

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ДОНЕЦКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

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

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

East Slavic Philology

*Сборник научных трудов
Литературоведение
Выпуск 9(33)*



Горловка
2019

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
В76

Редакционная коллегия:

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

*Рекомендовано к изданию на заседании Учёного совета
ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»
(протокол № 5 от 26.12.2019)*

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

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

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

Основен в 2002 году.

Периодичность: 4 раза в год.

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

Восточнославянская филология : сб. науч. тр. / ГОУ ВПО «Горловский ин-т иностр. языков» ; Редкол. : С. А. Кочетова и др. – Вып. 9(33). Литературоведение. – Горловка : Изд-во ГОУ ВПО «ГИИЯ», 2019. – 168 с.
B76 ISSN 1992-9196

Сборник посвящён исследованию актуальных проблем отечественной и зарубежной филологии.

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

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0

ISSN 1992-9196

© Оформление. Изд-во ГОУ ВПО «ГИИЯ», 2019

УДК 82.09

ТОПОС И ЛОКУС КАК СТРУКТУРНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Город как модель развития человечества стал могущественным олицетворением цивилизационных процессов, именно город мотивирует человека к интеллектуальному развитию, культурному росту, созиданию. Первые сведения о городе находим в трудах Аристотеля «Политика», Платона «Государство». Современные исследования города, городского пространства представлены трудами Луиса Вирта, М. Вебера, Г. Зиммеля, В. Глазычева, Ю. Грибера, Э. Сайко и других.

Философские подходы в изучении взаимодействия человека и города звучат в работах О. Шпенглера «Закат Европы», Х. Ортега-и-Гассет «Дегуманизация искусства», «Восстание масс», Г. Риккерта «Науки о природе и науке о культуре». Исследователи сосредоточили внимание на исследовании сущности города, его значении и влиянии на человека.

В философском труде «Закат Европы» О. Шпенглер определяет роль и значение мировой столицы и провинции в ходе развития человечества [9]. Х. Ортега-и-Гассет полагает, что современный человек «овладевает пространством и достижениями города» [5, с. 16]. Город провоцирует изменения в восприятии действительности, деформирует способ художественного отображения жизни. Г. Риккерт настаивает на необходимости ограждать себя от негативного воздействия городской среды и оставаться сильным духом в таком социуме. Э. Сайко в исследовании «Субъект: творец и носитель социального» считает, что город – необходимый компонент развития человека в цивилизационном поступательном движении, формирует определенную социальную среду роста личности. Город

определяет уровень и характер исторической среды, которая устанавливает нормы субъективного развития человека [7, с. 261]. Мировая литературная традиция свидетельствует о том, что с появлением крупных городов актуализируется и изображение городского устройства, город в литературе представлен топосом, локусом, фоном и др. Таким образом, изучение города и его особенностей в художественной литературе дает возможность говорить о городе как о пространстве. Городское пространство имеет особую структуру подчиненную заданиям и функциям деятельности человека. Территориальные и географические связи отдельных социальных институтов внутри городского пространства традиционно соотносятся с порядком организации городской жизни. Город в любом своем проявлении и воплощении – это, прежде всего, организация, а значит, предполагает существование определенного пространственного и временного порядка. Сакральные, социальные, приватные формы городской жизни при этом всегда соотносятся с определенным порядком, образуя собственную сложную структуру. Оптимизация форм сосуществования городской жизни и определяет направление развития любого города.

Историческая ретроспектива исследования городского пространства связана с осмыслением его метафизических основ, интерпретированных в рамках антропологического, экзистенциального, феноменологического подходов. Город, даже очень большой, всегда пространственная и временная сингулярность, географическая и топографическая особенность, специфическая точка, с которой связана определенная мифологема, экзистенциальное переживание. Город – постоянно развивающаяся структура, в связи с этим целесообразно рассматривать многоуровневые смыслы понятия «пространство», которое включает в себя физическое, географическое, топологическое, социальное и культурное. Городское пространство – это не только дома, сооружения, но и хранилище различных информационных кодов, знаков, возможностей и пр. Категория художественного

пространства рассматривалась О. Шпенглером, которое философ определяет как «прасимволкультуры», и связывает его со «смыслом жизни и смерти, а глубину пространства – со временем и судьбой» [9, с. 136]. Пространство разнообразно, а художественное пространство – одно из его видов, своеобразная, определенным способом организованная реальность. Ю. Лотман полагал, что «искусство – наиболее развитое пространство условной реальности» [4]. Структура литературного произведения – способ связи между структурными компонентами произведения как целостного организма, система существенных отношений между ними. В. Прокофьева художественный текст толкует как «возможный мир», структура которого частично повторяет мир реальный [6, с. 87]. Исследование художественных произведений о городе сквозь призму категорий «текст», «топос», «локус», «город» является наиболее целесообразным, раскрывающим глубинную суть произведения. Н. Анциферов рассматривал город как «целостный гетерогенный текст со своей семантикой и языком» [1, с. 14].

Существуют несколько теорий классификации города: город как длительная совокупность людей на отдельной территории; город как символ общества, науки, искусства, культуры и религии. Язык города воплощен в улицах, площадях, памятниках, истории и пр. Речь идет о тексте города. К толкованию понятия «текст» обращались известные философы, лингвисты, литературоведы, поэтому в литературоведческой мысли существуют различные подходы к трактовке данной категории. Текст как понятие, категорию изучали И. Гальперин «Текст как объект лингвистического исследования», Ю. Лотман «Структура художественного текста», К. Серажим «Дискурс как социолингвистическое явление: методология, архитектоника, вариативность», В. Топоров «Пространство и текст». И. Гальперин трактует текст как произведение языкового, творческого процесса, заверченный литературно обработанное произведение,

со своими лексическими, прагматическими, логическими, стилистическими связями, имеющими конкретно направленную цель [3, с. 18]. П. Рикер определяет текст как любой дискурс, зафиксированный письменно, М. Бахтин добавляет в понятие текста общепонятную систему знаков. Для Ю. Лотмана текст – это механизм, созданный как система различных семиотических пространств, в континууме которых циркулирует определенное сообщение [4, с. 305, 416, 584]. Таким образом, городской текст – совокупность исторически обусловленных художественных знаков, приобретающая особенного значения и реализующая определенную культурную функцию.

Литературоведение изучает город не только как место действия, но и как материал, который рассматривается в аспекте текстовой категории, так М. Бютор полагает, что текст города – это то, что мы слышим, читаем о нём; прежде всего это те надписи, которые покрывают город [2, с. 157]. Слова, люди, памятные доски на домах, в метро, на остановках – все это, согласно теории М. Бютора, текст города, а город как совокупность текстов – выступает как литературный жанр, который в результате трансформируется в роман. Функцию города М. Бютор видит в накоплении текста [2, с. 159]. Н. Анциферов исследовал текст города в аспекте историко-культурного развития, в творческом изменении внутреннего единства городского пространства. Особое внимание уделяет городским названиям, которые создавали язык города [1, с. 147]. В. Топоров под городским текстом понимает «мощное полифоническое пространство, в вибрациях которого слышатся тревожные синкопы истории и моторошные «злые» шумы времени» [8, с. 259]. Целостность города в художественной структуре прозы мы рассматриваем на основе принципов, предложенных Ю. Лотманом в исследовании «Структура художественного текста». В основе понятия текст лежат параметры раскрывающие его суть, это отображения при котором текст фиксируется установленными знаками. Текст города репрезентован локусами улицы, дома, сада, площадями,

строениями административного предназначения. Ю. Лотман определил структуру пространства текста как «совокупность однородных объектов, между которыми существуют отношения, подобные пространственным» [90, с. 266]. Полифоническим звучанием города, городского пространства наполнены произведения писателей XIX века, которые создали открытый топос города, а характеры героев, события локализованы на улицах, площадях, переулках и пр. Топосы и локусы городского пространства формируют текст произведения. Эти понятия вошли в филологию из философских и естественных наук, поэтому в современном литературоведении имеют разветвленный круг определений. Толкование понятия «топос», как «общего места» известно со времен античности. Ю. Лотман определяет топос как пространственный континиум текста [4, с. 10]. Топос города раскрывается именно в тексте и создает единство закономерностью расположенных домов, переплетенных улиц, наличием площадей включающих в себя истоки путей. Ядром целостности городского пространства является человек. Таким образом, целостность города в художественном произведении формируется на взаимосвязи топоса и локуса, а городской текст воспринимается как совокупность городских локусов, образа жизни и принципов изображения человека в топосе города. Как семиотическая память культуры, топос концентрирует непреходящие ценности общества, которые принадлежат человечеству и в тоже время проявляются в личном опыте.

Понятие локуса как отдельного места, к которому принадлежит герой, в литературоведение ввел Ю. Лотман. Он изучает функционирование термина «локус» в исследованиях о семиотике художественного пространства, где прослеживается мысль о тесной связи героя с определенным местом, локусом. В. Прокофьева полагает, что перспективным исследование локусов и топосов художественной литературы в следующих направлениях. 1. Локусы / топосы национальные и интернациональные. 2. Локусы цивилизации и

природные топосы. 3. Локусы реальные (исторические, наблюдаемые в действительности) и виртуальные (воображаемые, мыслимые, фантастические), а также использование писателем одного и того же локуса как реального и фантастического одновременно. 4. Локусы интертекстуальные. 5. Локус как концепт, формирующийся из «подлокусов» и представленный в художественном произведении в виде текстовой тематической группы или лексико-семантического поля. 6. Включение локуса/топоса в оппозиции. 7. Соотнесенность: «локус / топос – персонаж» [6, с. 93]. Таким образом, топосы, локусы вербализируются и формируют городское пространство в художественной литературе, что может стать предметом дальнейших исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анциферов Н. Душа Петербурга (Сборник) / Н.П. Анциферов. – «РИПОЛ-КЛАССИК», 2014. – 217 с.
2. Бютор М. Роман как исследование / Сост., перевод, вступ. статья, комментарии Н. Бутман. – М. : Изд-во МГУ, 2000. – 208 с.
3. Гальперин И. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – Изд. 5-е, стереотип. – М. : Комкнига, 2007. – 144 с.
4. Лотман Ю. Структура художественного текста / Юрий Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
5. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс: Сб.: Пер. с исп. / Хосе Ортега-и-Гассет. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2002. – 509 с.
6. Прокофьева В. Категория пространства в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2005. – № 11. – С. 87 – 94.
7. Сайко Э.В. Субъект: создатель и носитель социального / Эди Викторовна Сайко. М. : МПСИ, 2006. – 424 с.
8. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического:

- Избранное. – М. : Издательская группа «Прогресс»-«Культура», 1995. – С. 295 – 367.
9. Шпенглер О. Закат Европы : [в 2 т.] / Освальд Шпенглер. – М. : Айрис-пресс, 2003. – Т.1. – 528 с.

АННОТАЦИЯ

Фоменко В. Г. Топос и локус как структурные компоненты городского пространства

В статье исследуются структурные компоненты (топос и локус) городского пространства в художественной литературе. Художественное пространство в произведении является результатом анализа и интерпретации реального мира автором. В художественном произведении городское пространство представлено улицами, домами, площадями, историческими памятниками и др., которые формируют городской текст.

Ключевые слова: локус, топос, городское пространство.

SUMMARY

Fomenko V. G. Topos and locus as structural components of urban space

The structural components (the topos and the locus) of the urban space in fiction are explored in the article. The artistic space in literature is the result of the analysis and the interpretation of the real world by the author. The urban space in fiction is represented by streets, houses, squares, historical monuments, etc., which form the urban text.

Key words: locus, topos, urban space.

О. А. Кравченко
(г. Донецк, ДНР)

УДК 82-2:111.852:82.09:130.2

КОМИЧЕСКАЯ СИЛА «РЕВИЗОРА» В КОНТЕКСТЕ ТРАГИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

Трагическое мироощущение начала XX века было предзадано культом Ницше. Именно его «Рождением трагедии из духа музыки» порожден как блоковский призыв слушать музыку революции, так и его реакция на гибель «Титаника»: «есть еще океан» [8, с. 63]. Идеями Ницше была задана духовная грамматика эпохи, что отразилось и на особенностях ее поэтики. Так, мистериально понятая судьба философа становится основанием онтологии стиля в критике Андрея Белого. Называя Ницше величайшим стилистом девятнадцатого века, Белый уточняет: «Если под стилем разумеать не слог только, а отражение в форме жизненного ритма души» [4, с. 371]. К Ницше – прямо или опосредованно – возводит собственную концепцию литературных родов Вячеслав Иванов (статьи «Достоевский и роман-трагедия», «О существе трагедии» с экскурсом «О лирической теме»).

Этот генеральный ницшеанский фон покрывает на исходе 1910-х годов «волна гоголизма» (А. Белый), размывающая грани трагического и комического. Впрочем, подобная тенденция проявлялась задолго до столетнего гоголевского юбилея. К, примеру, у Белого во второй «Симфонии» (1902) образ базельского философа вовлечен в круг сатирических образов: «Перед магазином стояла пара рысаков. На козлах сидел потный кучер с величавым лицом, черными усами и нависшими бровями. Это был как бы второй Ницше» [7, с. 100]. В целом же творчество Гоголя оказывается для символизма таким духовным пространством, в котором трагизм и комизм пребывают в специфическом единстве своих высших целей. В этой связи юмор писателя, приемы создания смешного в его комедиях ведут к пересмотру законов

комического в критике начала XX века, совпадающему со сходным процессом в философско-эстетической мысли, в частности, с трактатом Б. Христиансена «Философия искусства» (1911) и ориентирующей на него концепции эстетического объекта М. Бахтина.

Пожалуй, можно говорить о том, что природа гоголевского комизма в двуипостасности его стихий наиболее ярко раскрывается в детских воспоминаниях Белого: очарование «знакомой с детства песни Гоголя» – это «невозможности» крайних пределов: родного и «самого страшного, хватающего за сердце»; здорового юмора и смеха, «переходящего в трагический рев», подобный «реву разъяренного моря» [4, с. 369]. В фундаментальном исследовании 1934 года «Мастерство Гоголя» Белый разовьет детское впечатление о юморе, чреватом ужасом и отчаянием. Характеризуя труд профессора И. Мандельштама «О характере гоголевского стиля», Белый особое внимание обращает на главу «Гоголевский юмор». Именно в связи с этой главой писатель делает замечание: «...почтенному исследователю не хватает методов для объясняющей систематики стиля» [6, с. 65]. Попрекая И. Мандельштама тем, что под формой «десяти юморов» сам юмор расширяется до собственной противоположности, Белый высказывает свое понимание юмора у Гоголя. Это «...“стиль” остранения образов, зависящий от идеологии (стиль – отражение ее)» [6, с. 65]. В 1930-е годы разговор об идеологии априори предполагал идеологию классовую. Однако, социологическую доктрину Белого следует воспринимать как намеренное опрошение исходной, напрямую не выговариваемой концепции.

Источником, представляющим эту концепцию в ее имплицитной, незамаскированной форме является трактат 1926 года «История становления самосознющей души». Именно здесь Белый говорит о Гоголе как о писателе, первым ощутившем тектонические сдвиги культуры, которыми, собственно, определяются стиль Гоголя и его идеология, производная от идеальности духовной миссии.

