едины и представляют равный интерес для изучения. И окружающий мир, и люди в деревне становятся для рассказчика бесценными источниками знаний, которые он проносит через всю свою жизнь.

В своих воспоминаниях рассказчик наблюдает за своей подругой детства Любкой так же, как наблюдал за птицами, – отстраненно, бездейственно, но в то же время небезучастно и внимательно, будто бы пытаясь присвоить себе мгновенье жизни, в котором она присутствует:

«Отрабатывал я засидку в поле и уже решил выбраться из своего скрада, как вдруг раздались шаги и хриловатый девичий голосок. Я замер. Любка шла с каким-то приезжим парнем, был он совсем взрослый

и в чем-то черном. Пыль на дороге лежала пышнейшая, и как раз напротив меня Любка вдруг запнулась и остановилась вытрясти пыль из сандаляки. Когда она надела сандаляку, парень подошел к ней и сказал леденяще-бархатно: «Как вы представляете сегодняшний вечер?» Или что-то подобное, главным в котором было «вы», кричаще-чужое и несовместимое с Любкой, на которую я вдруг ощутил огромнейшие права.

Где сейчас Любка, что с ней? У скольких таких красивых и сильных яблочный румянец обратился в багровые водочные пятна по иссохшим щекам...» [7, с. 9-10].

Последняя фраза, приведенная в отрывке, очевидно, сильно выбивается из общего тона повествования и отсылает читателя к иной, скрытой реальности, которая является настоящим для рассказчика и от которой так стремится сбежать он в свои воспоминания о детстве. Однако, как и любая пора года, тот или иной период человеческой жизни не может длиться бесконечно, и с этим связана вторая крупная параллель в рассказе. Конец отрезка жизни рассказчика, в котором он пребывает в деревне у бабушки, заканчивается отъездом на катере по Оке, и этот эпизод вступает в сильный смысловой резонанс с финалом рассказа, в котором уже выросший, а, возможно, постаревший герой возвращается в знакомые места.

Эпизод отъезда – один из наиболее проникновенных и осмысленных этапов среди представленных в воспоминаниях отрезков жизни рассказчика. Осознание конечности лета, конечности беззаботной юности – это зрелые, тяжелые мысли, которые по ходу повествования прокладывают путь к последним, уже зрелым воспоминаниям:

«Какое-то время мы мешаем, а потом спускаемся в гудящее и полупустое нутро судна, садимся на коричневые автобусные сиденья, смотрим через стекло на приближающуюся бегающую воду и уже будто отдалившуюся округу, словно полсантиметра стекла мгновенно делит жизнь на былое и будущее» [7, с.15-16].

Этот эпизод из прошлого рассказчика – последний перед «скачком во времени», который разделяет произведение на две части, противопоставленные и эмоционально, и сюжетно, и даже по цветовой гамме. В этом, последнем, воспоминании детство рассказчика уже давно позади, а сам он характеризует себя как «заболевшего человека, тусклого, никчемного и налитого тленом»:

«В одну из последних зим на несколько дней вернулся я в теплые те места и нашел тети-Варин дом. <...> Я упираюсь наконец в невзрачный овражек, серо-снежную ложбинку. Вот то место, на котором должен стоять дом тети Вари и которое я сейчас лишь назначаю тем местом, потому что быть ему больше негде.

Сжавшееся, оно еле помещается в насевшей округе: и дальше, и со всех сторон жмет такое же выцветшее, чужое, незнакомое,

в одичалом буйстве кустарников. Я едва разворачиваюсь на пятачке. Выхожу из машины. Никчемно-громко и музыкально вскакивает сигналка. Справа по-над овражом, в плетении ветвей, цепкой вязи кустарников, яблонь и вишен – дом. Мертвый, маленький, не то серый, не то розовато-жухлый. Окна где заколочены, где выбиты. Крыша провалена... Труба упала. Все, как съезженный сон заболевшего человека. Человек этот я – такой же тусклый, никчемный, налитой тленом» [7, с. 16-18].

Такое возвращение в родные места – это попытка оживить воспоминания детства, вернуться во плоти туда, где многими годами ранее протекала юность и кипела жизнь в единстве с природой. Однако рассказчик попадает не в летнюю идиллию, а в холодное запустение безжизненной мертвой деревни, что свидетельствует о невозможности вернуть мир из его воспоминаний. Память здесь, можно сказать, играет злую шутку с рассказчиком, окончательно разрушая светлый образ бесконечного деревенского лета, сталкивая друг с другом два несовместимых образа одного и того же места.

Важной особенностью данного эпизода является выбор автором именно зимней поры для изображения переломного этапа в художественном нарративе. Это традиционная черта русской литературы – связывать душевные терзания именно с холодной порой. «Русская зима со всеми ее образными атрибутами, такими как описание погоды, зимних праздников, человеческого быта, становится своеобразным национальным кодом и обретает глубину метафоры, символа, самостоятельного хронотопа – в художественном выражении зима становится и местом, и временем происходящих событий, а также способом маркировки события при художественном повторе. Так, знаковой является первая встреча Юрия Живаго с Ларой в морозную ночь с туманом, символизирующую будущее бездорожье, образ метели появляется и при вхождении Комаровского в их последнее пристанище – дом в Варыкино. Схожий мотив можно увидеть в написанном ранее романе М. Булгакова «Белая гвардия», где сама история – необратимая, страшная в своей жестокости изгоняет героев в «стужу» Гражданской войны, в которой распадается связь времен» [3], – пишут исследователи Л.В. Гаврилова и М.В. Ларина в своей работе «Мотив памяти и его трансформация в литературе советской и постсоветской действительности».

Именно такой контраст – бесконечное лето детства и гибельная зима зрелости – создают неразрешимое противоречие, с которым не может справиться рассказчик.

Примечательно, что в приведенном отрывке рассказа нарратор говорит о «последних зимах», и эту фразу можно трактовать с двух

точек зрения:

1) рассказ ведется от лица умершего или умирающего, следовательно, само произведение и все воспоминания – это своего рода художественный «некролог», написанный самому себе, посвященный жизни человека и деревни, в котором рассказчик подводит итог уже пройденной жизни. Можно предположить, что так М. Тарковский проводит параллель между конечностью человеческой жизни и неотвратимой сменяемостью быта общества в целом, а образ героя становится олицетворением старшего поколения, горящего об утрате особого деревенского уклада жизни, в котором присутствовал тот самый описанный выше синкретизм;

2) рассказчик покидает свою родину, поэтому называет зимы «последними». В таком случае фраза о больном человеке выражает его душевное состояние – разочарованность и тоску по прошлому, ощущения от ситуации, в которой он обязан покинуть родной дом, уже ставший ему чужим. В подтверждение данного предположения можно привести фразу *«Не верится, что где-то за границей этого протравленного забвением уголка гулким проводом гудит жизнь и зовет в дорогу»* [7, с. 18]. Поскольку мотив дороги, тема расставания с дорогими сердцу местами есть и в ранних воспоминаниях рассказчика, а именно в эпизоде отъезда из деревни, можно провести параллель между воспоминаниями из детства, в которых герой покидает деревню, и предполагаемым вынужденным переездом в настоящем. С другой стороны, наличие мотива дороги может также подтверждать и первое предположение, поскольку в тексте рассказа нет четкого доказательства тому, что рассказчику предстоит дальняя дорога в чужие края.

Финальную точку в рассмотрении данных предположений ставит последний абзац произведения, который представляет собой иносказательное описание отбытия в загробный мир:

«А мы стоим. На бабушке выцветший сине-зеленый плащ и голубая косынка. Бабушка берет меня за руку, и мы смотрим на берег. Матрос убирает трап. Катер взрабатывает дизелем. В несколько дымных попыток, гоня вспененную воду в берег и веерно работая, катер вырывает из глины залипший нос и облегченно отходит. Взрычавший было двигатель на время смолкает. Наступает грозная пауза. Низко и быстро проносит к берегу ключья синего дыма. В почти полной тишине катер по дуге скользит в реку. Корму уже подхватывает течением. Медленно удаляется берег с клиновым следом нашего форштевня» [7, с. 18-19].

Рассказчик возвращается обратно в свои детские воспоминания, в те последние минуты счастливого *«бесконечного лета»*, наполненные особым теплом, но также пронизанные тоской из-за конечности бытия. Он движется на катере по большой воде в

неизвестном направлении, и этот нарратив отсылает читателя к древнегреческой мифологии – к образам реки Стикс, Харона, с которым ассоциируется матрос, и путешествия в загробное царство.