В трактате 1926 года Гоголь – не мелкопоместный украинский паньч, трагедия которого – в «недоосознанности» основной тенденции собственного творчества («тенденции омертвления души как разложения родового <...> быта в условиях нарождающегося капитализма...»). В «Истории становления самосознающей души» Гоголь – величайший писатель, ужаснувшийся несовместимости духа и тела. «Гоголь с болезненной остротой чувствует <...> дикий комизм положения бессмертного «Я» в узах плоти; зависимость «Я» от кишенья страстей, от чудовищ, зависимость «Я» от случайностей носа, от насморка, подчеркнуто Гоголем так, как никем оттого, что в нем, в первом, отчетливо выкристаллизовалось сознание, что «Я» не есть тело, что даже оно не душа...» [5, с. 257].

Реализм «великого Гоголя» впервые выявляет «столкновение “Я” с “телом”, его не приемлющим и погибающим от неприятия этого» [5, с. 256]. В обнаружении подобного противостояния состоит не только величие Гоголя, но и его духовное первенство в истории русского реализма: «На мир реала до Гоголя литература вполне не глядела; но в нем закосилась впервые она; этот скос мировой и классический, – скос в первый раз, – неповторимый, ужаснейший – выявлен в Гоголе» [5, с. 261]. Астральным ужасом Гоголя объясняет Белый юмор великого писателя, тот «грохот хохота», который «есть зарисовка натуралистическая косоглазия всякого» [5, с. 261].

Оттого-то, по Белому, гоголевский «...пресловутый юмор, интерферирующий недоумением, ужасом, слезами, гротеском, и не есть юмор в точном смысле» [6, с. 65]. Точный смысл юмора, которого Белый «намеренно не касается» в «Мастерстве Гоголя», проясняется не только в «Истории становления самосознающей души», но и полемике, развернувшейся вокруг постановки «Ревизора» в ГОСТИМЕ. Спектакль породил особого рода полилог, участниками которого стали А. Белый и Р. Иванов-Разумник, в переписке с которым прояснялась позиция писателя-антропософа, а также Вс. Мейерхольд

и Вяч. Иванов, написавший в Риме статью «“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана», послужившую историко-культурным основанием новаторского спектакля.

Показательно, что в оценке мейерхольдовского спектакля Белый стремится максимально расширить пределы комического: ему важен не Гоголь-сатирик, а «Гоголь в целом», рождающийся в спектакле «сквозь призму наших глаз». В ходе обсуждения с Ивановым-Разумником Белый высказывает следующий взгляд на постановку Мейерхольда: «Главное: из «Ревизора» вылезает Гоголь в целом, или, лучше сказать, Гоголь в “целом” сквозь призму наших глаз; а Гоголь в целом больше Гоголя одного “Ревизора”» [1, с. 431].

Трижды повторенное «Гоголь в целом» убеждает нас в концептуальной значимости этого образа мысли. Отчасти «Гоголь в целом» – это реакция на режиссерский метод Мейерхольда в работе с текстом комедии, а именно на замысел «собрать» «Ревизора», реконструировав изначальную полноту гоголевского текста. И все же нам представляется, что за словами «... а Гоголь в целом больше Гоголя одного “Ревизора”» стоит внетекстовый критерий.

Целое Гоголя фокусируется призмой зрительского взгляда, позволяющего созерцать в «Ревизоре» гоголевские дали «дочеловеческой» и «сверхчеловеческой» земли. В письме Мейерхольду Белый пишет об открывшемся ему новом горизонте зрения: «Всю жизнь я живу Гоголем, люблю его, думаю над ним, а Вы мне открываете новые горизонты: впервые вижу “Ревизора” и, вероятно, впервые его прочту» [13, с. 259].

Следует отметить, что «целое» – это понятие, заимствованное Белым из философского тезауруса Гете. «Целое» – идея, представшая во всем спектре ее реализаций – метаморфоз, «тема в вариациях», как трактовал это понятие Белый. От Гете же идет и содержательная глубина оборота «Гоголь в “целом” сквозь призму наших глаз...», отсылающая к учению Гете о цвете, согласно которому свет является внутренним свойством человеческого глаза: свет не приходит в глаз, а выходит из глаза. Красочный облик

мира сформирован органическим синтезом Божественного и человеческого начал. И тогда можно понимать высказывание Белого так, что Гоголь – это внутренний свет, проходящий сквозь зрительский зрачок, это «ток» или радиоволна, не столько переданная зрителям, сколько исходящая из них самих.

Мы полагаем, что основанием для актуализации подобных идей стало финальное действие мейерхольдовского спектакля, возрождающее античную парабазу. В постановке Мейерхольда актеры в стремительном галопе «смешивались» со зрительным залом. «Раздавался звон колоколов, а чуть позже звуки еврейского оркестра выводили веселую мелодию, под которую актеры через зрительный зал галопом мчались со сцены. Люди, пришедшие в театр, оказывались <...> вовлеченными в этот вихрь» [12, с. 121].

Парабаза в концепции Иванова выступает таким формальным компонентом комедии, который так же, как и в трактовке Белого, телеологически осуществляет некое целое как высшую форму бытия: у Иванова это целое Города как социального космоса. Выявлению этой целостности была подчинена идея организации сцены как открытого городского пространства. Снятие кулис и наглядное воспроизведение сложной пульсации городской жизни стилистически воспроизводило Город как «целостный образ переворошенного людского муравейника» [10, с. 388].

Если в основании эстетических взглядов Белого лежала антропософская в своей основе идея становления самосознающего «Я», то у Иванова подобным основанием выступала ницшеанская по своему генезису идея музыки и музыкальности. Так о теории всенародного смеха Гоголя Иванов говорит как о «всеми одобрительно выслушанном и никем музыкально не расслышанном» толковании «Ревизора». Этот не расслышанный смысл для исследователя особенно значим, поскольку в нем выразился восторг всеобъединяющего музыкально-хорового начала дионисийства. «Органически заложенное» в искусстве

музыкальное начало всенародной идеи стало генеральной линией ивановских интерпретаций.

Воплощением этой идеи была в свое время «причудливая, крылатая и хищная, как химера» высокая политическая комедия «Аристофанова типа» [10, с. 387]. В четвертом веке до н.э. ее сменила «бытовая и обывательская, бескрылая и ручная, как сама обыденность», мещанская комедия. Иванов подчеркивает, что Гоголь наследует аристофановскую традицию, поскольку изначально не ограничивает действие кругом частных отношений, но вписывает их в целый и замкнутый мир Города. «Высокий» комизм «Ревизора» исследователь усматривает в том, что пошлая мелочность быта дана «в аспекте предустановленной гармонии некоего социального космоса» [10, с. 388]. Таким образом, высокая комедия Гоголя предстает как инвариант всенародного искусства.

Для Иванова гоголевский «Ревизор» «составляет редчайшее исключение в новой драматургии по силе выражения хорового начала» [10, с. 394]. Глубина культурно-исторического воззрения Иванова на феномен гоголевского смеха проявлена в следующем замечании: «В “Ревизоре”, при сравнительной оценке комедии в цепи ее историко-литературной генеалогии, мы наблюдаем мощно поднимающуюся волну хоровой энергии. Она давно онемела, эта хоровая волна, но здесь мы явственно слышим ее напряженный прибой» [10, с. 394].

Примечательно то, что для Иванова «хоровая энергия» – это то, что в равной мере определяет природу комического и трагического катарсиса. «Предустановленная гармония социального космоса» выявляет себя не только в «высокой» комедии Гоголя, но и в «романе-трагедии» Достоевского – как «принцип, которому подчинен весь организм» романов. В трактовке Иванова общность романов Достоевского и комедии Гоголя проявлена на уровне хорового начала. Хор предстает как художественный метапринцип (*forma formans* или форма «зиздущая»), разворачивающийся в многообразии родо-жанровых конкретизаций сотворенных, «созиженных» форм (*forma formata*). Соборный принцип

единения обнаруживает в себе такой культуротворческий потенциал, который актуализирует саму проблематику творения, возрождая на новом витке дихотомию «природы творящей» и «природы сотворенной» («*natura naturans*» и «*natura naturata*»).

За хоровым зиждущим началом Иванов закрепляет не только сверх-жанровый и сверх-родовой приоритет, но также и перспективный ход развития искусства: «Театры хоровых трагедий, комедий и мистерий должны стать началами творческого, или пророчественного самоопределения народа» [11, с. 50]. Находясь на посту председателя Историко-театральной секции Наркомпроса, Иванов внедрял в жизнь те установки, которые определили его оценки комедии и трагедии, а именно способствовал организации хоровых коллективов и «массового театра». В докладах Иванова подчеркивается: «Должно всемерно способствовать распространению и развитию хорового дела <...> ставить хоры на площадях в торжественные дни <...> создать из хоров живой и художественной действенный орган энтузиастического выражения народной мысли и народной воли» (журнал «Вестник театра 1919 № 26, 4) [цит. по: 9, с. 144].

В статье о «Ревизоре» Иванов провозглашал: «Встанет светлый демон смеха во весь рост, – и возродится великая комедия» [10, с. 391]. В социально-историческом движении демонизм смеха обернется фантасмагорией булгаковских припадков хорового пения, однако «величие» этой комедии Иванов будет наблюдать уже из гоголевской перспективы римского «далека».

Идеи Иванова нашли применение не только в практике организации советских праздников, но что так же важно – в теоретическом осмыслении эстетической природы трагического и комического.

Продуктивность теоретико-литературных идей Иванова была актуализирована прежде всего в связи с реакцией на них М. Бахтина, хотя и не соглашавшегося с ивановской концепцией «романа-трагедии», но все же закрепившего за ее автором первенство в определении

структуры художественного мира Достоевского. Ценным для Бахтина представляла сформулированная Ивановым идея преодоления «отъединенного “идеалистического” сознания» и «утверждения чужого сознания как субъекта, а не как объекта» [2, с. 11]. Поддерживая, в сущности, смыслы, порожденные идеей хорового начала, представавшей для Иванова как *formaformans*, Бахтин направил критику на формальный уровень иного порядка: на *formaformata*, то есть созижденную форму «конкретного литературного построения» [2, с. 12]. В этой перспективе, по мысли Бахтина, «роман-трагедия» предстает «каким-то художественным гибридом» [2, с. 12].

Следует также отметить, что «ивановский след» в эстетике М. Бахтина совпадает с влиянием идей немецкого философа начала XX века БродераХристиансена. Именно его трактат «Философия искусства» (1911) обогатил литературоведение XX века понятиями «эстетический объект», «внешнее произведение», «доминанта», «единство стиля». Как отмечают комментаторы первого тома собрания сочинений М. Бахтина, обращаясь к книге Б. Христиансена, М. Бахтин «учитывал ее огромную популярность у деятелей русской культуры 1910-1920-х гг. <...> Судя... по числу упоминаний, можно сказать, что она так или иначе отразилась во всех русских трудах по эстетике и теории литературы самых разных направлений 1910-1920-х гг.» [3, с. 718].

По Христиансену, эстетический объект – или объект эстетического суждения – отличен от внешнего произведения. Оно «находится перед нами в пространстве, – вот эта высеченная глыба мрамора или раскрашенное полотно... [14, с. 42], тогда как эстетический объект – это нечто в субъекте, что порождает суждение о ценности. Это «нечто» предопределяет смысл искусства и природу эстетических категорий. В системе Христиансена высшим эстетическим модусом предстают категории трагического, дионисийского, возвышенного. Именно они в полной мере выявляют сущность искусства как «самооткровения абсолютного в человеке» [14, с. 158]. Что же касается комического, то оно

«дает на мгновение свободу от узости жизни». Но эта свобода не означает истинного подъема, поскольку комическое ориентировано на влечения жизненного инстинкта. «Освобождение, которое приносит с собой комический смех, похоже на взмахи крыльев курицы, которая никак не может подняться от земли» [14, с. 150]. По-настоящему возвысить дух способен, как считает Христиансен, только юмор. Природа юмора позволяет видеть в нем то бытийное содержание, в котором реализуются высшие, внежизненные ценности, роднящими юмор с возвышенным и трагическим. Это суждение позволяет с новых позиций осмыслить родственность комического и трагического начал в составе эстетического объекта, и – в свою очередь – увидеть дополнительное обоснование ивановской логики единства хорового начала как творящей формы в высокой комедии и в романе-трагедии.

Таким образом, 1910-1920-е годы – это время, когда слова Достоевского о том, что в каждом комическом произведении есть трагическая подкладка обретают статус аксиомы. В театральной практике, художественной критике и философской эстетике связь комического и трагического как прочнейшая традиция мировой литературы репрезентирует себя как реакция на особого рода целое, разнообразно раскрывающееся в творчестве Гоголя. Востребованность классических комедийных образцов – гоголевского «Ревизора», комедий Аристофана – порождена стремлением утвердить в надломе русской культуры высшие ценности духовного порядка. Это – становление самознающего «Я» у А. Белого, идеал всенародного хорового единства как зиждущей формы у Вяч. Иванова. В данной перспективе сущность комического предстает не «полярной» трагическому, а глубоко соприродной ему своей ориентацией на метафизическую сверхжизненную ценность в трактовке Б. Христиансена.

Во многом это объясняется чуткостью к смыслам гоголевского смеха. Отголоском Гоголя зазвучал Ницше у Белого, отголоском комедии – дионисийская оргиастическая стихия у Вяч. Иванова. При этом показательно, что веселье

и жизнеутверждающий юмор гоголевских «Вечеров...» оказались заслонены петербургской мистериальной драмой. В трагическом воздухе эпохи начала века комическая сила – *viscomica* – продемонстрировала не эстетическую только, но онтологическую многомерность, а мысль о комическом реализовалась в масштабе от «слога – до Бога»: от «словесной лаборатории» Белого – до творящей природы (*naturanaturans*) у Вяч. Иванова и М. Бахтина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. [публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада; Подг. текста Т. В. Павловой, А. В. Лаврова, Дж. Мальмстада]. – СПб.: Athenum, Феникс, 1998.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М.Бахтин. – М.: Советская Россия, 1979. – 320с.
3. Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7 т. / М. М. Бахтин. – М. : Русские словари; Языки славянской культуры, 1997. – Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. – 2003. – 958 с.
4. Белый А. Гоголь // Белый А. Символизм как миропонимание / [сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай]. – М., 1994. – С. 361–371.
5. Белый, А. История становления самосознающей души [Текст] / А. Белый. Душа самосознающая. – М.: Канон+, 1999. – С. 61-476.
6. Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование [вступ. ст. Ю. Манна]. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2011.
7. Белый А. Старый Арбат. Повести / Сост., вступ. ст. и коммент. Вл. Б. Муравьева. – М.: Московский рабочий, 1989.
8. Блок А. Собрание сочинений в 8 т. – Т. 7. Дневники. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960.
9. Зубарев Л. Метаморфозы «теории хорового действа» Вячеслава Иванова после революции // Русская филология. – Сборник научных работ молодых филологов. – Тарту, University Press, 1998. – С. 140-147.

10. Иванов В. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана / Вяч. Иванов. – Собр. соч. : в 4 т.; [под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт]. – Брюссель :Foyer Oriental Chrétien, 1979. – Т. 4. – 1987. – С. 387-398.
11. Иванов В. И. Родное и вселенское / В. И. Иванов; [сост., вступ. ст. и прим. В. М. Толмачева]. – М.: Республика, 1994. – 428 с.
12. Курицкая А.А. Диалог о «Ревизоре»: Вяч. Иванов – Вс. Мейерхольд // Русский символизм и мировая культура: Сборник научных трудов / Под. ред. Л.А. Сугай. – М.: Экон-Информ, 2009. – С. 113-124.
13. Мейерхольд В.Э. Переписка: 1896-1939. – М.: Искусство, 1976.
14. Христиансен Б. Философия искусства / Б. Христиансен; [пер. с нем. Г. П. Федотова]. – СПб. : Шиповник, 1911. – 291 с. – (Сер.«Библиотека современной философии»).

АННОТАЦИЯ

Кравченко О. А. Комическая сила «Ревизора» в контексте трагической эпохи

В настоящей статье осмысливается взаимодействие категорий комического и трагического в художественной критике и философской эстетике начала XX века. Местом встречи этих категорий оказывается в это время комедия Н. В. Гоголя «Ревизор». Ее постановка в театре Мейерхольда, критические отзывы А. Белого демонстрируют эстетическую и онтологическую многомерность комического. Статья В.Иванова о «Ревизоре» по своей теоретической насыщенности оказывается сопряжена с идеями эстетического объекта Б.Христиансена и М.Бахтина.

Ключевые слова: комическое, трагическое, эстетический объект, юмор, Бахтин, Белый, Гоголь, Иванов, Христиансен.

SUMMARY

Kravchenko O. A. The comic power of the «Revizor» in the context of the tragic era

This article examines the interaction of the categories of the comic and the tragic in art criticism and philosophical

aesthetics of the early twentieth century. Then the meeting point of these categories turned out to be the comedy «Revizor» by N. V. Gogol. Its performance at the Meyerhold Theatre, critical reviews of A. Belyi show the aesthetic and ontological multidimensionality of the comic. The article about «Revizor» by V. Ivanov proves to be connected with the ideas of the aesthetic object by B. Christiansen and M. Bakhtin.

Key words: comic, tragic, aesthetic object, humor, Bakhtin, Bely, Gogol, Ivanov, Christiansen.

С. А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82.0

**МУЗЫКА КАК СРЕДСТВО ПРЕЗЕНТАЦИИ
ЛИЧНОГО ПРОСТРАНСТВА ГЕРОЯ:
ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ РОМАНА
Е. ВОДОЛАЗКИНА «БРИСБЕН»**

В романе Е. Водолазкина «Брисбен» рассказывается о жизни музыканта и о восприятии музыки героем, его вращении в музыку, о трудном пути к пониманию музыки, поисках смысла жизни через занятия музыкой и, наконец, о трагедии человека, который из-за развивающейся болезни Паркинсона теряет физическую способность заниматься музыкой. Произведение представляет собой переплетение различных актуальных для современников проблем и мотивов, насыщено художественными средствами выразительности, включающими разнообразные поэтологические приёмы и тропы, которые, в свою очередь, характеризуют стилистически богатый язык прозы писателя.

Одним из курсов изучения художественной реальности в романе, на наш взгляд, можно считать интермедийность как способ установления диалога разных видов искусства, их взаимодействия, интеграции и синтеза, таких, например, как литература и музыкальное искусство. Как известно,

одним из видов интермедиальности является её понимание как синтеза видов искусств, приводящего к единству смысла (по Й. Шрётеру [8]), адекватного авторскому замыслу. В контексте изучения интермедиальных соотнесённостей, как правило, актуальным становится изучение такой особенности поэтики литературного произведения как экфрасис, подразумевающий воспроизведение творения одного искусства средствами другого (например, музыки через искусство художественного слова). В нашем представлении при экфрастическом «переводе» для двух (или более) видов искусства создаётся универсальный код, который по У. Эко, подразумевает, в том числе, и «окказионально взаимооднозначное соответствие каждого символа какому-то одному означаемому» [7, с. 57].

Адекватное воспроизведение оригинала средствами другого вида искусства зависит в таком случае от этого особого языка-кода автора «первого» текста и, одновременно, автора «второго» (но не копии) текста. Другими словами, авторы произведений разных видов искусства владеют этим универсальным языком-кодом. Именно при таком условии сохраняется целостность и единство смысла. В случае с воспроизведением впечатлений от восприятия музыкального искусства, отражение процесса выстраивания и наращивания ассоциаций писатель ищет кодовый язык, на котором можно было «говорить музыкой». Этот код должен стать универсальным и для автора словесного произведения и для автора музыкального произведения. Тот же У. Эко в работе «Открытое произведение» подчёркивает: «...Если сообщение имеет эстетическую направленность, автор старается структурировать его неоднозначным образом, то есть так нарушить ту систему правил и предположений, какой является выбранный код. В таком случае мы имеем сообщение, которое соотносится с определённым кодом, представляющим собой <...> порядок как систему вероятности, и которое самим способом своего выражения отрицает этот порядок или приводит его в кризисное состояние» [6, с. 140]. При интермедиальности, понимаемой

как синтез видов искусств, приводящий к единству смысла (единому коду), «переводится» восприятие того или иного явления (образа, детали и прочее) и толкование такого универсального кода. В романе Е. Водолазкина, на наш взгляд, мы наблюдаем выстраивание универсального языка-кода, а музыкальные произведения, превращаясь в самостоятельных героев, отражают эмоциональное напряжение музыканта Глеба. Оно нарастает по спирали и проследить за «усугублением» этого состояния можно, прислушиваясь к темпу произведений музыкальных пьес, исполняемых героем. Так, одним из постоянно звучащих музыкальных текстов становится «Адажио» Томазо Альбиниони (Ремо Джадзотто). Это произведение «сопровождает» гитариста в различные минуты его жизни, наполненные элегически-меланхолическим и даже трагическим настроением героя, привыкающего к мысли о том, что расставание с музыкой для него, человека с прогрессирующей болезнью Паркинсона, неизбежно. Идея присутствия в повествовании «Адажио» – в прощании со своей судьбой (музыкой), с близкими людьми, с прошлым. Так, например, осознающая свой возможный уход из жизни больная девочка Вера прочувствовала внутреннее содержание «Адажио»: «– Я играла и думала, что такую музыку можно написать только перед смертью. – После своего *Адажио* Джадзотто прожил еще лет тридцать. Но в каком-то смысле ты права. Я думаю, он действительно готовился к смерти. Привыкал к ней. – Разве можно привыкнуть к смерти? – На это дается достаточно времени. Целая жизнь» [2, с. 279]. Просветлённая и трагическая музыка позволяет вялой и жёлтой девочке, чьё состояние только ухудшается, прочувствовать свою причастность к миру, но, неосознанно действуя, раз за разом пережить концерт и привыкнуть к неизбежному уходу в иной мир («Девочка понимает, что дела ее хуже некуда» [2, с. 386]). Бессмертная музыка «Адажио» сопровождает тяжёлые по накалу переживаний минуты осознания неизбежности смерти Веры, «немыслимо бодрый голос Кати», разговор Глеба с врачом об операции и о впечатлениях после

концерта, во время которого происходит тот самый перевод музыки в чувства, а чувств – в слова: «Оторвав глаза от клавиш, Вера видит, как многотысячный зал встает. Обняв друг друга за плечи, зрители раскачиваются. Главврач кладет мне руку на плечо: знаете, я ведь был на этом концерте, и внимал этой музыке, и раскачивался вместе со всеми. Феноменально, Вера же совсем еще девочка» [2, с. 387]. Единство смысла, отражающее стремление автора передать состояние «уходящих» и осознающих свой уход людей, возникает благодаря синтезу звучащих в унисон музыки и слова. Герой ищет возможность выразить свои чувства, горе, растерянность, панику. И, в результате, осознать и выразить он может своё состояние только тогда, когда подыскивает подходящее слово, точнее, объяснение отца Нектария из часовни Святителя Николая, которое звучит почти как ответ на все мучающие его вопросы. Герой романа боится будущего без музыки, он приходит к месту, где при помощи медиатора – отца Нектария – в разговоре с Богом и вечностью слышит все объяснения: «Еще недавно мне было страшно, что болезнь отняла у меня будущее. А теперь, знаешь, нет. – Будущее легко отнять, потому что его не существует. Это всего лишь мечтание. Трудно отнять настоящее, еще труднее – прошлое. И невозможно, доложу я вам, отнять вечность. <...> Если в болезни сократятся дни твои, то знай, что в таком разе вместо долготы дней тебе будет дана их глубина» [2, с. 405]. Приходит мир и покой, приходит понимание вечности, когда Глеб с Катей присутствуют при молитве русского старца: «Теряем счет времени. Смотрим на Нектария и его свечу. Он читает молитвы очень тихо, и мы слышим только их отрывки. Только бы не останавливался – не хочется отсюда выходить, потому что здесь нет времени. А снаружи – будущее, которого у меня, собственно, и нет. Стоять бы вечно под это бормотанье, погружаясь в его покой. Обманывая будущее, ждущее там, за дверями» [2, с. 405].

Интересно, что в романе разрабатывается одна из тем творчества писателя – тема перевода и образ

переводчика в широком смысле слова, а не только с языка на язык. Впрочем, и такой образ тоже присутствует в повествовании – супруга героя Катя. Но переводчиком становится и сам Глеб. Переводчик у Е. Водолазкина – это обязательно посредник, медиатор, персона, соединяющая собой культуры, эпохи, виды искусства, физические состояния «здоровый /больной» и т.п. Поиски адекватного языка для перевода описания состояния героя – всегда осложнены: «Слово подвело Глеба, оно не справлялось с охватившей его любовью. Ему хотелось выразить свое чувство действием...» [2, с. 227]. Но в разработке этой темы появляется «обратный перевод» как необходимость зафиксировать в истории сам процесс перевода в обратном направлении: «– Это так странно <...> – приписать свою музыку другому. – Пожалуй. Обычно всё происходит наоборот. – Но раз теперь правда известна, неправильно называть это музыкой Альбинони. – Согласен. Наше выступление можно будет объявить так: Ремо Джадзотто, *Ададжио Альбинони*» [2, с. 279].

Итак, перевод с одного языка на другой язык трансформируется в проблему перевода с языка словесности на язык музыкальный и наоборот. Перед оказавшимся в коллeгиуме Глебом Яновским «были поставлены две основные задачи: обучать будущих богословов русскому языку и (неожиданно) игре на гитаре. <...> Русский язык открывал учащимся доступ к православному богословию, а гитара – к прекрасному, поскольку <...> настоящему богослову без прекрасного не обойтись» [2, с. 345]. Демонстрация сближения двух видов искусства отчётливо видна в эпизодах, передающих историю преподавания Глебом музыки и русского языка одной из своих учениц Беате Бауэр: «Параллельные уроки музыки и языка поразили Глеба своим сходством – даже проходили они в одной и той же аудитории. Главное же состояло в том, что музыка была языком, а язык – музыкой. Беата очень быстро выучила основы нотной грамоты и так же быстро – русский алфавит. Через пару уроков она уже наигрывала простые музыкальные фразы, сопровождая их фразами на

русском языке. Беглость пальцев она тренировала этюдами, а беглость устной речи – скороговорками» [2, с. 348]. Даже на таком «приземлённом» уровне автор обнажает мысль о том, что целостность и единство смысла создаётся через универсальный язык-код, синтезированный из словесности и музыки. Автор подводит читателя (в идеале) к тому, чтобы текст романа намекал ему на необходимость домысливать и мог бы, по выражению У. Эко, «стимулировать личностный мир истолкователя, заставляя его отыскать в глубине себя самого сокровенный ответ, родившийся из таинственных смысловых созвучий» [6, с. 37].

Музыкальные произведения существуют в романе почти как самостоятельные персонажи. Их основным качеством становится неуловимость звуков, существующих, по сути, во времени и пространстве. Интересно, что хронотоп существования музыкальных звуков «Адажио» Томазо Альбиниони (Ремо Джадзотто), Вальс из «Маскарада» А.И. Хачатуряна, «Токката» и «Фуга ре минор» И.С. Баха или других произведений определён временем и пространством концерта. Пространственно-временные координаты расширены автором до масштабов души героев «Брисбена», а также духовной атмосферы, в которой они живут.

Но есть ещё одна составляющая системы персонажей, вовлечённая в процесс не столько воспроизведения музыки, сколько – её восприятия. Это зрительный зал, наполненный до отказа, и одновременно вмещающий зрителя – слушателя – читателя: «...обладая уникальной художественно-образной свободой и богатством эмоциональных красок в творчестве и процессах сотворческого восприятия исполнителями и слушателями, музыкальное искусство не может существовать и развиваться вне атмосферы интеллектуального размышления и сопереживания, ибо это – неотъемлемая часть жизни музыкальной культуры в целом» [1, с. 467]. Исполнительское мастерство Глеба Яновского приводит зрителя – слушателя – читателя к сопереживанию экстатического состояния самого исполнителя: «Десять

первых и самых знаменитых нот *Токкаты* взвиваются над оркестром, как тропический, вырастающий в течение ночи цветок. В ответ – семь нот, спетые мной и поднявшиеся на ту же высоту. Несколько задумчивых фраз на фортепиано, и музыка обрушивается водопадом. Аранжировка виртуозно соединяет разные потоки – оркестровый, фортепианный и вокальный, – то сплетая их, то заставляя звучать порознь, но всякий раз с мощью, рождающей глубинный, композитором не предусмотренный земной гул» [2, с. 378-379]. Внешний рисунок восприятия публикой музыкальных произведений, по замыслу автора, словно концентрируется исключительно на значимости музыки для гитариста. Однако, этот ход является ложным, так как для Глеба-исполнителя, за внешним равнодушием, кроется принципиальная сверхцель сохранить замысел композитора, пропустив через себя, поскольку «...настоящему значимо лишь то, что человека возвышает» [2, с. 382], и, в итоге, музыка выступает в роли средства презентации глубоко личного пространства героя, его души: «Классические произведения наполнял своим духовным опытом, и это было их вторым одухотворением. Объяснить это одухотворение не мог ни один критик, но оно чувствовалось, как в февральском дне чувствуется несомненный запах весны. Не имело прямого отношения ни к технике исполнения, ни даже к исполнявшемуся (выдающемуся) материалу» [2, с. 382].

В романе автор сакрализует воздействие музыки на человека. И происходит это, в частности, в эпизоде описания тишины, которая предшествует буре оваций: «С последней нотой *Токкаты* наступают секунды тишины. Музыка была столь насыщена, что с ее окончанием пространство не успевает заполниться другими звуками. В такие секунды на поверхность выходит домусыкальная, дозвуковая природа Земли. Этому безмолвию исполнитель знает цену: оно предшествует ураганам овациям. Так перед ударом цунами море отступает на сотни метров, и обнажается суша. Но где-то далеко, у самого горизонта, гигантская, пусть пока и невидимая, уже несется первая

волна» [2, с. 379]. В другом случае передано состояние восторга гитариста, ощущающего силу восторга публики: «За последним аккордом *Токкаты* следует пауза, а потом – цунами. Только это не цунами, потому что накрывшая нас волна оваций не опрокидывает – наполняет» [2, с. 383]. Экфрастическое описание состояния героя, находящегося внутри музыки, демонстрирует целостность в восприятии окружающего мира. «Такого рода целостность многомерна: развертываясь как временная линейная последовательность отдельно взятых текстов или их совокупностей, с одной стороны, эта целостность, с другой, образует значимый палимпсест, слои которого, накладываясь друг на друга, создают некую идеальную картину» [3, с. 120-121].