Так, ключ, который был дан читателю в первом абзаце рассказа, – «шрамы на всю жизнь» – работает на протяжении всего повествования на раскрытие главной идеи произведения. Этими «шрамами» являются воспоминания, которые преследуют рассказчика и вызывают болезненное противоречие в его душе при столкновении с жестокой реальностью, суть которой продиктована неумолимым течением времени. Именно поэтому перед смертью герой-рассказчик возвращается обратно в свой мир воспоминаний и остается там навечно, неспособный принять то, что от его мира грез остались лишь еле видимые следы.

Еще одной важной особенностью рассказа является наглядная демонстрация влияния памяти на формирование человека, его навыков и привычек, мироощущения и мировосприятия. Рассказчик наблюдает за птицами и развивает внимательность к окружающему миру, начинает познавать мир в сравнении и обнаруживает его единство и многообразие, уравнивает пение птиц и людей, поскольку видит мир целостным. Вместе с тем он четко ощущает конечность бытия и неотвратимость «приезда катера», о чем упоминается по ходу повествования:

«Туманы начали завязываться к концу августа. И я особенно почувствовал крепчающую тягу осени, когда в похолодавшем воздухе вдруг особенно отчетливо стал слышаться звук катера, на котором нам предстояло уезжать. Раздавался он откуда-то из молочного далека, откуда-то снизу, и был прерывистым, и сиплая эта морзяночка казалась мучительно-необъяснимой» [7, с. 12].

Таким образом, мотив памяти в рассказе М. Тарковского «На всю жизнь» является главным смыслообразующим элементом повествования и основной составляющей внутреннего конфликта героя-рассказчика. Память здесь – это не только инструмент раскрытия личности, но и фундамент, на котором строится повествование, и призма, через которую читатель видит события, описываемые героем-рассказчиком. Его воспоминания становятся сакральным местом, в котором нет места тревогам настоящего, замком из детских грез, где он навечно застыл в беззаботности юности, и куда он так сильно стремится вернуться.

Автор использует мотив памяти для того, чтобы продемонстрировать читателю, насколько ценными являются воспоминания и как они влияют на восприятие действительности и становление личности. Итогом же путешествия по воспоминаниям рассказчика становится его предсмертное возвращение в мир бесконечного детства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вальянов, Н. А. Творчество М. А. Тарковского в свете современной литературно-научной критики // Проблемы Науки. 2015. №2 (32) / Н. А. Вальянов. – Текст : электронный. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-m-a-tarkovskogo-v-svete-sovremennoy-literaturno-nauchnoy-kritiki> (дата обращения: 15.07.2024).
2. Веселовский, А. Н. Поэтика сюжетов. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Л.: Худож. лит., 1940. – 649 с.
3. Гаврилова, Л. В. Мотив памяти и его трансформация в литературе советской и постсоветской действительности // Сибирский филологический форум. – 2022. – №3 (20) / Л. В. Гаврилова, М. В. Ларина. – Текст : электронный. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-pamyati-i-ego-transformatsiya-v-literature-sovetskoj-i-postsovetskoj-deystvitelnosti> (дата обращения: 03.06.2024).
4. Краткий психологический словарь / под общей редакцией А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского ; составитель Л. А. Карпенко. – 2-е изд., расш., испр. и доп. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. – 505 с. // Интернет-ресурс: <http://med.niv.ru/>. – Текст : электронный. – URL: <http://med.niv.ru/doc/dictionary/short-psychology/index.htm> (дата обращения: 01.06.2024).
5. Неверович, Г. А. Хронотоп детства в деревенской прозе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – №2–1 (56) / Г. А. Неверович. – Текст : электронный. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hronotop-detstva-v-derevenskoj-proze> (дата обращения: 14.07.2024).
6. Силантьев, И. В. Сюжетологические исследования / И. В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 223 с.
7. Тарковский, М. А. На всю жизнь / М. А. Тарковский // Огни Кузбасса. – 2021 г. – №4. – С. 6–19.

АННОТАЦИЯ

Костюк С.А. Мотив памяти в рассказе М. Тарковского «На всю жизнь»

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-137-146

Статья посвящена исследованию мотива памяти в рассказе М. Тарковского «На всю жизнь». В статье рассматриваются отдельные аспекты художественного метода автора, проблемы создания литературного образа, задаются возможные направления дальнейшего исследования. Автор статьи анализирует вопрос изображения личности в художественном тексте, исследует оригинальный подход М. Тарковского к выполнению такой задачи при помощи памяти, изучает вопрос о том, какую роль в

формировании образа героя играют его воспоминания.

Ключевые слова: Михаил Тарковский, рассказ, тема, мотив памяти, герой-рассказчик.

SUMMARY

The Motive of Memory in the Short Story «Until Death» by M. Tarkovsky

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-137-146

The article is devoted to the study of the motive of memory in M. Tarkovsky's short story «Until death». The article considers some aspects of the author's artistic method, the problems of creating a literary character, and sets possible directions for further research. The author of the article analyses the question of depicting personality in the literary text, investigates M. Tarkovsky's original approach to the performance of such a task with the assistance of memory, examines the question of what role memories play in the formation of the hero's image.

Key words: Mikhail Tarkovsky, short story, theme, motive of memory, hero-narrator.

*Д.О. Котомцев
(г. Луганск, РФ)*

УДК 82-1/29

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-147-154

САМОПОЗНАНИЕ ЧЕРЕЗ ДРУГОГО В РАССКАЗЕ Т. Н. ТОЛСТОЙ «МИЛАЯ ШУРА»

*Мы живы в той мере, в какой оживляем других.
М. К. Мамардашвили*

Для литературного процесса XX–XXI веков характерна тенденция к интеллектуализации. Она проявляется в повышенном внимании к интерпретации и переинтерпретации жизни (Н. С. Павлова), обострённой потребности интеллектуального постижения действительности (Г. А. Белая) в границах художественного текста. Интеллектуализация может быть как частным компонентом поэтики текста (дериваты: интеллектуализм, интеллектуальность), так и жанровой стратегией. Будучи ответной реакцией на необходимость создания «пространства смыслов» (Е. А. Тахо-Годи), жанровая стратегия интеллектуальной литературы в течение минувшего столетия обрела устойчивую структуру, в основе которой лежит ряд типологических особенностей поэтики: среди них – конструирование нарратива разгадывания, приводящего

к *откровению*; полисемантичесность, которая подразумевает вариативность интерпретации сюжетно-фабульной реальности текста и его идейного комплекса; ослабление миметических принципов изображения и выражения (психологизм, жизнеподобие и т. д.), усиливающее условность формально-содержательной структуры текста.

Одним из характерных векторов осмысления и переосмысления стал феномен самосознания и корреляция личностной самореализации и фигуры Другого, которая оказывается ценностью и мерилom человечности.

Эпоха глобализации поразительна своей парадоксальностью: с одной стороны, коммуникативное пространство расширилось до размеров планеты, с другой – человек оказался замкнут в виртуальном мире. Камерное бытие-в-мире, как выразился бы М. Хайдеггер (но не Dasein) [7], заменило парадигму «я – Другой», где второе понятие, которое пишется с заглавной буквы, стало лишь философской категорией, а не субъектом нашего познания. Коммуникативной установкой сознания и стала проекция себя на мир, индивидуализм, доходящий до эгоцентризма. Другой стал Посторонним, ознаменовав собою философскую интенцию реальности Новейшего времени.

Тем поразительнее видеть в текстах современной литературы, особенно русской, потребность услышать Другого (хотя новейшая зарубежная литература тоже обращается к этой проблеме; достаточно назвать имена С. Беккета, Ж. Арпман, М. Каннингема, Дж. Барнса, С. Хустведт и других). Представляется, что это не идейная тенденция, а внутренне присущее качество русской литературы, отражение христианских традиций (если уже – православных, а если шире – этико-эстетических надежд всех славянских литератур). Осмысление этого качества – соборности, пасхальности, по мысли И. А. Есаулова [2], В. Н. Захарова [3], Т. А. Касаткиной [4], – получило разработку совсем недавно и помогает лучше уяснить смыслы нашей культурной идентичности. К чему бы мы не привязывали знаменитый завет «любовь к ближнему», из которого, кстати говоря, и возникает страдание, со-бытие, – к христианству или этике, внимание к этому завету свидетельствует о непрекращающихся поисках смысла в русской литературе. Философ М. К. Мамардашвили высказал точную мысль об этом: «Никакой заповедью нельзя создать убеждения. Убеждения не внушаются заповедями, хотя заповеди существуют. Убеждения возникают каким-то другим путем из собственного опыта мысли и сознания человека. То есть существует закон: повлиять мысленно ни на кого невозможно. Потому что все растёт из самих людей, из какого-то внутреннего источника. Путем борьбы и труда. Поэтому существуют смыслы. Потому что-то для нас имеет смысл» [5, с. 268].

Трудом и борьбой является чтение сложной и динамично развивающейся современной русской литературы. Творческие искания Е. Г. Водолазкина, Л. Е. Улицкой* признана иноагентом, М. П. Шишкина, М. А. Палей, Ю. В. Буйды, О. А. Славниковой и многих других подтверждают верность и, радикальнее, потребность в смыслах, которые рождаются из попытки человека услышать, понять, принять и полюбить Другого. Ярким примером удачной попытки мне кажутся ранние рассказы Т. Н. Толстой. Интерпретация небезынтересного рассказа «Милая Шура» на разных уровнях текстовой структуры (мотивно-сюжетном, идейно-смысловом, нарративном) составляет **цель** статьи.

Рассказ «Милая Шура» повествует о незамысловатой истории: рассказчица встречает на своём жизненном пути пожилую Александру Эрнестовну, которая родилась ещё до революции 1917 года, восхищается ею, приходит к ней в гости, каждый раз узнавая множество прелестных деталей личностного портрета милой Шуры. Но после непродолжительного отъезда в Крым и возвращения в Москву рассказчица узнаёт о смерти Александры Эрнестовны. Остатки вещей покойницы можно найти на мусорнике. Жизнь в рассказе метафорически сужается до пределов цикла времён года: «На четыре времени года раскладывается человеческая жизнь. Весна!!! Лето. Осень... Зима?» [6, с. 32]. Пунктуация в этом пассаже показательна и структурирует смысловое пространство рассказа: весна с тремя восклицательными знаками обозначает радость встречи рассказчицы с Александрой Эрнестовной; номинативное предложение «Лето» с точкой описывает время узнавания и постижения личности Другого; печальная модальная рамка осени с многоточием обозначает неизбежное отдаление; а вопросительный знак в последнем предложении, указывающем на зиму, словно ставит под сомнение трагически обыденный финал рассказа.

При всей простоте фабулы сюжетная коллизия рассказа переносится из мира фактов и объективной действительности в субъектный мир впечатлений, воспоминаний, переживаний – Александры Эрнестовны и рассказчицы. Смысл коллизии заключается в том, что человечество утратило способность (или возможность?) прозревать красоту бытия, которое не вмещается в фактический мир, а раскрывается в духовном переживании. Даром откровения радостью жизни наделена Александра Эрнестовна; видимо, именно поэтому рассказчица заинтересована ею. Вчитаемся в замечательный эпизод: «Солнечный воздух сбегает по лучу с крыши прохладного старинного дома и снова бежит вверх, вверх, туда, куда редко смотрим – где повис чугунный балкон на нежилой высоте, где крутая крыша, какая-то нежная решоточка, воздвигнутая прямо в утреннем небе, тающая башенка, шпиль, голуби, ангелы, –

нет, я плохо вижу (курсив здесь и далее наш. – Д. К.)» [6, с. 29]. Отчего же рассказчица «плохо видит»? В ней нет гумилёвского «шестого чувства»: прозрения Другого (в данном случае – природы), прояснения жизни, ощущения подлинного бытия. Слепота как отсутствие света оказывается и метафорой несчастья. В свою очередь, Александра Эрнестовна «улыбается утру, улыбается мне. Черное одеяние, светлая шляпа, побрякивающая мертвыми фруктами, скрываются за углом» [6, с. 29]. В этой фразе примечателен ещё мотив мёртвых вещей: как будто есть материальная оболочка, которая давит, грубо плющит, убивает человека (он будет углублён далее, в эпизоде чаепития, деталями «сухарного» запаха, комода-гроба, старого варенья, от которого болят зубы), и в то же время духовное внутреннее мерцание, парадоксально ограниченное вещным миром и полностью свободное от земных оков. Не случайно поэтому мотив *голубого* цвета (голубое небо, голубая страна, голубое море) словно преследует образ Александра Эрнестовна как символическое воплощение духовной чистоты (внешняя чистота, напротив, «болезненная, безжизненная» [6, с. 33]).

Портрет Александры Эрнестовны парадоксален: рассказчица замечает не только её духовную красоту, но и пугающие детали: аптечные челюсти, безобразную шляпу, прикрывающую остатки волос, запах валидола, сухие цветы. Александру Эрнестовну преследует смерть, однако она не страшится её, не убегает от неё, а интенсивно проживает как физическое бытие, так и ментальное (мир памяти). Подобная самоотдача миру при сохранении личной идентичности, неповторимости привлекает рассказчицу. Она сама задаётся вопросом: что же нашла она в этой добродушной бабушке? Глядя на фотокарточки минувших времён (почти эпох), в которых, как в смоле, сохраняется первозданность прошлого в настоящем (особая форма бессмертия, о которой много раздумывает другой современный русский писатель – М. М. Степанова, особенно в романе «Памяти памяти. Романс»), рассказчица замечает: «Мне нравится ваша никому больше не интересная, где-то там отшумевшая жизнь, бегом убежавшая молодость, ваши истлевшие поклонники, мужья, проследовавшие торжественной вереницей, все, все, кто окликнул вас и кого позвали вы, каждый, кто прошел и скрылся за высокой горой. Я буду приходить к вам и приносить и сливки, и очень полезную для глаз морковь, а вы, пожалуйста, раскрывайте давно не проветривавшиеся бархатные коричневые альбомы, – пусть подышат хорошенькие гимназистки, пусть разомнутся усатые господа, пусть улыбнется бравый Иван Николаевич» [6, с. 34]. Человек оказывается **самоценным**. Познание его – уже глубокая радость жизни, которая приводит к важнейшим концептам нашей ментальности: любви, пониманию, принятию Другого в свой мир, который благодаря

этому не сужается до пределов чужой личности (тогда монологизм Другого сотрёт идентичность моего Я), а расширяется до пределов Вселенной. Я, будучи отражённым в зеркале Другого, осознаёт и свои границы, и свой мир (к слову, у Л. Витгенштейна есть мысль об этом, изложенная в «Логико-философском трактате» [1]: человек, по существу, не отличается от прикроватной тумбочки – она суть комбинация физических качеств (это и есть граница мира); но это – реальность мира фактов; человеческая жизнь градуируется всё же ценностной системой, в которой Я и Другой – это реализация подлинного бытия-в-мире; поэтому и малосущественны физические знаки смерти, окружающие Александру Эрнестовну).

Однако есть кое-что, чего Александра Эрнестовна не может принять, – и это отказ быть счастливой в любви. Этот мотив сближает рассказ «Милая Шура» с «Холодной осенью» И. А. Бунина, в центре которого лежит подобная толстовской идея одномоментного, но интенсивного переживания счастья, которое больше никогда не повторится, но при этом составит основу жизни (воспоминаний, эмоциональной памяти, надежды на духовное преобразование посредством сохранения первозданности катарсического чувства). Когда-то Александра Эрнестовна потеряла, *возможно*, главное чувство своей жизни – крымчанина Ивана Николаевича. Её обещания приехать к нему остались лишь чернилами на бумаге. Иван Николаевич превратился в аллегорического призрака, ожидающего с букетом цветов приезд Александры Эрнестовны. Впрочем, как кажется, Александра Эрнестовна не должна жалеть об утрате: «дверь, щёлочка, незамеченный кривой проход туда, в тот день», то есть день истинного счастья, всё же есть, уверена Т. Н. Толстая: и это **память** – то есть «зашифрованный пропуск туда, на *тот берег*» (сложная аллюзия вмещает в себя и мифологическую ассоциацию с Хароном, и «Другие берега» В. В. Набокова, ср.: там, где «всё так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрёт»).

Но из «каменного ада» [6, с. 38] Москвы можно вырваться лишь ценой жизни.

Не случайно сюжетное действие рассказа построено на мотиве дороги, которая оборачивается духовным путём человека. Избавившись от отживших свой век вещей уже после смерти, Александра Эрнестовна как будто наконец избавилась от ноши, материального груза, мешавшего ей ступить на путь окончательного духовного прозрения.