Знаковый для повествования «музыкальный» персонаж – «Токката» и «Фуга ре минор» И.С. Баха – объединяет в единую эстетическую силу всю систему персонажей, вовлекает в единый поток чувств и эмоций. Так, в кульминационный момент смерти Веры во время операции действие происходит как в замедленной съемке, напоминая мерный темп «Токкаты», а телефонный звонок мобильного телефона со знакомой мелодией дополнительно выводит Глеба в сверхреальное и внежизненное пространство: «Катя закрывает лицо руками. Чей-то телефон играет Токкату Баха. Стрелки настенных часов замирают и начинают двигаться в обратную сторону» [2, с. 401]. Целеустремленное поступательное наращивание темпа в музыкальном произведении передаёт состояние героев, которых, как в воронку, затягивает горе потери девочки, ставшей для них, особенно, для Кати, жены Глеба, смыслом существования. Обострённые чувства разрывают её на части, на осколки и капли, и автор передаёт это состояние именно через образ ускоряющимся, но и чётко звучащим каждым звуком, темпом «Токкаты» Баха: «Катя зажимает ему рот, чтобы кричать самой. <...> Катя выбивает стакан у неё из рук. <...> Стакан касается пола и взрывается смесью стекла и воды» [2, с. 401]. Последующие дни, проведённые в Скалее, передают состояние угасания взрыва: Катя и Глеб каждый день разговаривают с умершей девочкой,

веря, что она их слышит. Постепенно замирают звуки, приходит «волнообразная» тишина, герои, обессиленные в своём горе, могут разговаривать теперь шёпотом и видеть вечность, в которую ушла Вера. Идея устанавливающегося диалога между героями и умершей девочкой через окружающую природу подчёркнута следующей частью музыкального произведения – фугой, которую можно воспринимать, как разговор, в который вовлекаются всё новые и новые собеседники (море, скала, ветер, гора). Полифония фуги «передаёт» многоголосие мира, приходящее к одному знаменателю – молитве русского старца, отца Нектария. Таким образом, законы музыки как вида искусства выполняют функцию упорядочивающую, собственно говоря, они становятся кодом, ибо именно «код представляет собой систему вероятностей, которая накладывается на равновероятность исходной системы, обеспечивая тем самым возможность коммуникации» [7, с. 56].

Итак, анализ романа Е. Водолазкина «Брисбен» в ракурсе изучения интермедиального фона показывает, что одной из актуальных задач современного литературоведения становится изучение «переводимости» языка одного вида искусства на язык других видов искусства, а также исследование типологии и функционирования элементов поэтики музыкальных произведений в структуре литературного художественного текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ и интерпретация произведения искусства: Учеб. пособие / Н.А. Яковлева, Е.Б. Мозговая, Т.П. Чаговец и др.; Под ред. Н.А. Яковлевой. – М.: Высшая школа, 2005. – 551 с.: ил.
2. Водолазкин Е. Брисбен / Е. Водолазкин. – Москва: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. – 410 с.(6). – (Новая русская классика).
3. Кочетова С.А. О диалоге видов искусств, литературном экфрасисе и культурологических исследованиях У. Эко / С.А. Кочетова // Гуманітарний вісник: зб. наук.

- праць. – Вип.1. – Горлівка: Вид-во ГДПІМ, 2009. – С. 111-123.
4. Кочетова С.А. Онтологическая интермедиальность визуализации пространства в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» / С.А. Кочетова // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. – № 1080. Серія «Філологія». – Випуск 69. – Харків, 2013. – С. 100-106.
 5. Кочетова С.А. Художественное пространство и способы его визуализации в романах Дины Рубиной «Почерк Леонардо» и «Белая голубка Кордовы» // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. – № 22-1. – 2017. – С. 220-225.
 6. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике / Пер. с итал. А. Шурбелева. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
 7. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. – СПб.: Симпозиум, 2004. – 544 с.
 8. Schroter J. Intermedialitat // Режим доступа: www.theorie-dermedien.de/text_detail.php?nr=12 (01.03.2020).

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А. Музыка как средство презентации личного пространства героя: интермедиальный контекст романа Е. Водолазкина «Брисбен»

Статья посвящена изучению интермедиального фона литературного произведения как способа установления диалога разных видов искусства (литературы и музыки), их взаимодействия, интеграции, синтеза и как средства презентации личного пространства героя. Исследование проводится на материале романа Е. Водолазкина «Брисбен».

Ключевые слова: Е. Водолазкин, интермедиальность, универсальный код, экфрасис, музыкальный образ, герой, персонаж.

SUMMARY

Kochetova S. A. Music as a means of presenting the hero's personal space: the intermedial context of the novel «Brisbane» by E. Vodolazkin

The article is focused on the study of the intermedial background of the literary work as a method of establishing the dialogue between various types of art (literature and music), their interaction, integration, synthesis, and as the means of representing the hero's personal space. The study is based on the material of the novel «Brisbane» by E. Vodolazkin.

Key words: E. Vodolazkin, intermediality, universal code, ecphrasis, musical image, hero, character.

*С.А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР),
В.А. Добреля
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

ОТ ЦЕЛОСТНОСТИ РОДА К ЦЕЛОСТНОСТИ ИСТОРИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ЦИКЛА ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНОВ БОРИСА ВАСИЛЬЕВА ОБ ОЛЕКСИНЫХ)

Творчество Б. Васильева, мастера военной и исторической прозы, привлекает к себе внимание читателей, критиков, литературоведов по многим причинам. Он известен широкому кругу читателей произведениями о войне («А зори здесь тихие...», «В списках не значился», «Завтра была война» и др.), однако его перу принадлежит и историческая проза. Популярность и востребованность современниками его произведений во многом объясняется тематическим контекстом его наследия, духовно-нравственной проблематикой повестей и романов, вызывающей постоянный отклик у читателей, «вечными вопросами», волнующими не одно поколение людей, степенью художественного мастерства. По замечанию

культуролога А.С. Запесоцкого, Б. Васильев «был и будет олицетворением совести и высокой нравственности – наиболее ценных качеств нашего национального характера, отечественной культуры в широком смысле. Замечательный писатель давно уже стал классиком российской литературы XX века» [13, с. 12].

Всё написанное Б. Васильевым, так или иначе, представляет его авторскую концепцию истории России. И, в целом, мы говорим о том, что Б. Васильев является мастером исторической прозы в широком смысле слова. Писатель приходит к теме осмысления исторического развития страны на пике своей литературной деятельности, имея уже колоссальный жизненный и творческий опыт, прожитый, накопленный и воплощённый в многочисленных драматических и прозаических произведениях, публицистике и журналистике.

Внутренне осознаваемое писателем право говорить об истории Родины, анализировать её повороты требовали своей реализации. Перу Б. Васильева принадлежит целый пласт художественных произведений, посвящённых отдельным историческим событиям и личностям в истории государства, которые знаменуют своей жизнью знаковые этапы становления и развития России. В первую очередь, мы имеем в виду цикл «Романов о Древней Руси», созданный в 1996 – 2010 годах, т. е. на рубеже двух тысячелетий и включающий семь произведений: «Вещий Олег» (1996), «Александр Невский» (1997; переизданный под другим названием роман «Князь Ярослав и его сыновья»), «Ольга, королева руссов» (2001), «Князь Святослав» (2006), «Владимир Красное Солнышко» (2007), «Государева тайна» (2009) и «Владимир Мономах» (2010).

Ещё одной масштабной темой в творчестве Б. Васильева стало обращение к истории его собственного рода, тесно переплетённой с историей страны. Стремление автора представить и осознать историю своей семьи как часть общей истории народа находит своё воплощение в цикле исторических романов об Олексиных. Цикл включает романы, созданные писателем в 1980-1990-е

годы: «Картёжник и бретёр, игрок и дуэлянт: Записки прапрадеда» (1998), «Были и небыли» (1977-1980), «Утоли моя печали» (1997), «И был вечер, и было утро» (1987), «Дом, который построил Дед» (1991, 1993), «Ровесница века» (1988).

Созданные в разные годы, произведения выстроены автором в стройную канву «проживания» семьёй истории государства, наполненной социальными потрясениями, войнами, периодами относительного покоя и процветания, повторяющимися смутными временами, эпохами общественного подъёма и великого подвига народа. Идеино-художественный смысл цикла подчинён, по замыслу автора, единой мысли, согласно которой жизнь отдельного рода в России всегда отражает многовековую и богатую на события историю своей страны, а забвение этой очевидности приводит к непоправимым ошибкам, к непониманию степени ответственности человека и, шире, его рода перед историей, к неумению анализировать исторические события, и, как следствие, неспособность учиться на ошибках и избегать их в дальнейшем развитии государства. Так, например, в дилогии «Были и небыли» Б. Васильев «обращается к читателям с призывом помнить и чтить подвиг русских воинов, болеть душой за каждое мгновение их героического прошлого, не забывать о том, что их судьбы – это судьба Отечества в целом» [10, с. 38].

Сюжеты произведений цикла об Олексиных, многокомпонентная система персонажей, включающая яркие, динамичные, оригинальные и живые художественные образы, сложная мотивная структура всего цикла как единого архитектурного целого, поэтика произведений, демонстрирующая виртуозное владение искусством использования различных стилистических приемов, мастерство композиционного построения художественного текста, полностью подчинённого авторскому замыслу, – все это формирует художественный смысл, способствует формулированию общей идеи произведений всего цикла.

Изучению отдельных аспектов проблематики и поэтики произведений писателя на историческую тему посвящен

отдельный раздел монографии А.М. Лобина «Авторские концепции российской истории в русской литературе XXI века» [12]. В качестве объекта исследования А.М. Лобин избрал цикл исторических романов об истории Древней Руси. На наш взгляд, справедлив ведущий посыл исследователя, который предлагает рассматривать художественную историческую прозу, в том числе и Б. Васильева, как один из факторов формирования общественного исторического сознания: «В качестве одной из важнейших составляющих общественного сознания следует рассматривать такую его составляющую, как общественное историческое сознание, представляющее собой отражение, познание, осмысление, интерпретацию, вынесение оценок, выражение эмоций, постижение человеческой истории как процесса, протекающего во времени, в единстве прошлого, настоящего и будущего. Историческое сознание охватывает все многообразие стихийно сложившихся или созданных наукой форм, в которых общество осознает, воспроизводит и оценивает свое движение во времени, складывается в определенную систему взаимодействия различных форм социальной памяти: народных преданий, литературных текстов, мифологических представлений и научных данных» [12, с. 7].

В контексте такого понимания роли феномена исторической прозы для истории страны важным оказывается обращение к анализу и интерпретации цикла романов писателя об Олeksiных, поскольку такое исследование позволит более чётко очертить авторскую концепцию истории России и роли отдельного рода в развитии государства как составляющей общей истории страны. Отметим, что на сегодняшний день в отечественном и зарубежном литературоведении фундаментальной работы, посвященной этому циклу исторических романов Б. Васильева, нет. Существуют только отдельные статьи, которые, вне сомнений, способствуют дальнейшему комплексному изучению романов об Олeksiных и рассмотрению цикла как единого целостного образования.

Цикл исторических романов об Олексиных, порой называемый «Сагой об Олексиных» – это целостный художественный универсум, масштабное повествование о событиях жизни нескольких поколений старинного дворянского рода, охватывающее более двух веков российской истории. Структура всего цикла и каждого произведения – полифоничны, что, в свою очередь, позволяет изучать романы как отдельные самостоятельные произведения и как целостную систему. Композиционная и архитектурная структура цикла находятся в тесной взаимосвязи и взаимообусловлены единым для всего цикла замыслом писателя. Как было отмечено выше, цикл состоит из шести самостоятельных романов, объединённых в единое целое на разных уровнях организации литературного текста: общие для всех произведений герои – представители семьи Олексиных, идейный замысел, воплощённый в тематике и проблематике романов, одинаковые повествовательные стратегии, контекстуальное и художественное единство. Все события в романах из цикла последовательно разворачиваются на фоне исторического пространственно-временного континуума, который обеспечен за счёт введения в повествование достоверных реальных исторических личностей, выдающихся писателей, представителей духовной сферы, знаменитых военных и гражданских персон. Кроме того, крайне важным «объединяющим» все романы фактором является единая для всех текстов цикла тема памяти. Как подчёркивает исследователь творчества писателя В.А. Карнюшин, Б. Васильев «лишь помогает читателю услышать голос прошлого, дабы понять, что «история – это не просто биография твоего народа», но и составляющая единица мироздания, что история и память неделимы» [9].

Выявление природы единства романного цикла нам видится как процесс поиска и определения, по словам М.М. Гиршмана, «внутреннего предела», формирующего эту целостность: «Он основывается на том, что при всех разнородных сочетаниях и обособлениях разделяющихся целых сохраняется

индивидуально-творческий центр произведения и глубинная неделимость эстетического бытия, в нём осуществлённого. В этом центре соединяется универсальная обращённость к полноте бытия и уникальность индивидуально-творческой позиции авторского сознания, так что скрепляющей основой мира оказывается индивидуально-неповторимое человеческое бытие, целостная индивидуальность» [7, с. 49-50]. Следовательно, целостная индивидуальность, сфокусированная и выраженная в некоем индивидуально-творческом центре цикла романов об Олексиных, включает в себе множественное разнообразие составляющих. Поэтому так важно отдельно изучать каждый роман, его функции и роль в формировании целостности цикла и, в то же время, целесообразно романы рассматривать в совокупности, в единстве, как единое образование, целостную структуру, сагу, повествующую о жизни нескольких поколений одного рода.

Каждый роман цикла имеет свой сюжет, в основу которого положены схожие конфликты. Фоном цикла становится изображение панорамы жизни дворян-офицеров, русской интеллигенции и самой России. По словам В. Карнющина, «это история поиска духовно-нравственных ценностей, ощущение времени и пространства отдельно взятой личности, «диалектика души русского человека» [9].

Повествование о роде Олексиных хронологически начинается романом «Картежник и бретер, игрок и дуэлянт: Записки прапрадеда», рассказывающем о прапрадеде писателя Александре Ильиче, сыне героя Отечественной войны 1812 года генерал-майора Ильи Ивановича Алексеева. Роман основан на подлинном документе из семейного архива писателя – записках прапрадеда Александра Олексина. В основе жанровой природы произведения лежит, несомненно, исторический роман, но, в целом, «Картежник и бретер...» имеет синтетический характер, поскольку он насыщен привходящими элементами других жанровых разновидностей романа: авантюрного романа, любовного (романтическая любовь героев), социально-бытового (картины дворянского и армейского быта), хроникально-

историографического (батальные сцены войны на Кавказе), мемуарно-биографического сочинения (встречи главного героя с А.С. Пушкиным). Сквозь призму истории жизни своего предка писатель вовлекает читателя в глубокие размышления о роли и судьбе дворянства, о жизненном укладе того времени, о судьбе не только отдельных представителей дворянских сословий, но и о судьбе всей России.

Одним из важнейших элементов концепции истории в романах Б. Васильева является критерий оценки и важности сохранения исторической памяти: «Историческая память – основа доблести потомков. Родник чести их, достоинства, гордости и отваги» [4, с. 223]. Тема исторической памяти как целостная философская категория глубоко проникла во внутреннюю структуру романов об Олексиных. Более того, она становится определяющей для всего комплекса мотивов в романах и органично включает в себя авторские раздумья о судьбе Отечества, выраженные словами старого генерала Николая Олексина в романе «Дом, который построил дед»: «Что есть Отечество? Народ, живущий на определенном историей месте? Нет. Память надобно прививать, особенность уклада и – главное, духовную этого народа ипостась, его сущность. Измените сущность, и будет уже не России. Название менять придется» [1, с. 189]. Более широкое звучание проблема исторической памяти приобретает в завершающем историю рода романе «Ровесница века» («Вам привет от бабы Леры»). Дочь Надежды Олексиной, героини романа «Утоли моя печали» и главное действующее лицо романа «Вам привет от бабы Леры», Калерия Викентьева Вологодова, отрекшаяся в молодости от своего прошлого, от своей исторической памяти (стала женой командира Красной армии и увлеклась революционными идеями), на закате своей жизни начинает воспринимать историю не односторонне, а полифонически, осознавая, что история имеет свой глубокий смысл: «Вы скажете, что знаете Родину, что изучали историю и географию, и будете глубоко не правы. Во-первых, родина это не столько то, что вокруг нас, сколько то, что под нами:

прошлое, судьба, история. А во-вторых, в школе вас учат не столько истории, сколько исторической хронике, то есть последовательности событий во времени. А история – это не наука о датах. История – это биография народа...» [5, с. 234]. Пафос писательского обращения к читателю содержится в призыве учиться у истории в её рубежные моменты, не избегая её темных сторон, не отрекаясь от горьких событий, имеющих порой трагические последствия.

Страницы многотомной саги Б. Васильева описывают драматические события двух веков. Изображаемая жизнь предков полна авторских размышлений о национальном достоинстве русского народа. Писатель панорамно демонстрирует галерею исторических характеров, представляет стойкость духа и силу воли предков, которые сумели в очень трудных условиях укрепить национальное сознание, сохранить культурный код многонациональной, поликультурной, но единой России. Сюжетной основой повествования в романах являются, как правило, факты действительной истории, подвергшиеся яркой художественной обработке и интерпретации.

Романы цикла об Олесиных – это авторский постулат о том, что духовная и историческая память основывается на общем генетическом коде истории всего государства, на уважительном отношении к предкам, к Родине, к народу. По Б. Васильеву, именно память позволяет народу сохранять свою идентичность, свою историю, корни, способствует преемственности поколений, выживанию в период трагических и противоречивых исторических потрясений. В каждом романе цикла идея сохранения исторической памяти неизбежно приводит автора к проблеме утраты народом на определённом этапе его существования причинно-следственных связей поколений. Исторические потрясения раскалывают время на «было» и «стало», на время «до» и «после». И в данном контексте становится очевидным предложенное автором видение истории как непрерывного и последовательно развивающегося процесса, имеющего корни в прошлом, существующего

здесь и сейчас, но и прогностически ориентированного в будущее.

Б. Васильев в саге об Олексиных воссоздаёт конкретные исторические эпохи, но при этом, он, в силу специфики природы творческого переосмысления действительности в литературе, творит свой художественный мир. Писатель интерпретирует исторические факты и свидетельства как художник. Автор подчиняет факты и свидетельства своему творческому замыслу, дополняет их своим собственным пониманием, домысливает, выбирает, на его взгляд, полностью совпадающие с его концептуальным представлением о тех или иных событиях и исторических лицах, выстраивает факты таким образом, чтобы авторский замысел был всецело и всеобъемлюще представлен. Не удивительно, что центральные события васильевских романов исторически реальны, но, при этом, всегда имеют свои дополнительные интерпретации. Так, например, в романе «Картежники бретер, игроки дуэлянт» автор отсылает читателя к событиям восстания декабристов 14 декабря 1825 года, в романе «Были и небыли» исторической канвой является русско-турецкая война 1877-1878 годов, в фокусе романа «Утоли мои печали» – Ходынская трагедия 18 мая 1896 года и т. д.

Завершающим историю рода произведением является роман «Ровесница века» («Вам привет от бабы Леры»). В этом романе через решение персонажных стратегий автор предлагает варианты ответов на «вечные» вопросы российской истории, связанные, как правило, с философскими проблемами, вписанными в рамки бинарных оппозиций: «нравственное – безнравственное», «моральное – аморальное», «истинное – ложное». В указанных парах, Б. Васильев, не сомневаясь, выбирает первую составляющую. Вспомним, главными героями произведения являются «герои своего времени»: баба Лера (Калерия Викентьевна Вологодова) олицетворяет судьбу русской интеллигенции в момент тяжелых испытаний, баба Аниша (Анисья Поликарповна Демова родом из Демова) символизирует историю перерождения и сложно-

трагический путь раскулаченного крестьянства. Образ Грешника (Трохименкова), обычного наблюдателя за происходящим, позволяет через его диалоги с бабой Лерой, через их противостояние, через столкновение двух разных точек зрения выявлять истину, с которой автор обращается на страницах своей книги к читателю.

Рассказчик использует форму воспоминаний: по блокнотным записям и запомнившимся разговорам восстанавливает в памяти образ бабы Леры, её жизнь как последней представительницы дворянского рода. Безвозвратность ухода доброго и мудрого друга – бабы Леры – осознаётся рассказчиком слишком поздно, только тогда, когда ее убивают: «...так ощутимо обеднел не только мой, личный, но и наш общий мир. Обеднел духовно, обеднел совестью, той общей совестью, которая одна на всех, но разлита в мире неравномерно, а сконцентрирована в некоторых особо одаренных натурах, способных брать на себя тяжкое бремя быть центром кристаллизации этой всеобщей совести» [5, с. 264]. Дорога она автору еще потому, что история её жизни и «история превращения её в бабу Леру» [5, с. 30] неразрывно связана с «ключевыми датами нашего столетия» [5, с. 30]: «...родилась в 1900 году... пяти лет от роду она проснулась от стрельбы на Пресне, в десять рыдала навзрыд, узнав о смерти Толстого, в пятнадцать провожала на германскую свою первую, еще старательно скрываемую от самой себя любовь» [5, с. 30]. Как пишет автор, «её жизнь опиралась на легендарную юность, идеально совпавшую с юностью нашей страны» [5, с. 31]. Как видим, писатель размышляет об индивидуальной судьбе человека, о трагических страницах истории России, о соотношении веры и правды, о силе духа, чести, способности к самопожертвованию. Система персонажей анализируемых романов полностью подчинена авторской сверхзадаче продемонстрировать высокие морально-этические качества соотечественников, способных к подвигу во имя своей Родины.

Художественные произведения Бориса Васильева призваны нацелить читателя на размышления о русском

национальном характере. Так, героиня романа «Ровесница века» – баба Лера – рассуждает о своеобразии русских людей: «...в общем контексте истории наши революции лишь подтверждают свойственную смиренность» [5, с. 324], «...совершенно особый тип народного характера: внешнее смирение и согласие при глубоко спрятанном бунтарстве и отрицании» [5, с. 324], «внешняя покорность при полном внутреннем неподчинении – вот что такое русский национальный характер» [5, с. 325], «...мы, русские, хорошо понимаем друг друга только в беде. В больницах, на фронте, в лагерях, катастрофах и – потерпев крушение» [5, с. 292]. Автор разворачивает рассуждения от портрета «частного лица» до общего представления о народе. Разговор о конкретных персонах неизбежно приводит к выводам общенациональных масштабов.

Объединяет все романы тенденция изображения автором каждого персонажа как личности. В цикле об Олексиных прослеживается мысль о том, что именно личности творят историю. По Б. Васильеву, личность может остаться в истории страны, а может, выполнив свой долг перед Отечеством, кануть в лету. Важно не то, попало ли имя личности в анналы страны или нет. Важным становится поступательное развитие и процветание Отечества. История жизни, деятельности, подвига отдельно взятого человека полностью подчиняется истории своей страны. И подвиг безымянного героя – это подвиг не «для», а «во имя». Писатель ставит перед собой задачу на примере жизнеописания своего рода попытаться воскресить смысл жизни каждой личности для общего смысла существования народа и страны. Отдельные жизненные истории сплетаются, по мнению автора, в единый поток развития страны, переплетаются с исторически значимыми событиями разных эпох в жизни Отечества. Именно поколения рода Олексиных символизируют связь времен, неразрывность и преемственность, поступательность развития страны.

С другой стороны, в романах Б. Васильева речь идёт о переломных моментах в истории страны. Диалектика

устанавливающих отношений между поколениями приводит к тому, что новые поколения отрицают опыт предыдущих. Писатель нащупывает в цикле романов единственно, на наш взгляд, верную линию, объединяющую поколения через близость героев, членов семьи к народу, который настороженно относится к идеям и политическим вкусам, господствующим в интеллигенции, потому что они – *«все заимствованные, а у народа идеи и вкусы все свои; сближаясь с народом, мы только вредим ему; вредим не в том каком-нибудь грубом смысле, что мы его обманываем или грабим или можем отстранить его от каких-нибудь вещественных благ, а в том более важном смысле — что мы почти нечаянно учим его европейству и не можем не учить, потому что сами до сих пор выдумать ничего не были в силах»* [11, с. 289], – подчёркивал К.Н. Леонтьев.

Как видим, проблематика цикла довольно широка, включает проблемы верности любви, преданности и товарищества, этических идеалов и нравственного долга, защиты Родины и ответственности за судьбу Отечества. Автор в романах «Картёжник и бретёр, игрок и дуэлянт: Записки прапрадеда», «Были и небыли», «Утоли моя печали», «И был вечер, и было утро», «Дом, который построил Дед», «Ровесница века» насыщает повествование целым комплексом повторяющихся из произведения в произведение тем и мотивов, что, в свою очередь, объединяет в единое целое всю историческую сагу. Подчёркнём, что архитектурная целостность цикла романов об Олeksiных обеспечивается, в том числе, и проведением идеи о том, что необходимо не просто смешаться с народом, а быть близким ему, и, как отмечал известный русский писатель и философ К.Н. Леонтьев, *«спасение наше не в практическом, а в идеальном сближении с простолюдином нашим; то есть, говоря яснее и проще, в подражании мужику, в развитом восстановлении его идеалов, верных и самобытных, но заглубелых и потому не всегда ясных даже и ему самому. Вовсе не надо быть непременно равным во всем мужику,*

нет даже вовсе особенной нужды *быть всегда любимым* им и *силиться всегда* самому любить его *дружественно*: надо любить его *национально, эстетически*, надо любить его *стиль*. *Нужно быть с ним схожим в основах*» [11, с. 291] и тогда жизнь отдельного рода в России всегда будет отражать многовековую и богатую на события историю всей страны.

Напомним, что цикл романов об Олесиных имеет автобиографический характер, поскольку история рода «позаимствована» писателем в истории своей собственной семьи, предков по материнской линии. По сути, в анализируемом цикле романов автор выступает «биографом собственного рода» [9, с. 16]. Положив в основу саги генеалогическую ветвь матери, дворянки Алексеевой, писатель показал историю жизни многих поколений России: «...Я решил сделать большую семью провинциальных дворян Алексеевых героями задуманного романа изменив – для свободы маневра – их фамилию на Олесиных» [4, с. 7]. Идея Б. Васильева заключается в тезисе, согласно которому история отдельно взятого рода символизирует историю огромной страны и чем крепче к исконным корням своего народа привязан человек, его семья, его род, тем надёжнее его опора, тем определённое его будущее и будущее его страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев Б. Л. Дом, который построил Дед : [роман] / Борис Васильев. – М. : Вагриус, 2005. – 431 с.
2. Васильев Б. Тема должна быть больше сюжета / Б. Васильев // Беседа с писателем. В мире книг. – 1979. – №5. – С. 66-67.
3. Васильев Б. Л. Были и небыли : Роман : [В 2 кн. : Кн. 2]. – М. : АО «Инициатор», 1992. – 398,[1] с.
4. Васильев Б. Л. Картежник и бретер, игрок и дуэлянт : Записки прапрадеда / Борис Васильев. – М. : Вагриус, 1998. – 333 с.
5. Васильев Б. Л. Ровесница века / Борис Васильев. – Москва : Вагриус, 2006. – 239 с.

6. Васильев Б. Л. Утоли моя печали... : Роман / Борис Васильев. – М. : Вагриус, 1997. – 350, [1] с.
7. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – 2-е изд., доп. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 560 с. – (Коммуникативные стратегии культуры).
8. Карнюшин В. А. Последние залпы. Литература о войне : взгляд на «уходящую» тему: Б. Васильев, В. Астафьев, В. Быков, Г. Владимов, О. Ермаков: монография; статьи, тексты / В.А. Карнюшин. – М. : АНП «Образование», 2014. – 159 с.
9. Карнюшин В. А. Смоленски и Смоленщина в исторической прозе Бориса Васильева / В. А. Карнюшин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://smol-history.ru/uploads/materials/files/298.pdf> (Дата обращения 08.04.2020).
10. Кочетова С.А. Судьба человека в судьбе Отечества (на материале романа «Были и небыли» Б. Васильева) // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 1(25). / Горловский ин-т иностранных языков; Донецкий нац. ун-т. Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ГИИЯ, 2015. – С. 30-39.
11. Леонтьев К.Н. Как надо понимать сближение с народом? // К.Н. Леонтьев // Леонтьев К.Н. Восток, Россия и Славянство: Философская и политическая публицистика. Духовная проза (1872-1891) / Общ. ред., сост. и коммент. Г.Б. Кремнева; вступ. ст. и коммент. В.И. Косика. – М.: Республика, 1996. – С. 288-298.
12. Лобин А.М. Авторские концепции российской истории в русской литературе. XXI века / А.М. Лобин; под ред. проф. А. И. Ванюкова. – Ульяновск: УлГТУ, 2015. – 310 с.
13. Марков А. П. Борис Васильев: Миссия слова и масштаб личности [Электронный ресурс] / А. П. Марков // Литературная учеба. – 2014. – № 5. Режим доступа: https://www.gup.ru/events/news/smi/1_u.pdf (Дата обращения 05.04.2020).

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А., Добреля В.А. От целостности рода к целостности истории (на материале цикла исторических романов Бориса Васильева об Олехсиных)

Статья посвящена рассмотрению идейно-художественного единства романов семейной саги Б. Васильева об Олехсиных, включающей романы «Картёжник и бретёр, игрок и дуэлянт: Записки прапрадеда», «Были и небыли», «Утоли моя печали», «И был вечер, и было утро», «Дом, который построил Дед», «Ровесница века». Одним из параметров, обеспечивающих архитектурное единство цикла романов, является идея, согласно которой жизнь отдельного рода в России всегда отражает историю страны.

Ключевые слова: Б. Васильев, цикл, исторический роман, архитектоника, композиция, проблематика, автобиографизм.

SUMMARY

Kochetova S. A., Dobrela V. A. From the integrity of the family to the integrity of history (based on the material of the cycle of historical novels about the Oleksins by Boris Vasiliev)

The article considers the ideological and artistic unity of the family saga's novels about the Oleksins by Boris Vasiliev, including the novels «Cardman and Breter, Player and Duelist: Notes of the Great-Great-Grandfather», «True and Untrue Tales», «Soothe My Sorrows», «And it Was Evening, And It Was Morning», «The House that Grandfather Built», «The Same Age as the Century». One of the parameters ensuring the architectonic unity of the cycle of novels is the idea that a life of a separate family in Russia always reflects the country's history.

Key words: B. Vasiliev, cycle, historical novel, architectonics, composition, problems, autobiography.

Н. А. Белоконь-Пожарицкая
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82-3.09

ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННАЯ МИССИЯ ГЛАВНОЙ ГЕРОИНИ ПОВЕСТИ В. РАСПУТИНА «ПОСЛЕДНИЙ СРОК»

Валентин Григорьевич Распутин – выдающийся русский писатель-деревенщик второй половины XX века, писатель-реалист. Его творчество, по общему признанию исследователей, отразило плодотворные художественные искания в контексте литературного процесса 60-х – 80-х годов.

Творчество писателя стало предметом исследования в работах В. Курбатова, С. Семеновой, Н. Тендитника, И. Панкеева, В. Наривской и др. Значимая часть исследователей обращалась к изучению вопроса о традициях, наследуемых писателем, женских образов и других аспектов, касающихся поэтики произведений писателя.