Реакция на жизнь и смерть Александры Эрнестовны (Постороннего для большинства) такая: «Кого [вам]?.. Померла» [6, с. 38]. Все вещи отправлены в ближайший мусорник (отметим попутно в цитируемом отрывке лексическое закрепление мотивов

дряхлости, старости, ненужности, смерти, которое потом сменяется соединением искусственности физического бытия человека и подлинности духовной жизни, выделенные нами курсивом): «За углом, на асфальтовом пятачке, в *мусорных баках* кончаются спирали земного существования. А вы думали – где? За облаками, что ли? Вон они, эти спирали – торчат пружинами из *гнилого разверстого* дивана. Сюда все и свалили. Овальный портрет милой Шуры – *стекло разбили, глаза выколоты. Старушечье барахло* – чулки какие-то.... Шляпа с четырьмя временами года. Вам не нужны облупленные черешни? Нет?.. Почему? Кувшин с отбитым носом. А бархатный альбом, конечно, украли. Им хорошо сапоги чистить.. Дураки вы все, я не плачу – с чего бы?

Что мне со всем этим делать? Повернуться и уйти. Жарко. Ветер гонит пыль. И Александра Эрнестовна, милая Шура, *реальная, как мираж, увенчанная деревянными фруктами и картонными цветами, плывет, улыбаясь*, по дрожащему переулку за угол, на юг, на немислымо далекий сияющий юг, на затерянный перрон, плывет, тает и растворяется в горячем полдне» [6, с. 39].

Наконец, «связь времён» воссоединилась, и милая Шура отправилась к «настойчивому, но небогатому» Ивану Николаевичу – в место обретённого счастья (сознательный перифраз прустовского заглавия позволяет ещё раз подтвердить мысль о том, что откровение приходит не поздно, а тогда, когда это духовно необходимо, когда мы нравственно готовы к нему). «Неузнавание» подлинное счастья подчёркивает мотивы «неразличания» реальности, забывчивости, изъятия себя из временного потока. Но физического пути открытия истины, судя по всему, для Александры Эрнестовны нет – напротив, её привязанность к материальному быту лишила её сопричастности с счастьем любви. Рассказчица замечает это и пытается хотя бы текстуально, за пределами реального локуса мёртвого дома Александры Эрнестовны уничтожить приближение смерти, «заговорить его» (отсюда – несобственно-прямая речь, прерывающая описание): «Достала малиновые надтреснутые чашки, украсила стол какими-то кружавчиками, копается в тёмном гробу буфета, колыша хлебный, сухарный запах, выползающий из-под его деревянных щёк. Не лезь, запах! Поймать его и прищемить стеклянными гранёными дверцами; вот так; сиди под замком» [6, с. 34]. Сама Александра Эрнестовна обрела свободу в смерти. Однако экстремальная ситуация для рассказчицы – внезапная смерть дорогого ей человека, который, по существу, никем ей не приходится, но оказывается центром её духовной жизни, – приводит к интеллектуальной *конверсии*, преображению личности: она понимает, что их встреча была – друг для друга, что вместе преодолеть можно многое, что одиночество, отчаяние, тоска,

бессмысленность не абсолютны, когда рядом кто-то есть, пусть и тоже несчастный. Несчастье, как и счастье, можно разделить – в этом заключается глубокий гуманистический пафос рассказа, апологетика любви не просто к Другому, но к ближнему.

Сам рассказ исполнен любви к этой «никому не нужной ископаемой» (по едкой формуле А. Михайлова, написавшего послесловие к сборнику Т. Н. Толстой «На золотом крыльце сидели...» [6, с. 187–190]) Александре Эрнестовне. Это неточное суждение: к ней прикована любовь и рассказчицы, и Т. Н. Толстой, и читателей. Жизнь любого человека, искренняя любовь к нему вопреки всему – вот свидетельства подлинного диалогизма русской литературы. Автор, а вместе с ней и читатель, встаёт в коммуникативную позицию готовности услышать Другого: пережить его боль и разделить её; насладиться радостью и испытать счастье. Жизнь человека оказывается высшим благом именно для другого человека, и потому со-бытие, со-страдание, любовь к ближнему останутся вечными ценностями, транслируемыми искусством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Витгенштейн, Л. Логико-философский трактат / Л. Витгенштейн // Пер. с нем. Добронравова и Лахути Д.; Общ. ред. и предисл. Асмуса В. Ф. – М. : Наука, 1958. – 133 с.
2. Есаулов, И. А. Пасхальность русской словесности / И. А. Есаулов. – М. : Кругъ, 2004. – 559 с.
3. Захаров, В. Н. Проблемы исторической поэтики: Этнологические аспекты / В. Н. Захаров. – М. : Индрик, 2012. – 264 с.
4. Касаткина, Т. А. «Мы будем – лица...»: Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского / Т. А. Касаткина. – М. : ИМЛИ РАН, 2023. – 432 с.
5. Мамардашвили, М. К. Эстетика мышления / М. К. Мамардашвили. – М. : Моск. шк. полит. исслед., 2000. – 412 с.
6. Толстая, Т. Н. На золотом крыльце сидели... / Т. Н. Толстая // Послел. А. Михайлова. – М. : Мол. гвардия, 1987. – 191 с.
7. Хайдеггер, М. О поэтах и поэзии: Гёльдерлин. Рильке. Трагль / М. Хайдеггер / Сост., пер. с нем. и посл. Н. Болдырева. – М. : Водолей, 2017. – 240 с.

АННОТАЦИЯ

Котомцев Д. О. Самопознание через другого в рассказе Т. Н. Толстой «Милая Шура»

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-147-154

В статье предлагается интерпретация ценностно-смысловых, мотививно-сюжетных, темпоральных и пространственных характеристик

рассказа Т. Н. Толстой «Милая Шура». Сюжетное событие рассказа – бытовая жизнь героев – изображается в двух пространствах: настоящего и прошлого. Топос памяти, однако, поглощает жизнь персонажей, из-за чего предметный мир деформируется смертью, болезнями, ветхостью. Кажущееся идиллическое прошлое связано лишь с небытием. Однако предметный мир в малой прозе Т. Н. Толстой не равен духовной реальности, которую прозревают герои. Коллизии сюжета переносятся из мира фактов в субъективный мир впечатлений, воспоминаний, переживаний, что позволяет ощутить красоту жизни, ценность Другого, приводит к диалогу согласия. Благодаря контрастному изображению объективной действительности, в которую вторгается смерть, и субъективного мира души, способной ощущать красоту жизни, Т. Н. Толстой удаётся реализовать коммуникативный акт подлинного диалогизма – способность услышать Другого, разделить его бытие даже после физической смерти. Это приводит к истинному бессмертию.

Ключевые слова: Другой, ценность, смерть, бессмертие.

SUMMARY

Kotomtsev D. O. Self-knowledge through Another in T. N. Tolstoy's Short Story "Sweet Shura"

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-147-154

The article offers an interpretation of the value-semantic, motive-plot, temporal and spatial characteristics of T. N. Tolstoy's story "Sweet Shura". The plot event of the story – the everyday life of the characters – is depicted in two spaces: the present and the past. The topos of memory, however, absorbs the life of the characters, which is why the objective world is deformed by death, disease, and decrepitude. The seemingly idyllic past is connected only with non-existence. However, the objective world in T. N. Tolstoy's short prose is not equal to the spiritual reality that the characters see through. The collisions of the plot are transferred from the world of facts to the subjective world of impressions, memories, experiences, which allows you to feel the beauty of life, the value of Another, leads to a dialogue of consent. Thanks to the contrasting depiction of objective reality, into which death intrudes, and the subjective world of the soul, capable of feeling the beauty of life, T. N. Tolstoy manages to realize the communicative act of genuine dialogism – the ability to hear Another, to share his being even after physical death. This leads to true immortality.

Keywords: Other, value, death, immortality.

УДК 882.09+161.1

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-154-163

«ГДЕ МОЙ ДОМ?» К.Д. БАЛЬМОНТА: ПОЭТИЧЕСКОЕ РАЗМЫШЛЕНИЕ О СУДЬБЕ РОССИИ

К. Бальмонт – выдающийся русский поэт-символист, критик, переводчик, пантеист, Солнце младосимволистов. Весь он соткан из символов: и в творчестве, и в своей человеческой жизни. О «бальмонтской позе» говорили и писали многие его современники, но чем ближе мы подходим к этому интереснейшему человеку, тем больше понимаем: в Бальмонте не было игры, он искренне верил во все, что писал, во все, чем был. «Я поэт и человек» – говорит Бальмонт. Человеческое становится ведущим мотивом всего его творчества в период последней эмиграции.

Причиной первого вынужденного отъезда за рубеж для К. Бальмонта стало написанное им в 1902 году стихотворение «Маленький султан». Прожив год в Европе, поэт возвращается на родину. В 1905 появились «Песни мстителя», которые повлекли за собой уже семилетнее изгнание. Несмотря на то, что Бальмонт восторженно принял Февральскую, а затем и Октябрьскую революции, до конца жизни ценил свободу и искренне любил русский народ, ни как поэт, ни как человек он не нашел себя в послереволюционной России. Нужда, голод, невозможность работать, болезни любимых женщин толкают его в 1920 году на последний отчаянный шаг – эмиграцию. В этот раз поэту не суждено было вернуться.

Привыкший работать много в любой ситуации, К. Бальмонт продолжает творческую деятельность и в эмиграции. Он активно сотрудничает с журналом «Современные записки», с газетой «Последние новости», с рядом русских периодических изданий Болгарии, Германии, Литвы, Латвии, Польши, Эстонии, Чехословакии. Публикует поэтические книги: «Дар Земле», «Светлый час» (1921), «Марев», «Песня рабочего молота» (1922), «Моё – ей. Стихи о России» (1923), «В раздвинутой дали» (1929), «Северное сияние» (1933), «Голубая подкова», «Светослужение» (1937); автобиографическую прозу и критические статьи: «Под новым серпом», «Воздушный путь» (1923), «Где мой дом?» (1924); переводы: «Слова о полку Игореве» (1930), «Витязь в тигровой шкуре» (1933).

Автобиографическая проза и критические статьи в данный момент являются очень ценным источником для исследователей

жизни и творчества писателя. Как отметили авторы монографии «„Поэт с утренней душой“: жизнь, творчество, судьбы Константина Бальмонта» [3, с. 145], период 1920–1942 годов изучен весьма отрывочно и нуждается в специальных изысканиях. Именно поэтому мы в очередной раз обращаемся к книге «Где мой дом?», которая увидела свет в 1924 году в Праге и включает автобиографические рассказы, критические статьи и эссе. Эта небольшая книга открывает перед нами духовный мир автора, его мысли и переживания в первые годы последней эмиграции. В ней уже вполне явно ощущается то настроение отчаяния, которое приведет Бальмонта к гибели.

«Белый сон» – автобиографический рассказ, повествующий о жизни поэта в подмосковном местечке Н. Вглядываясь в парижское небо, герой вспоминает последнюю зиму в России. Легкая вуаль снега на французских улицах сменяется глубокими сугробами российских. И далее весь рассказ, как и книга в целом, строится на противопоставлениях: чужбина – родина, Париж – Москва, французы – русские, быт – творчество, дружба – одиночество, счастье – разочарование и т.д.

Композиционно рассказ делится на три части: поход за водой утром, работа над переводом, поход за водой вечером. Утренний поход кажется герою невыносимо тяжелым. Одинок бредет он по заснеженным улицам к колодцу, опасаясь нападения собаки, с трудом качает воду. При этом внутренний монолог его насыщен и интересен. Он рассуждает о своей *«кошачьей природе»*, которая заставляет бояться собак; произносит народные заговоры и загадывает символические числа (42 – число судей в Египте); вспоминает тех, кого нет рядом.

Принеся драгоценную воду, рассказчик усаживается за работу – перевод драмы Кальдерона «Волшебный маг». Весь мир автора – литература. На его столе лежат древние писания: «Веды», «Зенд-Авеста», сборник изречений Гераклита, Библия. Здесь появляется одна из ведущих антитез книги: холод / смерть / ад – солнце/ жизнь/ творчество. Страницы драмы и холод за окном вызывают в воображении героя образ Люцифера, видевшего Небо и Преисподнюю, познавшего все. В сознании автора Ад – это не огненная бездна, а вечная ледяная пустыня. Сидя в холодной комнате, уставший и голодный, через снежную пелену он обращает свой взгляд к Солнцу: *«Я чувствую, как высокое Солнце идет своим путем, далеким от моих маленьких дорог. Я знаю, что, если я верю в путь Солнца, тогда и мои маленькие дороги совпадают с этим великим путем. И не холод стывущего тела я слышу, а чувствую, как мысли мои полны цветных узорных голосов»* [1, с. 6]. Но в труде герой обретает не только творческое удовлетворение, он приносит благо близким: может накормить их за вырученные деньги.

Вечером герой снова отправляется по воду, но в этот раз берет с собой дочь: *«Моя двенадцатилетняя поэтесса, поевши, совершенно воспрянула духом и убеждает меня снова пойти за водой, на этот раз вместе с ней. Я беру свои классические ведра, она берет большой кувшин, и мы идем. Я радуюсь и тому, что мы щебечем, весенней прихотью наших душ опровергая окрестную зиму, и тому, что моя девочка любит собак, – следственно, и они ее любят, следственно, спущенная с цепи собака не раздерет на мне последние прикрытия моего тела»* [1, с. 7]. Одно и то же действо вызывает у героя совершенно разные ощущения и ассоциации. Теперь он не одинок, по дороге рождается сказка о ките и змее, рождается стихотворение.

Творчество и жизнь в этом небольшом рассказе сливаются в единое целое, иногда трудно уловить, где заканчивается будничное, бытовое и начинается философское, символическое. Само название отсылает нас к столь любимому автором Кальдерону, к его драме «Жизнь есть сон».

Рассказ-эссе «Факел в ночи» также переносит нас в зимнее местечко Н. Измученный голодом и холодом герой ночью отправляется на поиски сухих дров, чтобы растопить печь и накормить ребенка. Он встречает *«три благих призрака»*, – солдат-красноармейцев – которые дают ему горящую доску из своего костра. *«Дикарь, впервые несший к себе огонь, вряд ли был счастливее меня»* [1, с. 11]. В этом воспоминании тоска автора по далекой родине. Жизнь в Париже кажется ему одинокой, здесь нет *«соучастия души»*, нет русского единства. Даже *«безжалостная русская действительность»* не так страшна, как эта нищета духа, разрозненность и непонимание. Автор поднимает сложную тему преследования деятелей искусства. *«Представители честного русского мышления и свободного русского творчества систематически истребляются в современной России. Прямо и косвенно их просто-напросто там изводят. Не такими свирепыми средствами, но прямо и косвенно их изводят и здесь. Коммунистическая блокада творческой мысли – там, буржуазная блокада художественного творчества – здесь»* [1, с. 9]. И снова Франция противопоставляется России, разрозненность – единство.

Эссе «Завтра» датировано 24 июня 1921 года и приурочено к годовщине отъезда в Европу. Антитеза «Париж – Москва, Европа – Россия» возникает уже в первых строках размышлений автора. *«Европа наших дней – не та свободная благочестная Европа, которую я знал целую «...» долгую, жизнь, а исполненная духа вражды, «...» равнодушная, бездушная пустыня «...» Я ушел из тюрьмы, уехав из Советской России, и конечно, «...» Европа, начиная ее хотя бы с Эстонии, царство благословенное. «...» Но душа хочет больше, чем чистое, сытое тело и основные данные уравновешенной, внешне свободной жизни. Она хочет высокой правды и неустанной пряжи*

творческого духа, она хочет чистого воздуха доверия и полетных созиданий. Где они? Их нет»[1, с. 11–12]. Люди больше не хотят помогать друг другу, везде подозрение и вражда. И все же автор не может разучиться верить в людей. Особенно в своих, русских. Хоть тело его и находится в Европе, душа всегда в России.

Эссе «Где правда?» посвящено теме революции. Автор сравнивает ее с грозой, но гроза проходит и природа обновляется, дышит свежестью. Революция же основана на «крови, слепоте и лжи» и «порождает чудовищ». В революцию он более не верит. Однако в силу человеческого духа и возможность его обновления Бальмонт верит неустанно: *«Празднества крови истошат свою сатанинскую силу. Какую же новую песню, в день радуги, я спою о правде и жизни? Быть может, я не спою никакой. Но ребенок, который смотрит честными глазами, поет тогда песню о верном железе, разрезающем землю, и о безумии железа и свинца, изливающего кровь»* [1, с. 15].