Многие литературоведы: С. Семенова, И. Панкеев, Д. Герчинская, Ю. Дворяшин, А. Дырдин, И. Тарковская, И. Ходченкова – отмечали народную основу женского образа в произведениях писателя. Истоки характера они видели в нравственных представлениях народа. В своих публицистических выступлениях В. Распутин неоднократно подчеркивал те качества женской души, которые были для него чрезвычайно важны и в значительной степени способствовали утверждению женского образа нравственно-философским центром произведений. Важно отметить, что В. Распутина интересовали не просто частные проявления женского начала, он стремился к постижению особенностей характера русской женщины. Эта тема стала одной из центральных в его творчестве.

Повесть В. Распутина «Последний срок» о последнем дне старухи Анны, главы большой семьи. Сюжет повести построен, как приезд детей к старой Анне для того,

чтобы попрощаться с матерью, которая уже уходила в небытие. Сюжет построен таким образом, что в нем пересекаются события настоящего, то есть приезд детей с воспоминаниями Анны о своей жизни, жизни семьи, с чувством радости, тепла, семейного уклада, с тем, чему учила детей, что сохранилось с того воспитания, а что не прижилось. Момент прощания, как такового, в повести нет: с ритуальными слезами, печалью, что уже действительно имело обрядовый характер. Это уже было не столько прощание детей с матерью, сколько Анны с детьми. Причем нет в повести воспоминаний Анны о человеке, об отце детей. Безмерная любовь материнская, возвращает от смертной грани, чтобы взглянуть на детей хотя бы раз, которые разлетелись по миру. Они и радуют и подавляют старую Анну – настолько они разные, каждый со своим характером, со своим поведением. Например, Варвара: «Матушка ты моя-а-а!» [3, с. 373]. А затем расскажет о своем сне и произнесет «неудобное» слово: «Городские стали, была вам охота с деревенскими знаться!» [3, с. 375]. Именно Варвара не самая послушная дочь Анны, пытается сохранить древнюю традицию – помыть покойника: «Она рыдала долго, пристукивая головой о стол» [3, с. 373]. Если обратиться к этимологии имени Варвара – христианская великомученица, казненная, согласно преданию, в Египте во время репрессий против христиан [4]. Поэтому предположим, что не случайно автор эту героиню назвал Варварой и наделил ее ответственной миссией – исполнением христианского ритуала.

Вторая дочь, Люся, только «опустила слезу и отошла» [3, с. 374]. Но при этом именно Люсе писатель доверит в повести встречу детей с миром, что станет серьезным испытанием. Способность Люси проникнуть в узкий коридор времени, понимать голос земли, брошенных полей – покажет главный конфликт повести – конфликт времени. Время в повести – это не только универсальная форма существования, но и сама себе ценность. В структуре художественного времени ясно выделяются два времени: бытийное и бытовое. Первое плавно плывет в согласии со звездами, небом, землей. В

этом времени в одиночестве находится умирающая Анна. Второе сталкивается с пороги и камни, которые построены общей жизнью.

Люся, уставшая «напрасным» ожиданиям смерти матери, идет в лес и попадает в ловушку замкнутого времени, из которой можно выбраться, только снова пережив прошлое. Воспоминания прошлого подобные кругам ада, через которые проходит Люся, и возвращается к себе самой, забытой в новой «городской» жизни. Воспоминания Люси начинаются с грустной картины сломанных ворот «она оглянулась на два покосившихся столба, которые остались от ворот» [3, с. 437]. Такие ворота, скорее их отсутствие, свидетельствуют о неблагополучии миров и по ту, и по другую стороны – света человека и света природы. Жизнь, созданная веками, оказалась беззащитной перед «другой» жизнью. «А что же с воротами, почему нет ворот? Ну да, не сеют, не пахут, значит, нечего от скота запирать, все четыре стороны открыли настежь» [3, с. 437].

«А на земле все это сходилось в одном чужом широком запустенье, которому не хотели верить глаза...Поля заросли, затягиваясь с нижнего края густым, расторопным осинником...Уже и не отличить было поля от межей, сцепились так – не оторвать. Хлебный дух, привычный для этой поры, давно истаял: пахло перезревающей лесной мешаниной, да от заброшенной земли исходило пресное, сухое дыхание» [3, с. 441].

В фантастическом диалоге между героиней и брошенной землей, появляется голос земли, еще одной матери, матери – сырой земли, которая «привыкнув поднимать хлеб, казалось, надеялась на чудо и из последних сил оберегая себя для себя...» [3, с. 441]. Исповедь брошенной земли простая. Колхоз назывался «Память Чапаева» и Люся вспомнила никому не нужное теперь название, колхоз пришел в упадок. И именно тогда, когда вспомнили печальную историю упадка колхоза и брошенные поля, Люсю «кольнуло неожиданное, родившееся здесь чувство вины» [3, с. 442], складывается впечатление, что она могла им чем-то помочь, и не помогла. Позволим себе

предположить, что автор именно через Люсю дает надежду на спасение (Люся несет свет) [4], но блуждания героини между прошлым и настоящим заканчиваются безрезультатно.

Можно ли осуждать детей за то, что они рано или поздно покинули отцовский дом в поисках своей дороги, своей судьбы? В. Распутин не осуждает, да и сама Анна не обвиняет. Только не может сама Анна привыкнуть к ним, прожившим в городах, и пытается узнать в них своих детей. Не может привыкнуть к Илье, который в прошлый раз заезжал, возвращаясь с Севера: «Старуха смотрела на Илью долго, до неловкой устали. Она искала в нем своего Илью, которого родила, выходила и держала в памяти, и то находила его в теперешнем, то опять теряла...» [3, с. 397]. Анна предполагает, что причиной сложной жизни Ильи была смена места жительства. «Старуха верила, что там, куда он уехал, лучше ему не стало. Жил бы да жил в деревне...» [3, с. 397]. Но в то же время, сын Михаил, который остался с матерью, «томим тоской» о чем-то утраченном, несбывшемся.

Интересна вариация на тему двойственности глазами матери. Вот и Илья «не походил ни на городского, ни на деревенского, ни на чужого, ни на себя» [3, с. 397]. Безликость становится отличительной чертой Ильи. Пребывая у смертного одра матери, он не произнес ни единого слова, не совершил своего поступка. Удивительный эффект отсутствия. Показательным является даже то, что в первый день он уходит из дома в баню. Илья среди детей старухи Анны – эталон и результат общей уравниловки, когда в потоке казенных слов нет слова своего, настоящего.

Михаил по своей сути глубже брата. Михаил все время пытается что-то понять. Он всегда задает вопрос, почему жизнь сложилась по-другому, пошла не так. Скорбящий по гармонии герой является одним из главных доказательств неблагополучия мира.

Проблема художественного времени закономерно вызывает размышления о поэтике смысла названия повести, поскольку в заголовке присутствует одно из

определений времени – «срок», причем не просто «срок», а «последний». Писатель неоднократно повторяет слово последний: «последняя радость», «последняя черта», «последние слезы», «последние страдания». Эти слова усиливают трагическую тональность повести, создают чувство грани, предчувствие конца. Последнее в надежде не остаться таким, в надежде перестать быть таким практически из небытия порождает еще что-то последнее, так появляется «срок». Так оживает умирающая старая Анна. Так дважды время пытается спасти себя, то оставаясь в себе, то возрождая «последнюю старинную старуху».

Интересно и отношение Анны к смерти: нет боязни, страха, наоборот, полное восприятие и согласие с ней. Нет нерешенного противоречия между жизнью и смертью Анны: «Старуха не будет сопротивляться, а та, другая, не станет злиться на нее и то, что она так долго водила ее за собой» [3, с. 499].

Позволим углубиться в этимологию имени главной героини. Анна в переводе с древнееврейского языка – это милость [4]. По словарю Т. Ф. Ефремовой милость – доброе, великодушное отношение; С. И. Ожегов трактует значение слова «милость» – благодеяния, дар; Д. Н. Ушакова дает значение «милость» – великодушно-доброе, милосердное отношение [5]. Мы помним, что на Руси женское начало рассматривалось как воплощение нравственного идеала, способного преобразить мир. Именно с женственностью связывалось главное качество для русского человека – милосердие, которое всегда ставилось им выше справедливости. Культ Богоматери, ждущей каждого и каждого прощающей, определил отношение русского народа к материнству вообще, оно воспринимается им не как природное и инстинктивное начало, а как начало священное, «вечно материнское». Поэтому и «женщина обретает ценность в русском космосе именно в ипостаси матери» [2, с. 248]. Поэтому красота и сила русской женщины всегда определялась ее способностью проявлять по отношению к каждому существу и ко всему миру материнские качества –

терпение, прощение, милосердие, сострадание, способность к самопожертвованию.

Милосердие Богородицы становится предметом осмысления и в отечественной религиозной философии. Так, например, С. Булгаков в работе «Купина неополимая» пишет: «Богоматерь – воплощенная милость и жалость к миру»; «Как сердце милующее, как милость и жалость материнская, не судящая, а только скорбящая и все прощающая, Богоматерь выступает на Страшном Суде, где Она молит Царя за человеческий род и предстательствует за грешников» [1, с. 206].

Коллизия жизнь – смерть звучит в повести не трагично, а оптимистично. «Старуха верила, что у каждого человека своя собственная смерть, созданная по его образу и подобию, точь-в-точь похожая на него. Они, как двойняшки, сколько ему лет, столько и ей, они пришли в мир в один день и в один сойдут обратно: смерть, дождавшись человека, примет его в себя, и они уже никому не отдадут друг друга. Как человек рождается для одной жизни, так и она для одной смерти» [3, с. 499]. Так фантастически реализуется тема двойственности, где смерть – двойник по образу и подобию человека. В. Распутин отмечает: «За последнее время они стали подружками, старуха часто разговаривала с ней, а смерть слушала ее рассудительный шепот и понимающе вздыхала» [3, с. 498-499]. Привлекательны эти две женщины, которые мирно идут годами. Интересен их диалог – договор. «Они договорились, что старуха отойдет ночью, сначала уснет, как все люди, чтобы не пугать смерть открытыми глазами, потом она тихонько прижмется, снимет с нее короткий мирской сон и даст ей вечный покой» [3, с. 449].

В художественном мире В. Распутина переплетается и библейская мифология (мотив воскресения и вознесения старой Анны) и языческие верования (образ смерти, живущий в мире) и традиции устного народного творчества (смерть как «злая старуха с косой за плечами»). Именно такую смерть не воспринимает старая Анна.

Вспомним, повесть «Последний срок» начинается со смерти – небытия, смерти – конца. И как бы протестуя против этого, – была, жила Старая Анна! – появляется ее личная смерть, и, что рифмуется с пожизненным покоем. Смерть – небытие не устраивает старую, она отступает перед смертью – вечностью. Так становится возможным воскрешение старой Анны для его личной единой смерти. Колокола приветливо отзвонят победу старой Анны и ее смерти, победили смерть-небытие, утвердив смерть-вечность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков С. Купина неопалимая: Опыт догматического истолкования некоторых черт в православном почитании Богородицы / С. Булгаков. – Вильнюс, 1991. – С. 206.
2. Гачев Г. Русский Эрос. «Роман» Мысли с Жизнью / Г. Гачев. – М.: Интерпринт, 1994. – С. 248.
3. Распутин В. Последний срок / В. Распутин. – М. : Молодая гвардия, 2004. – С. 475.
4. Словарь личных имен [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://imja.name/slovarimennemtsev/zhenskies-A.shtml>
5. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tolkslovar.ru/m5153.html>

АННОТАЦИЯ

Белоконь-Пожарицкая Н. А. Духовно-нравственная миссия главной героини повести В. Распутина «Последний срок»

В статье автор анализирует повесть В. Распутина – русского писателя-деревенщика второй половины XX века. Повесть «Последний срок» о последнем дне старухи Анны, главы большой семьи.

В работе проанализировано поведение героев повести, влияние этимологии имени на поступки детей Анны. Дана характеристика главной героине, ее духовно-нравственной миссии в образе матери.

Ключевые слова: повесть, сюжет, мотив смерти, образ, проблема художественного времени.

SUMMARY

Belokon-Pozharitskaya N. A. The spiritual and moral mission of the main character of V. Rasputin's short story «Deadline»

In the article, the author analyzes the story of V. Rasputin, a Russian woodland writer of the second half of the 20th century. The story «Deadline» tells about the last day of the old woman Anna, the head of a large family.

The work analyzes the behaviour of the characters of the story, the influence of the etymology of the name on the actions of Anna's children, her spiritual and moral mission of the motherhood.

Key words: story, plot structure, death motive, image, the problem of artistic time.

О. В. Жарикова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82.0

ФУНКЦИИ ИМЕНИ СОБСТВЕННОГО «ПУШКИН» В ПЬЕСЕ М. БУЛГАКОВА «ПОСЛЕДНИЕ ДНИ»

Драматургия Булгакова является одним из самых ярких явлений в русской литературе XX столетия. Любую пьесу Булгакова можно отнести к числу лучших русских пьес как результат творческого подвига автора, как точный перевод на язык сцены его ощущения Времени и Вечности и как образец виртуозного владения драматургической техникой. Секретом совершенства его творений является сочетание смелого новаторства и следование классической традиции одновременно.

В 30-е годы XX века творчество М.А. Булгакова отличается многообразием. Одновременно с написанием комедий, работой над романом «Мастер и Маргарита»,

инсценировками «Мертвых душ», «Войны и мира» Михаил Булгаков обращается к жанру трагедии и создает пьесу о Пушкине – «Последние дни» (1934 – 1935).

В данной пьесе мы можем видеть мотив предательства, тему нравственного суда, идею бессмертия подлинного искусства. Здесь автор особенно заботился о воскрешении в драматической форме правды характера и правды исторических обстоятельств, определивших трагедию гения. Работа Булгакова над документами была кропотливой, так как писатель не принимал на веру ни одного вывода современной ему пушкинистики.

В пьесе о Пушкине Булгаков обращается к его кульминационным последним трагическим дням. Драматическое слово в таких случаях обретает особую выразительность, пропитывается драматизмом эпохи и раскрывает индивидуальное своеобразие каждого действующего лица.

В пьесе «Последние дни», в трактовке образа поэта и темы свободы особенно ясно видна связь М. Булгакова с русской литературной традицией.

Образ Пушкина вошел в творческое сознание М. Булгакова, как и в сознание большинства русских людей ещё в детстве. Творчество А. С. Пушкина в семье Булгаковых знали и очень любили. Со временем значительно возрос интерес Булгакова к биографии поэта, в личной библиотеке появилось большое количество биографических материалов о Пушкине и его эпохе. «Капитанская дочка» – любимейшее произведение М. А. Булгакова. Образ Пушкина проходит через все творчество Булгакова от «Записок на манжетах» до «Мастера и Маргариты». А объяснение этому дает автобиографический герой: «Стихи Пушкина удивительно смягчают озлобленные души. Не надо злобы, писатели русские!» [1, с. 114]. Он продолжает пушкинскую тему отстаивания чести, привязанности к Дому и Отечеству. М. А. Булгаков – достойный преемник писателей-классиков. А имя Пушкина, его судьба, его идеи и образы преобразившись, вошли составной частью в булгаковские произведения.

Для Булгакова, которому история человеческого общества мыслилась прежде всего как история культуры, а личная судьба не отделялась от непрерывной живой духовной связи поколений, имя Пушкина сплелось с дорогим воспоминанием о мире Дома, детства, прошлой жизни и стало бессмертным миром нравственных и эстетических ценностей.