Находясь в вынужденном изгнании, К. Бальмонт ищет опору в том, что всегда было важнейшей составляющей его жизни, в литературе. Он выстраивает галерею авторов, которые, по его мнению, наиболее важны для России, и начинает с Достоевского. Романы Ф. Достоевского занимали существенное место в формировании мировоззрения Бальмонта, на что он указывает в автобиографии 1903 года. Однако отношение к нему на протяжении жизни писателя менялось: религиозность и «мрачность» Достоевского не сочетается с солнечным пантеизмом Бальмонта. В годы же эмиграции, когда Бальмонт постепенно обращается к христианским ценностям, опорой для него снова становится художественный мир Достоевского.

В статье «О Достоевском» образ писателя приобретает неожиданного двойника – героиню русских народных сказок Бабу Ягу [4, с. 336]. *«В русских народных сказках часто повторяется образ страшной волшебницы, которая называется Баба Яга. Обладающая тонким обонянием и способностью угадывать события на расстоянии, Колдунья Яга может носиться как ветер «...» Она летает в железной ступе, в сосуде, в котором раздробляют, измалывают вещество крушащим пестом. Она живет в избушке «...» А так как Яга и подчиненные ей ведьмы питаются душами людей, она и служащие ей делаются легкими, как души. Если брать именно эти черты жуткой Волшебницы «...» я не могу не вспомнить один из ликов бесконечно сложной, многогранной личности того гениального художника, чье имя – Достоевский»* [1, с. 15]. Именно это позволяют ему выполнять одну из важнейших, по мнению критика, функций художника – пророческую.

В статье тесно переплетается языческая и христианская символика. Творческий путь Достоевского подобен полету

лесной колдуньи: *«под ее полетом бешенствует буря, стонет лес, теряет рассудок и мечется скотина «...» И кто увидит Ягу, становится нем. Не это ли художнический путь Достоевского?»*. Его романы – пророческая летопись. *«Каждый роман – исполинское стихотворение в семь строф по сто страниц в строфе, и все семь смертных грехов пройдут по семи этим строфам и падут, растоптанные, пронзенные копьем святого Георгия»* [1, с. 17]. Бальмонт ищет «предшественников» русского гения и находит лишь одно имя вне литературы – Коперник.

Мемуарный очерк «Страница воспоминаний» посвящен еще одному столпу мироздания автора – Л. Толстому. Основой для очерка стала встреча с Толстым 14 ноября 1901 г. в Гаспре. Бальмонт намеревается говорить больше *«о своем личном отношении ко Льву Толстому»*. Он выделяет голос и взгляд Толстого: *«... кто раз слышал этот голос, тот не забудет его никогда. Такой голос может быть у старца – отшельника, находящегося на грани святости. Такой голос может быть у деда – пасечника (кочующее сравнение, как и в «Имени Чехова»), который знает лишь солнце, тишину, цветы и золотых пчел и настолько сроднился с этим своим миром, что и люди ему кажутся не больше, как пчелами «...» одним взглядом, одним простым вопросом Лев Толстой умел, как исповедник, побудить к полной правде чужое сердце и заставить его мгновенно раскрыться. Видеть это лицо, полное внутреннего света, и не любить его – было нельзя. Слушать этот голос и не слышать полной правды внутреннего зрения – было невозможно»*. Бальмонт подчеркивает символичность его ухода из дома перед смертью: *«вся любовь нескольких мгновений почувствовала полноту этой жажды правды, которая составляет сущность всего жизненного лика Толстого, еще недостаточно увиденного временем»* [1, с. 20–21].

Следующее имя – Чехов. Символом Чехова в художественном мире Бальмонта становится чайка, которая символизирует свободу и одиночество. В мемуарном очерке «Имени Чехова» Бальмонт вспоминал, как в мае 1889 г. он вернулся в Гумнищи. Кто-то оставил в те дни в его доме небольшую книжку А. Чехова «В сумерках». Бальмонт начал ее читать, и тотчас отодвинулись от него и Гёте, и Гейне, которых он изучал в то время. *«Я читал ее медленно, не желая испортить ее торопливостью. Она меня поразила. А один маленький рассказ – чуть ли он не называется “Колдунья” или “Ведьма” – вызвал в душе моей художественный трепет, который я и сейчас, вспоминая, чувствую, – жуть от женичины, чарою которой неудержимо привлечен. Я еще что-то читал тогда Чехова. Но мне не полюбили это. А потом моя внутренняя жизнь совсем отбросила меня от желания читать его»* [1, с. 21–22]. Очевидно, чеховский рассказ «Ведьма» совпал с личными переживаниями,

испытанными критиком за время жизни с первой женой Ларисой Гарелиной.

Писатели познакомились в декабре 1895 г. в Москве. К сожалению, преждевременная смерть Чехова оборвала их отношения, но на протяжении всей жизни Бальмонт ни раз возвращался мыслями к творчеству и образу дорогого драматурга.

Стремясь подчеркнуть в очерке духовную близость с Чеховым, Бальмонт приводит свое стихотворение «Чайка». Он стремится вспомнить Чехова не столько как художника, но прежде всего как человека, по его мнению, глубоко одинокого. Еще при жизни Чехова он включил в книгу «Будем как солнце» стихотворение «Одиному», которое адресовано автору «Чайки».

О внешности Чехова К. Бальмонт пишет: *«Когда я говорю себе сейчас “Чехов” и духовным оком погружаюсь в прошлое, мне вспоминаются неотступно два лица, оба кроткие, полные легкой, грустной шутки и дышащие тонкой художественностью, являющие, во всем, художественное восприятие мира и жизни, а не подход к ним чисто умственный. Эти два лица – лицо Чехова и лицо Левитана. Сколько в них было пленительно-истомной, томящейся русской грусти! Сколько нежелания ничего резкого, ни движения, ни слова резкого, ни даже слишком громкого голоса, ни умствующего рассуждения! Легкая, хваткая, быстрая оценка – одним словом, одной усмешкой, одним жестом – определение сразу, на лету и явления, и события, и живого существа. Это есть художественное восприятие жизни и мира»*. Он противопоставляет *«тонкого, чистого, благородного художника»* Чехова, чье *«духовное угадание на протяжении десятилетий стало лишь виднее и очаровательнее»* М. Горькому, который на время написания очерка *«как писатель, более не существует»*. Эталоном для сравнения выступает отношение этих двух художников к *«горной вершине»* эстетической системы критика – Л. Толстому. *«Скромный Чехов, которого Лев Николаевич и ценил и любил лично, был с Толстым поразительно ровен, и говорил с этим великаном, умевшим быть добрым пасечником, как равный с равным «...» Горький держался с Толстым то подобострастно, как неуместный пришелец, то развязно, как возмнивший о себе служка»* [1, с. 23]. Для К. Бальмонта Горький – мертв при жизни, мертв как художник, в то время как Чехов – жив и после смерти, поскольку и в своей человеческой, и в творческой жизни был верен святыни, которое называется искусство.

Размышляя о судьбе России, Бальмонт в эссе «Гении охраняющие» снова обращается к образу Достоевского, обозначая его как одну из горных вершин русской литературы в частности и всей русской культуры в целом. *«В каждом великом царстве есть хоть один гений – охранитель его»*. *«У гениев-охранителей глаза меняют свое*

выражение каждую секунду, но кто хочет читать в них лишь благую легенду, тот может читать ее без конца» [1, с. 24]. Для греков это Гомер, Эсхил, Гераклит, Платон; для итальянцев – Данте, Леонардо, Рафаэль, Микеланджело; для испанцев – Кальдерон, Сервантес, Греко, Веласкес; для англичан – Шекспир и Шелли.

Гении-охранители России – Достоевский, Толстой, Врубель и Скрябин. Они не только наиболее полно и достойно представляют национальное искусство, но являются залогом будущего возрождения «великого царства», к ним нужно только прислушаться.

Отдохнув, писатель снова возвращается в настоящее. Очерк «Народ-художник» переносит нас в предвоенную Францию. Автор говорит о том, что в 1914 году он наблюдал истинное единение французов перед лицом беды. То удивительное единение, которого нет в среде русской эмиграции, чему посвящен очерк «Рознь».

Трагические настроения нарастают, по мнению автора, на всех русских стоит клеймо, клеймо своевольства без истинной воли. Дома, в России, эта склонность порождает великие типы (Аввакум, Достоевский), в изгнании приводит к бесполезному увяданию. Спастись от него способна только дружба, но ее невозможно найти в русской среде Парижа. Бальмонт искренне страдает от этого, его душа ищет человеческого общения, истинного братства, но находит только отторжение и презрение. Единственным другом автора становится французский романист Эдмон Жалю.