М. А. Булгаков на протяжении всего творчества соотносит свою судьбу с пушкинской. Он выявляет и развивает линию противостояния художника и тоталитарного общества, сложных отношений с властью. Эта тема является определяющей не только для пьесы «Последние дни», но и для романа «Мольер», пьесы «Кабала святош». Эта тема актуальна для Булгакова – независимого художника, почти изгоя, усердно травимого «правильными» общественными деятелями, критиками, писателями и пребывавшего под выжимом покровительства Сталина.

Пьеса Булгакова «Последние дни (Александр Пушкин)» была приурочена к 100-летию со дня гибели гения русской поэзии, но при жизни Михаила Афанасьевича её так и не поставили на сцене. Первым коллективом, поставившим пьесу Булгакова, стал МХАТ. Премьера спектакля под названием «Последние дни» состоялась на сцене художественного театра в 1943 году. Спектакль находился в репертуаре в течение 16 лет.

В авторском названии пьесы акцентируется внимание на имени Пушкина – «Александр Пушкин», но МХАТ подобрал другое – «Последние дни», выдвинув действенный аргумент, что в название не может быть вынесено имя героя, которого нет на сцене. В заглавии «Последние дни» тема жизни и смерти гения приобретает, как и в другой драме Булгакова – о Мольере, трагедийное звучание.

Предельная сжатость времени протекания событий (конец января – начало февраля 1837 г.) усиливает остроту сценического действия. Анонимные письма Пушкину, намеки на связь его жены и Дантеса, сплетни на балу у графини Воронцовой и злосчастная дуэль.

В пьесе М. Булгакова – 4 действия. Построение пьесы по принципу расширяющихся концентрических кругов последовательно показывает безразличное отношение к Пушкину родных, презрение и непонимание светского общества, ненависть императора и его приспешников – и, наконец, любовь народную. С именем и образом Пушкина постоянно связан мотив света, который после смерти гения начинает освещать улицу, символизируя вечную жизнь поэта в сердцах и памяти людей.

Булгаков использует смелый прием. Пьесу «Последние дни» Михаил Афанасьевич Булгаков решил писать без главного героя, без Пушкина. Но почему? Сам автор отвечал просто: «Иначе будет вульгарно» [3, с. 2]. Он не показывает самого Пушкина на сцене. Мелькает его тень в первом действии, когда поэт, больной, проходит через столовую в свой кабинет, а в конце пьесы группа людей проносит кого-то, смертельно раненного на дуэли. Но само развитие действия в пьесе, последовательность сцен – это все подчинено раскрытию образа поэта и его личности. На образах других героев, как ненавидящих поэта, так и сочувствующих ему, раскрывается своеобразие и многогранность конфликта пьесы о последних днях жизни Пушкина, о трагедии не только творческой личности, но и всего общества в целом.

Первое действие пьесы открывается прорисовкой домашнего уклада жизни героя. На центральный план выступает здесь контраст возвышенного поэтического гения, чей масштаб ощутим уже в напеваемых Александрой Гончаровой строках пушкинских стихов («Буря мглою небо кроет...»), которые станут затем многозначным лейтмотивом пьесы, – и уязвимости жилища поэта, беззащитного перед вторжениями алчного кредитора, шпики, поклонника жены. Косвенно – через слова преданного слуги Никиты – здесь передана удушливая для творца атмосфера петербургского «квертепа», что психологически обуславливает развитие мотива болезни поэта – общего с пьесой «Кабала святош». Образ же самого художника остается здесь безмолвным, как бы ограждающим свою индивидуальность от суетливой повседневности.

В последующих картинах первого и второго действий происходит расширение перспективы видения современной поэту действительности, стремительно развивается коллизия отношений поэта и черни. Авторской иронией пронизан калейдоскоп сменяющихся сцен, когда Бенедиктов под выпивание преображенцев читает свои романтические стишки, когда Пушкину заочно выносится приговор от Кукольника, а Салтыков принимает решения о распределении книг поэтов по разным шкафам, в зависимости от своего представления об их эстетической ценности. В хоре этих безликих голосов отражен уровень массового восприятия поэта, его личности и творчества.

Булгаков искусно строит интригу, постепенно разворачивает картину заговора светской знати против поэта, постепенно выводя на сцену всех действующих лиц, ведущих скрытую войну против Пушкина, начиная от шпики Биткова до Дубельта, Бенкендорфа и Николая I. Поступками, словами и мыслями этих персонажей, ненавидящих свободолюбивого Пушкина, драматург характеризует среду тех событий и самого поэта. Писатель разматывает клубок заговора против Александра Пушкина, в котором участвовал сам царь и разоблачает сущность царизма, его власти, его морали, подлости светского двора. М. Булгаков описывает, как сгущались тучи над именем поэта и драматическими средствами раскрывает социальные и исторические причины трагедии русского гения.

Психологическая напряженность создается тем, что драматург раскрывает интригу светской черни против Пушкина не просто как происки Геккерена, голландского посла, и его приемного сына Дантеса, а как действия самодержавной машины во главе с самим царем Николаем I и его подручными – Бенкендорфом и Дубельтом.

Пружиной драматургического действия становится именно развитие коллизии отношений художника и власти. Откровением звучат слова Николая I в его разговоре с Жуковским, немым и тайным свидетелем которого становится скрывающаяся за колонной «черная фигура»

самого поэта, бросившего вызов власти своим презрением к мундиру. За политическими обвинениями, по мнению Булгакова таится, подспудное стремление власти найти в художнике своего верного союзника. Это стремление, как свидетельствует психологическая детализация речи и поведения Николая, показано как глубоко драматичное не только для поэта, но и для самой верховной власти, всерьез опасющейся автономии творческого процесса от регламентирующего «мундира». Этот вечный конфликт углубляется в картине ночного заседания в «казенном кабинете». Многие напоминает здесь заседание Кабалы в пьесе о Мольере.

Образ Пушкина предстает здесь в двух формах – гениальной художнической и человеческой. Так, звучание его гневного письма Геккерену передает человеческий надрыв, глубоко мотивированную болезненную уязвленность свершившимся в семье предательством. Цитирование же Дубельтом строк из стихотворения «Мирская власть» запечатлевает присутствие Пушкина как художника-мыслителя, емко передавшего в этой лирической миниатюре глубинную тягу земной власти уподобиться Божественной. И здесь предстает уже не просто социально-политическая, а реальная сущность конфликта художника и власти.

Во втором акте в сценах свиданий Натальи Гончаровой с императором и Дантесом углубляется осмысление личной драмы художника, осложненной, как и в изображении судьбы Мольера, мотивом предательства.

Третье действие становится в пьесе кульминационным. Личная трагедия поэта достигает здесь апогея, обнажая семейную драму героя и получает развязку в сцене дуэли. В пьесе нет сцены самой дуэли. Мы видим Дантеса, стреляющего в картину, а после раненого Пушкина. Автор не поясняет, что это была за картина, кто был на ней изображен, мы наблюдаем лишь безошибочный выстрел. К самому трагическому моменту пьесы – смерти Пушкина – автор сгущает драматическое действие. Булгаков рисует волнующую сцену страданий Натальи Николаевны, понимающей помутневшим разумом, кого она потеряла.

Затем следует вторжение Дубельта в квартиру Пушкина. Удавка жандарма не отпускает поэта и в его последние часы.

В четвертом действии вводится в пьесу образ народа, переживающий о судьбе гения. Разворачивается массовая сцена, рисующая реакцию почитателей поэта на его смерть. Булгаков стремится здесь усилить выразительность и динамику сценического действия быстрой сменой планов, множеством действующих лиц. Массовые сцены в финале «Последних дней» насыщены большим смыслом. Еще одна тема пьесы – это Пушкин и народ. Строя заключительные сцены в «Последних днях» как выражение народного мнения, Булгаков явно опирается на традиции самого Пушкина, где мнение народа оказывается главной и решающей силой. Булгаков по-новому использует массовые сцены, вводя их в драму о гениальном человеке, который был проводником светлых идеалов эпохи. Узнав, что Пушкин умирает, множество людей в пьесе Булгакова собираются вокруг квартиры поэта на Мойке. Далее сценическое действие пьесы переносится на улицу. Одна волна массовых сцен сменяется другой. Звучит смелая речь офицера, указывающего на социальные причины злодейского акта: «Гибель великого гражданина совершилась потому, что в стране неограниченная власть вручена недостойным лицам, кои обращаются с народом, как с невольниками...» [2, с. 537]. Эта речь выражает идею пьесы Булгакова. Эффект народного присутствия, по сравнению с «Кабалой святош», в «Последних днях» заметно усиливается.

Обретающий все более отчетливые контуры образ великой Руси находит художественное воплощение в итоговой картине пьесы, где действие переносится в Псковскую губернию, куда жандармы тайно перевозят тело поэта. Сцена в глухой почтовой станции как будто бытовая, но она недаром поразила В. И. Немировича-Данченко, который на одной из генеральных репетиций в 1943 году сказал: «...что-то трагическое есть в том, что после того, как мы увидели уютную квартиру, дворец,

богатый салтыковский дом, – спектакль кончается самой плохой избой. В этом какая-то необыкновенная глубина у Булгакова...» [4, с. 341].

Финальной сцене пьесы слезы России, ее стоны слышатся именно в бедной избе, в семье станционного зрителя. Автор нарисована картина прощания с поэтом в морозную ночь под вой пурги. Здесь выражаются глубокие чувства народа, которому великий поэт и посвятил свое творчество и свою жизнь. Жандармы, напуганные смертью Пушкина и теми беспорядками, которые могли возникнуть в связи с этим, тайком, ночью увозят гроб из Петербурга, чтобы похоронить у стен Святогорского монастыря. Финальная картина пьесы пронизана трагическим и глубоким чувством скорби о погибшем поэте. И в кромешной тьме, в нищей избе, звучат вещие слова, свидетельствующие о бессмертии поэта: «Из-за тех стихов никому покоя... Я и то опасюсь: зароем мы его, а будет ли толк? Опять, может, спокойствия не станет?..»

Здесь по-булгаковски просто, но в то же время сильно выражена идея великой роли Пушкина в просвещении России, в пробуждении ее сознания.

М. А. Булгаков чувствует себя хранителем и продолжателем высоких принципов русской литературы, творчества А. С. Пушкина. Он защищает не просто книги, но определяющие в творчестве Пушкина и всей русской литературе идеи гуманизма и созидания. Идеалы добра и справедливости, запечатленные в сочинениях Пушкина, других русских художников, помогли драматургу выжить в Гражданской войне и подняться над противоборствующими силами.

Творчество Михаила Афанасьевича Булгакова – без преувеличения подвиг человека, который, несмотря на самые неблагоприятные условия жизни, смог до конца остаться настоящим Художником, верным своим принципам.

Рассмотрев и проанализировав пьесу М. А. Булгакова «Последние дни (Пушкин)», мы пришли к выводу, что в основе произведения лежат: мотив предательства, тема нравственного суда и свободы, идея бессмертия подлинного

искусства. В пьесе о Пушкине Булгаков обращается к его кульминационным последним трагическим дням. Драматург соотносит свою судьбу с пушкинской, выявляя и развивая линию противостояния художника и тоталитарного общества. Эта тема в данной пьесе является определяющей. Булгаков искусно строит интригу заговора светской знати во главе с самим Николаем I против поэта. Мы определили, что своеобразием проблемы этого произведения является противостояние главного героя обстоятельствам: трудному финансовому положению, предательству жены, непринятию высших кругов и других поэтов, сложных отношений с властью. А главное, что не выводя на сцену и не показывая зрителю самого А. С. Пушкина, драматургом подчинено раскрытию образа поэта и его личности и само развитие действия в пьесе, и последовательность сцен, и характеры всех остальных персонажей. На образах других героев, как ненавидящих поэта, так и сочувствующих ему, раскрывается своеобразие и многогранность конфликта пьесы о последних днях жизни Пушкина, о трагедии не только творческой личности, но и всего общества в целом. Пушкин – народный поэт, что и показано М. Булгаковым в массовых сценах и, что подтверждает бессмертие настоящего искусства.

Особенность развития действия в пьесе М. Булгакова заключается в том, что зритель все время чувствует: историческая справедливость, поэтическая прозорливость и мудрость на стороне русского гения.

Александр Сергеевич Пушкин... Сколь много значит это имя для каждого из нас. С этим именем, наверное, у каждого человека связано первое знакомство с поэзией. Каждый воспринимает поэта по-своему, всякий раз открывая для себя что-то новое.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгакова Е. С. Дневник Елены Булгаковой / сост., текстол. подготовка и коммент. Лосева В., Яновской Л.; Вступ. ст. Яновской Л.). / Е. С. Булгакова. – М. : Кн. палата, 1990. – 400 с.

2. Булгаков М. Последние дни / М. Булгаков. – М. : Современник, 1991. – 557 с.
3. Гуцев В. Н. Александр Сергеевич / В. Н. Гуцев. – М. : Худож. лит., 1992.
4. Немирович-Данченко Вл. И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Театральное наследие / Вл. И. Немирович-Данченко. – М., 1952. – Т. 1. – С. 341.

АННОТАЦИЯ

Жарикова О. В. Функции имени собственного «Пушкин» в пьесе М. Булгакова «Последние дни»

В статье рассматривается функция собственного имени «Пушкин» в одной из пьес Михаила Булгакова. В работе детально анализируется пьеса «Последние дни», где автор (М. Булгаков) воскрешает в драматической форме правду исторических обстоятельств, определивших трагедию гения-Пушкина.

Ключевые слова: пьеса, драматургия, Пушкин, поэт, гений, русская литература.

SUMMARY

Zharikova O. V. Functions of the Proper Name «Pushkin» in the play «Last Days» by M. Bulgakov

The article considers the function of the proper name «Pushkin» in one of Mikhail Bulgakov's plays. The work analyzes in detail the play «Last days», where the author (M. Bulgakov) resurrects in dramatic form the truth of historical circumstances that determined the tragedy of the genius-Pushkin.

Key words: play, drama, Pushkin, poet, genius, Russian literature.

УДК 82.0

ОСОБЕННОСТИ ИМЕНОВАНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПРОЗЕ А. БИТОВА

Об именах персонажей Андрея Битова исследователи в основном писали в связи с анализом повествовательных стратегий и соотношения автора и героя в его произведениях. Цель данной работы – расширить представление об «использовании ономастического художественного ресурса» (В. Новиков) в прозе писателя.

Отправной точкой для рассмотрения особенностей собственных имен в прозе А. Битова может быть утверждение известного критика Л. Аннинского:

«...Видишь, что Битову вообще легче не назвать героя, чем назвать его, легче сказать: «он», «мальчик», «человек», чем рискнуть на имя; имя — почти табу. Замечаешь, что имена героев у А. Битова какие-то пышно-невнятные или стерто-литературные: Карамышев, Одоевцев, Инфантьев – от них за версту несет заемной хрестоматийностью, и ни разу имя не «приросло» к герою, как «Чичиков» или «Мышкин». Битов именует героев как бы условно, по тоскливой литературной необходимости; он как бы заранее знает, что это имена временные, знаки неистинные, псевдонимы» [1].