Еще большим драматизмом наполнен очерк «Без русла». Три года в изгнании, вдали от родины Бальмонт слышит, что России больше нет. Но для него Россия – это не политическое образование, это вечный духовный ориентир. Автор сравнивает себя с рекой, которая утратила русло, она не свободна, а обречена проливать свои воды там, где не нужно. Он возвращается к временам своего детства и говорит о том, что там, в родных местах, все также цветут травы и шумят камыши на затонах. И Россия, та, где уютно и тепло сердцу, живет в его душе, неважно какая власть там сейчас и какая будет потом. Он восклицает: *«Я поэт и человек»* [1, с. 34]. Несмотря на заявленную в поэзии и литературной критике приверженность к стихийности, любовь к разным странам и языкам, умение видеть мир во всем его богатстве и разнообразии, веру в космическое происхождение поэта, его избранность, Бальмонт остается человеком, искренне тоскующим по Родине.

Очерку «Весна» предшествуют слова А.С. Пушкина: «Как грустно мне твое явленье, / Весна, весна, пора любви». Бальмонт сравнивает очарование весны в русской деревне с весной в Париже. Единственное место, где еще можно насладиться этим временем года – Булонский лес. Сам Париж же теперь неприятен автору, его заполонили дьявольские творения – автомобили, лошади исчезли.

Автор пересказывает легенду о создании Аллахом лошади из воздушного потока. Мысли поэта все больше цепляются за прошлое, он возвращается в детство, корит себя за убийство певчего дрозда. И хотя душа автора исстрадалась вдали от родины, и весь мир кажется ей враждебным, а некогда любимые французы – лицемерами, он все еще верит в лучшее: *«Но я слышу, как ветер, провевя над цветущими вишнями и яблонями, тихонько треплет мои волосы, овеивает щеку и шепчет: „Будет же грустить: вернешься”»* [1, с. 39]. Вероятно, в этом ветреном пророчестве Бальмонт надеялся услышать голос Бога и поверить ему.

Заключительный очерк книги, давший ей название, «Где мой дом?». Описав круг, мы вновь возвращаемся в исходную точку повествования – зима, Москва, холод, голод. Хотя Бальмонт не причислял себя ни к одной из действующих в России партий, и его творческие принципы далеки от социально-политических перипетий эпохи, судьба родины, долга перед ней являются одной из важных тем. Говоря о долге, нужно понимать, что это не Державинский долг гражданина, а долг поэта, для которого разрыв с родной землей – смерть.

В зимней Москве 1920 года дом совершенно не похож на место, где можно почувствовать себя уютно: топить нечем, температура в комнате ниже нуля. Семья описана, как и в первом рассказе: девочка и ее мать, оцепеневшие от холода и нежелающие покидать постель. Это не радостные перепевы нежных «Фейных сказок» для веселой Ниники, а последний кусочек сахара для изможденной голодом Мирры. Лирический герой очерка покидает свое холодное обиталище и идет к подруге (Марина Цветаева). Но и там все не намного лучше: подселенные в квартиру поляки продали стенные часы, а деньги проиграли в карты. По дороге домой герой встречает сумасшедшую крестьянку, которая долго и настойчиво спрашивает: *«Дяденька, где мой дом?»*. Внезапное желание обнять крестьянку охватывает автора, но какой-то мужчина уводит ее. Лишь спустя какое-то время, совладав с чувствами, герой понимает – это была Россия. Так в символической манере Бальмонт говорит о страшной судьбе Родины, о ее растерянности.

И все же настроение автора в главах, посвященных жизни в России, несмотря на тяжелую обстановку, намного лучше, чем во Франции. Те русские, что остались там, за белой пеленой, полны сострадания и готовы прийти на помощь, поделиться последним. Русские же эмигранты – испорчены и живут во вражде, медленно духовно умирая. И самого автора постепенно постигает разочарование во всем: в красоте французской души, в дружбе, в самой возможности построить полноценную жизнь на чужбине. Там, в ледяном мире оставленной родины, где царит смерть и голод, душа поэта способна

жить и творить, а здесь – в комфорте, где рождаются передовые технические идеи и изобретения, настоящий Ад, убивающий любое духовное творческое начало.

Книга, не однородная по своему жанровому наполнению и стилю, похожа на причудливую мозаику из мыслей, исследований и впечатлений. Главным элементом, соединяющим ее в целое, является сам автор. Его неудержимое желание достигать гармонии во всем и везде. И какое-то время Бальмонту это удастся. Однако со временем трагический внутренний монолог перерастает в депрессию, которая и приводит писателя к тяжелому психическому заболеванию и смерти в некогда любимом сердцу Париже в 1942 году.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт, К. Д. Где мой дом? / К. Д. Бальмонт. – Москва, 1991. – 46 с. (Библиотека «Огонек»; № 9).
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]. – Москва: Правда, 1991. – 608 с.
3. Куприяновский, П. В. «Поэт с утренней душой»: Жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта / П. В. Куприяновский, Н. А. Молчанова. – Москва: Индрик, 2003. – 464 с.
4. Наден, А.С. Функционирование концепта Баба Яга в поэтических и литературно-критических работах К. Д. Бальмонта / А. С. Наден // Языковая политика и вопросы гуманитарного образования : сб. науч. ст. по материалам V Междунар. науч.-практ. конф. (г. Пенза, 25–27 марта 2021 г.) / под ред. канд. пед. наук, проф. Г. И. Канакиной; канд. филол. наук, доц. И. Г. Родионовой. Пенза : Изд-во ПГУ, 2021. – С. 335–338.
5. Ханзен-Лёве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Лёве; [пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха]. – СПб., «Академический проект», 1999. – 512 с. – (Серия «Современная западная русистика», т. 20).

АННОТАЦИЯ

Наден А. С. «Где мой дом?» К.Д. Бальмонта: поэтическое размышление о судьбе России

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-154-163

В статье анализируется автобиографическая книга К.Д. Бальмонта «Где мой дом?». Переживания автора в период эмиграции сливаются здесь с воспоминаниями о России и рассуждениями о судьбе русской литературы и всего русского в целом. Трагический монолог выходит

за границы личных переживаний и становится философским осмыслением тяжелейшего периода в жизни страны.

Ключевые слова: антитеза, символ, эссе, мемуарный очерк, эмиграция.

SUMMARY

Naden A.S. “Where is my home?” by K.D. Balmont: Poetic Reflection on the Fate of Russia

DOI: 10.24412/1992-9196-2024-1842-154-163

The article analyzes the autobiographical book by K.D. Balmont “Where is my home?” The author’s experience during the period of emigration merge here with memories of Russia and discussions about the fate of Russian literature and everything Russian in general. The tragic monologue goes beyond the boundaries of personal experiences and becomes a philosophical understanding of the most difficult period in the life of the country.

Keywords: antithesis, symbol, essay, memoir essay, emigration.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Акимова Анастасия Олеговна – студент ФГБОУ ВО «Оренбургский государственный университет» (г. Оренбург, РФ),

Атамалин Юлия Сергеевна – аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, РФ),

Ахмыловская Лариса Алексеевна – кандидат искусствоведения, доцент, почётный профессор Общероссийской общественной организации «Российской Академии Естествознания» (г. Москва, РФ),

Белоконь-Пожарицкая Наталья Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения, декан факультета славистики ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, РФ),

Биджиева Зарема Солтан-Муратовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и журналистики ФГБОУ ВО «Карачаево-Черкесский государственный университет имени У.Д. Алиева» (г. Карачаевск, РФ),

Будкова Елена Геннадиевна – аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, РФ),

Бурова Анна Алексеевна – студент ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского» (г. Липецк, РФ),

Волосевич Людмила Васильевна – старший преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, РФ),

Гайдаржиев Борис Александрович – аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, РФ),

Жарикова Ольга Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, РФ),

Зайцева Елена Владимировна – старший преподаватель кафедры русской и мировой литературы ФГБОУ ВО «Луганский государственный педагогический университет» (г. Луганск, РФ),

Ивахненко Мария Алексеевна – магистрант факультета славистики ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, РФ),

Костюк Сергей Андреевич – аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, РФ),

Котомцев Дмитрий Олегович – ассистент кафедры русской и мировой литературы ФГБОУ ВО «Луганский государственный педагогический университет» (г. Луганск, РФ),

Кочетова Светлана Александровна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения, ректор ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, РФ),

Лаштабова Наталия Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры английской филологии и методики преподавания английского языка ФГБОУ ВО «Оренбургский государственный университет» (г. Оренбург, РФ),

Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, РФ),

Наден Анна Станиславовна – преподаватель русского языка и литературы Технического колледжа им. С.И. Мосина Тульского государственного университета (г. Тула, РФ),

Павельева Татьяна Юрьевна – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского» (г. Липецк, РФ),

Филатова Виктория Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной филологии, теории и практики перевода ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» (г. Горловка, РФ).

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Akimova Anastasia Olegovna – Student of the FSBEI HE «Orenburg State University» (Orenburg, Russia),

Akhmylovskaya Larisa Alekseevna – Candidate of Arts, Associate Professor, Professor Emeritus of the All-Russian Public Organization «Russian Academy of Natural Sciences» (Moscow, Russia),

Atamalyan Yulia Sergeevna – Postgraduate Student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov» (Gorlovka, Russia),

Belokon-Pozharitskaya Natalya Anatolyevna – 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 named after V. Shatalov» (Gorlovka, Russia),

Bidzhiyeva Zarema Soltan-Muratovna – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Literature and Journalism of FSBEI HE «Karachay-Cherkess State University named after U.D. Aliev (Karachaevs, Russia),

Budkova Elena Gennadiyevna – Postgraduate Student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov» (Gorlovka, Russia),

Burova Anna Alekseevna – Student of FSBEI HE «Lipetsk State Pedagogical University named after P.P. Semenov-Tyan-Shansky» (Lipetsk, Russia),

Filatova Viktoria Alekseevna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Foreign Philology, Theory and Practice of Translation of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov» (Gorlovka, Russia),

Gaidarzhiev Boris Aleksandrovich – Postgraduate Student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov» (Gorlovka, Russia),

Ivakhnenko Maria Alekseevna – Master's Student of the Faculty of Slavic Studies of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov» (Gorlovka, Russia),

Kochetova Svetlana Aleksandrovna – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov» (Gorlovka, Russia),

Kostyuk Sergey Andreevich – Postgraduate Student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov» (Gorlovka, Russia),

Kotomtsev Dmitry Olegovich – Assistant Lecturer of the Department of the Russian and World Literature of FSBEI HE «Lugansk State Pedagogical University» (Lugansk, Russia),

Lashtabova Natalia Vladimirovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the English Philology and Methods of Teaching English of FSBEI HE «Orenburg State University» (Orenburg, Russia),

Lyubimtseva-Natalukha Larisa Nikolaevna – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov» (Gorlovka, Russia),

Naden Anna Stanislavovna – Teacher of the Russian language and Literature at S.I. Mosin's Technical College of FSBEI HE «Tula State University» (Tula, Russia),

Pavelyeva Tatyana Yuryevna – Candidate of Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Linguistics and Intercultural Communication of FSBEI HE «Lipetsk State Pedagogical University named after P.P. Semenov-Tyan-Shansky» (Lipetsk, Russia),

Volosevich Lyudmila Vasilyevna – Senior Lecturer of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov» (Gorlovka, Russia);

Zaytseva Elena Vladimirovna – Senior Lecturer of the Department of the Russian and World Literature of FSBEI HE «Lugansk State Pedagogical University» (Lugansk, Russia),

Zharikova Olga Vladimirovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov» (Gorlovka, Russia).

СОДЕРЖАНИЕ

С.А. Кочетова

РОЛЬ ЛИЧНОСТИ В ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ГОСУДАРСТВА
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Н. ЗАДОРНОВА
«КАПИТАН НЕВЕЛЬСКОЙ»)3

Л. Н. Любимцева-Наталуха

«ПЬЕСА-СКАЗКА ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ» КАК ЖАНР РУССКОЙ
ДРАМАТУРГИИ ХХІ СТОЛЕТИЯ12

Л.А. Ахмыловская

НАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ
СОВРЕМЕННОГО МОНГОЛЬСКОГО ТЕАТРА:
ИСТОРИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ22

З. С.-М. Биджиева

А. С. ПУШКИН. ОТ РОМАНТИЗМА К РЕАЛИЗМУ31

Н. А. Белоконь-Пожарицкая

ДИСТАНЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ
НА УРОКЕ ЛИТЕРАТУРЫ36

О.В. Жарикова

К ВОПРОСУ СИМВОЛИЧНОСТИ ЗАГЛАВИЙ
ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ Ф. СОЛОГУБА41

О.В. Жарикова, М.А. Ивахненко

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПОИСКИ В. АКСЁНОВА В РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XX – НАЧАЛА ХХІ ВЕКОВ50

Н. В. Лаштабова, А.О. Акимова

ОБРАЗ КОРЫ СИБОРН КАК ОТРАЖЕНИЕ
ТЕНДЕНЦИЙ ЭПОХИ В РОМАНЕ
С. ПЕРРИ «ЗМЕЙ В ЭССЕКСЕ»59

Т. Ю. Павельева, А. А. Бурова

СОБИРАТЕЛЬНЫЙ ОБРАЗ МАТЕРИ
В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ
РОМАНА ДЖОНА СТЕЙНБЕКА «ГРОЗДЬЯ ГНЕВА»)65

В. А. Филатова

ДНЕВНИКИ ЕВРЕЙСКИХ ДЕВУШЕК ВРЕМЁН ХОЛОКОСТА
КАК ЛИЧНЫЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ДОКУМЕНТЫ74

<i>В. А. Филатова</i> «ДНЕВНИК ПРОКАЗНИКА» МЕТТЫ ВИКТОРИИ ФУЛЛЕР И «ДНЕВНИК ДЖАННИ УРАГАНИ» ВАМБЫ: ИДЕЙНО-СМЫСЛОВЫЕ И СТРУКТУРНЫЕ СБЛИЖЕНИЯ	82
<i>Ю. С. Атамаян</i> А.П. ЧЕХОВ КАК ТРАНСДИСКУРСИВНЫЙ АВТОР XX-XXI СТОЛЕТИЙ.....	92
<i>Е. Г. Будкова</i> ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ АВТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСТОРИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ	99
<i>Л. В. Волосевич</i> ЭВОЛЮЦИЯ ХРИСТИАНСКИХ МОТИВОВ ОБРАЗА КОНСУЭЛО В ОДНОИМЕННОМ РОМАНЕ Ж.САНД	105
<i>Б. А. Гайдаржиев</i> «ЦВЕТ ВОЛШЕБСТВА» ТЕРРИ ПРАТЧЕТТА: ПОСТМОДЕРНИЗМ ИЛИ НЕУДАЧНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ?	112
<i>Е. В. Зайцева</i> ОСВЕЩЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ «В.В. НАБОКОВ – Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ» В СОВРЕМЕННОМ НАБОКОВЕДЕНИИ.....	120
<i>С.А. Костюк</i> МОТИВ ПАМЯТИ В РАССКАЗЕ М. ТАРКОВСКОГО «НА ВСЮ ЖИЗНЬ»	132
<i>Д. О. Котомцев</i> САМОПОЗНАНИЕ ЧЕРЕЗ ДРУГОГО В РАССКАЗЕ Т. Н. ТОЛСТОЙ «МИЛАЯ ШУРА».....	142
<i>А. С. Надең</i> «ГДЕ МОЙ ДОМ?» К.Д. БАЛЬМОНТА: ПОЭТИЧЕСКОЕ РАЗМЫШЛЕНИЕ О СУДЬБЕ РОССИИ.....	150
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	160
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS	163

Научное издание

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**

East Slavic Philology

Сборник научных трудов

Выпуск восемнадцатый (сорок второй)
Серия «Литературоведение»

Главный редактор: *С. А. Кочетова*
Технический редактор: *Н. А. Сытник*
Компьютерная вёрстка и макетирование:
Н. А. Сытник
Корректор: *В. А. Вострецова*

*За содержание и достоверность фактов, цитат,
имён собственных и других сведений ответственность
несут авторы*

Подписано к изданию 27.02.2025.
Формат 60х84/16. Бумага 80 г/м².
Усл. печ. л. – 10,06. Уч.-изд. л. – 10,75.
Усл.-изд. л. – 9,99.
Тираж 300 экз. Зак. № 447.

Издательство ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический
университет им. В. Шаталова»
Справка ГЛАВСТАТА ДНР Серия АА № 08-22/1277 от 05.03.2020
284626, ДНР, г. Горловка, ул. Рудакова, 25