В контексте рассуждений Л. Аннинского об особом отношении А. Битова к слову, о зазоре между словом и именем, который писатель всегда ощущал и многократно об этом писал, пример критика с именами героев, возможно, является необходимым аргументом. Но в контексте наших наблюдений эта характеристика не представляется однозначно убедительной. При более внимательном и целенаправленном анализе становится видно, что А. Битов именует героев не просто «по тоскливой литературной необходимости», а напротив, имя становится выразительным средством создания образа персонажа, его характеристики,

многослойная семантика имени начинает работать как дополнительный канал коммуникации между писателем и читателем, как средство расширения смысла произведения.

Действительно, у А. Битова есть такие герои, имена которых кажутся тривиальными. Но даже в этих случаях именование персонажей не является случайным и становится поводом для исследовательских интерпретаций. Примером может служить роман-пунктир «Улетающий Монахов» (1957-1990), состоящий из отдельных вполне самостоятельных частей («Дверь», «Сад», «Образ», «Лес», «Вкус», «Лестница»), но объединенных одним героем. В первой части у главного персонажа нет имени, повествователь его называет просто мальчиком, в следующей – уже появляется имя Алексей, в дальнейшем герой обозначается преимущественно фамилией Монахов. Очевидно, что в последовательности именовании героя воплощен сюжет его внутренних трансформаций, связанных с взрослением и жизненным самоопределением.

В знаменитом романе «Пушкинский дом» (1964-1971) автор вообще создает очень сложное ономастическое пространство, в котором присутствуют и взаимодействуют самые разные имена: персонажей, писателей, литературных произведений, героев других литературных произведений. Поскольку «Пушкинский дом» считается одним из первых русских постмодернистских романов, правомерной представляется интерпретация имен его персонажей в русле теории интертекстуальности. Оказывается, что практически все имена в романе интертекстуальны, являются маркерами межтекстовых связей, апеллирующих к соответствующей читательской компетенции [3].

Персонажи в романе сгруппированы по разделам. В первом разделе («поколенческом») – «Отцы и дети» – главный герой Лева Одоевцев показан в отношениях с отцом, дедом и «дядей». Во втором («личностном») – «Герой нашего времени» – Лева и его антагонист Митишатьев, Лева и его женщины: Фаина, Альбина и Любаша. В третьем (философском) – «Медные люди» – Лева и Готтих, Бланк, Митишатьев. Это диктует логику рассмотрения имен и

соотношения их между собой в контексте каждой части романа, всего произведения и широкого интертекстуального контекста.

Интертекстуальный анализ всех имен персонажей романа позволяет сделать вывод, что «имя персонажа в тексте А. Битова – чрезвычайно семантически нагруженный, полифункциональный знак, в котором воплощается авторское отношение к изображаемому и отношения персонажей между собой. Имена персонажей обладают потенциальной возможностью создавать ассоциативные интертекстуальные поля. Другими словами, имя может представлять собой «свернутый» текст, распаковывание которого компетентным читателем способствует «приращению смысла» текста. Развертывание таких текстов-онимов, во-первых, задано автором, опосредовано контекстом произведения и, во-вторых, не исключает субъективных читательских ассоциаций, возможность которых предполагается «открытостью структуры» постмодернистского текста» [3].

Примером использования иного принципа именования персонажей являются «Записки из-за угла» (1963). Написаны «Записки...» в виде писательского дневника, от первого лица, т.е. в жанре прямого высказывания, что позволяет отнести их к автобиографической прозе. Соответственно, повествователь вводит в текст живые зарисовки времяпрепровождения со своими друзьями, обращается к житейской конкретике, к реальным лицам и ситуациям. Но многое писатель прямо сказать и назвать не может (по идеологическим причинам) или не хочет (по личным соображениям), поэтому персонажей предпочитает вуалировать, используя вместо имен инициалы. Под инициалами скрыт литературный писательский круг (ленинградский и московский) А. Битова.

Писательские инициалы в «Записках из-за угла» – это своеобразный код, который не обязательно разгадывать – общий смысл ясен и без декодировки, без называния фамилий и обращения к личностям. Кодировка сдерживает ассоциации и воображение читателя в обозначенных

смысловых границах, побуждая к углубленному, философскому пониманию, не снижающему уровень предыдущих фрагментов. Только при условии соблюдения этих направляющих границ можно попытаться посмотреть шире, выйти за границы, обратившись к той реальности, которая стала темой, поводом и материалом для художественных обобщений и рефлексий, – проще говоря, перейти от литературы к жизни, притом, что эта жизнь – литературная.

Инициалы – это ключи, которые оставлены в дверях. Нужно только повернуть ключ и войти. Конечно, возможны ошибки, разночтения. В этих случаях открывающиеся значения окажутся несовпадающими с основным смыслом произведения, обнаруживая свою ошибочность. Зато, хотя бы одна открытая взаимосвязь с жизненной реальностью становится отдельным смысловым каналом, размыкающим произведение и наполняющим его многообразным историко-литературным содержанием [4]. Таким образом, систему имен Битов превращает в своеобразный «квест», ребус для возможных любопытных интерпретаторов.

Манера «инициального» именованья отдельных персонажей сохраняется и в трехчастном романе «Оглашенные» (1969-1995). К примеру, в первой повести «Птицы, или Оглашение человека» – это доктор Д., прототипом которого является Виктор Рафаэлевич Дольник (1938 – 2013), ученый с мировым именем, российский орнитолог, доктор биологических наук, профессор, бывший главным научным сотрудником Зоологического института РАН, вице-президентом Российского орнитологического общества, почетным иностранным членом орнитологических обществ США, Германии, Нидерландов, автор не только многих академических трудов, но и научно-популярного бестселлера «Непослушное дитя биосферы» (1994), своего рода варианта битовских «Птиц». В данном случае герой не выдуман, его имя хоть и закодировано, но в полном виде упоминается в посвящении. В основе повести – философская дискуссия. Поэтому герой нужен автору как

повод для возражения, как особое, обоснованное, активное, встречное сознание, без которого нет художественной коллизии. Но у дискутирующих героев есть прототипы, а именно В.Р. Дольник и сам А.Г. Битов, а значит, и протопозиции, которые они отстаивали, находясь в до-текстовой реальности. В художественном тексте, понятно, сам автор формулирует и доводы одного, и контрдоводы другого, и, надо сказать, авторские формулировки несколько не уступают в остроте, парадоксальности, научной строгости формулировкам прототипа, а иногда и превосходят их в этих качествах. Иными словами, повесть достаточно репрезентативна по отношению к своему дискуссионному пратексту, но поскольку она вовсе не стремится оставаться в границах художественности, а напротив, всячески из них выламывается, в том числе и через особое именование персонажа, то и читателям, соответственно, не противопоказано поступать так же, находя дополнительные источники смысла в смежных сферах.

Во второй повести цикла «Человек в пейзаже» оппонент главного героя – художник – именуется полным именем – Павел Петрович, но в третьей части он же фигурирует под инициалами П.П., намекая, по аналогии с другими подобными персонажами, на реальность героя. Отметим, что в контексте «Человека в пейзаже» имя героя, кажущееся при первом знакомстве нейтральным, постепенно становится ассоциативным.

Судя по тому, как свободно автор распоряжается судьбой П. П., у него нет однозначного прото-соответствия, он произведен, прежде всего, от самого автора, которому необходим собеседник для непринужденного, живого, диалогичного, изъяснения своих мыслей, а также от других персон, среди которых – Павел Петрович Чистяков (1832-1919) – педагог и живописец, учитель многих знаменитых русских художников, среди которых упоминаемый в повести И. Е. Репин, а также В.Д. Polenov, В. Н. Суриков, В. М. Васнецов, В. А. Серов, М. А. Врубель и др.;

Павел Петрович Кирсанов – аристократ, полемист, дуэлянт из романа Тургенева «Отцы и дети» (1859-1861),

который уже использовался А. Битовым в качестве претекста в «Пушкинском доме»; апостолы Петр и Павел, чье двуединство и миссионерство также обыгрывается в битовском произведении.

Выбор героев и их именование в произведениях Битова свидетельствуют об особенностях авторской фантазии – насколько она и в каком качестве активна в творческом процессе. У А. Битова фантазия довольно аскетична, он может активизировать ее для художественных эффектов, для усиления суггестии, но редко она становится самодовлеющим принципом: не только «пейзаж», но и «человек» списаны с натуры, пусть даже в самых общих, абрисных чертах и в самом своем бытийном основании.

Даже в таком условно-фантастическом произведении, как «Фотография Пушкина», реальных имен и невыдуманных персонажей больше, чем это кажется на первый взгляд. В этом смысле интерес представляет персонаж по фамилии Облачкин. В процессе чтения повести не возникает сомнений, что и герой, и его фамилия не могут быть реально-историческими. История о том, как молодой начинающий поэт приносит свои стихи Пушкину, могла быть в реальности, подобные истории происходили и с другими поэтами, но в данном случае этот сюжет кажется исключительно литературным, эстетически нагруженным. Герой пришел к Пушкину, выдавая себя за начинающего поэта, но ему предпочли какого-то никому не известного Облачкина.

«Я – за Облачкиным. Придушить его готов. Так и так, ему говорю, такой-то и такой-то, тоже поэт, тоже Александру Сергеевичу стихи приносил, да вот ему повезло, а не мне... какой он, мол, спрашиваю, очень строг? «Что вы? – отвечает Облачкин, – Душа! Я уж кому ни носил, никто и не разговаривает, а он так сразу и прочитал тут же тетрадку, и похвалил, и еще, если напишу, приносить велел». Не утерпел я. «Покажите!» – говорю. Он, окрыленный, охотно мне тетрадку отдал. Смотрю: это же надо! Ну, ничего, ничегошеньки просто в его виршах нет! И чтобы сам Пушкин... «А что же он вам еще сказал?» – помогаюсь

я. «Спросил, сколько лет, да богат ли батюшка, да своя ли у меня фамилия...» – То есть как, своя ли?» – «Ну, не псевдоним ли я такой выбрал...» – «Ну? – «Ну, я и говорю, что своя, совсем своя. А он просто так обрадовался, начал меня щекотать, тискать и хвалить. Молодец! – говорит». Что поделать, гений! Что ему мой пенициллин, когда по земле мальчишки-поэты такие фамилии носить могут...» [2, с. 430].

Облачкин – фамилия, демонстрирующая еще один способ именования Битовым своих персонажей. Прежде всего, эта фамилия – литературная, соответствующая персонажу, его занятию (поэт) и внешности («личико у него, как фамилия»). Кроме того, здесь есть звуковая перекличка, пародийный диалог с фамилией «Блок», ведь Игорь Одоевцев под видом собственных посылал Пушкину стихи Блока. Блок на Пушкина впечатления не произвел, а на тетрадку со стихами Облачкина поэт живо отреагировал.

Оказывается, что «придуманность» фамилии Облачкин, и самого персонажа обманчива, только кажущаяся. В действительности существовал молодой человек с такой фамилией, который за несколько недель до смерти Пушкина приходил к нему с тетрадкой своих стихов. Пушкина стихи заинтересовали, он ласково принял начинающего поэта и пообещал помочь ему, но не успел. Смерть Пушкина стала настоящим потрясением для Облачкина, он даже написал по этому поводу стихотворение, оставил воспоминания о встрече с поэтом. Судьба его тетрадки со стихами неизвестна, но история эта упоминается в нескольких источниках [5].

В представленном фрагменте мы можем наблюдать оригинальный ономастический прием: использование реального имени под видом придуманного, литературного, что производит эффект размыкания художественной реальности и эстетизации самой жизни.

Таким образом, способы именования персонажей в прозе А. Битова фокусируют разнонаправленность ассоциаций и интегрируют неоднозначные интерпретации, соотнося сферы художественности и действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский, Л. Странный странник / Л. Аннинский // Битов А. Книга путешествий по империи / А. Битов. – М. : АСТ Олимп, 2000. – 714 с. – [http:// litra.pro/kniga-puteshestvij-po-imperii/bitov-andrej/read/4](http://litra.pro/kniga-puteshestvij-po-imperii/bitov-andrej/read/4)
2. Битов, А. Г. Фотография Пушкина / А. Г. Битов// Битов, А. Г. Империя в четырех измерениях – II. – Харьков, М., 1996. – С. 399 – 437.
3. Кораблева, Н.В. Имена персонажей в «Пушкинском доме» А. Битова / Н. В. Кораблева // Русская литература в Украине. Проблемы изучения и преподавания. – Горловка, 2009. – С. 59-75.
4. Кораблева, Н. В. Ленинградский литературный код в «Записках из-за угла» А. Битова / Н. В.Кораблева // Концепт. – 2014. – Спецвыпуск № 13. – ART 14658. – URL: <http://e-koncept.ru/2014/14658.htm>.
5. Эльзон, М. Д. Облачки или...? (Об одной нечаянной атрибуции М. И. Семецкого) / М. Д. Эльзон [Электронный ресурс]. – Дата публикации 14.02.2008. – <http://portalus.ru>

АННОТАЦИЯ

Кораблёва Н. В. Особенности именования персонажей в прозе А. Битова

В работе осуществляется обзор приемов именования персонажей в прозе А. Битова, рассматривается соотношение реального и литературного в именах героев.

Ключевые слова: персонаж, имя, прототип, интертекстуальность, А. Битов.

SUMMARY

Korableva N. V. Specifics of naming characters in the prose of A. Bitov

The paper reviews the methods of naming characters in A. Bitov's prose, considers the ratio of the real and the literary in the names of heroes.

Key words: character, name, prototype, intertextuality, A. Bitov.

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

УДК 821.161.1.0(075)

РЕЦЕПЦИЯ НАЗВАНИЙ КЛАССИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XX – XXI СТОЛЕТИЙ

На рубеже XX – XXI столетий одним из популярных жанров современной русской драматургии становится ремейк, который передвигается с периферии в центр литературного процесса и получает разнообразные модификации. Ремейки часто связывают напрямую с художественной практикой постмодернизма, хотя этот жанр зародился еще во времена античности и существовал на протяжении всей истории развития мировой литературы. В контексте постмодернизма ремейк, как и любой другой жанр, приобретает соответствующую наполненность: классический текст подвергается сомнению и насмешке, деконструкции и перекодировке. Таким образом появляется симулякр, образ, лишенный сходства, но создающий эффект подобия.

В области современной гуманитаристики особое внимание уделяется процессу интерпретации, восприятия, и, в конечном счете, сотворения текста культуры реципиентом, о чем свидетельствуют работы не только теоретиков рецептивной эстетики (Х. Р. Яусса, В. Изера, У. Эко), но и современных исследователей (Н. Н. Левакина, А. К. Машаковой, М. И. Ибрагимова и др.).

Ремейкерами отбираются тексты, обладающие аксиологической значимостью, как для отдельной личности, так и для общества в целом. За каждым прецедентным текстом стоит своя уникальная система ассоциаций, то есть можно наблюдать явление креативной рецепции (термин Е. Абрамовских), под которой следует понимать использование чужого, чаще всего классического, текста для создания собственного произведения.

Обобщив и систематизировав многочисленные пьесы-ремейки, созданные на рубеже XX – XXI столетий («Три девушки в голубом» (1980), «Гамлет. Нулевое действие» (2002) Л. Петрушевской; «Панночка» (1985), «Брат Чичиков» (1993) Н. Садур; «Старосветские помещики» (1998), «Dreisiebenass (Тройкасемеркатуз), или Пиковая дама» (1998), «Моцарт и Сальери» (второй вариант, 2002), «Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка» (2008), «Коробочка» (2009), «Раскольников» (2019) Н. Коляды; «Мой вишневый садик» (2004) А. Слаповского; «Гамлет» 1998) А. Застырца; «Гамлет. Версия» (2000), «Чайка» (2000) Б. Акунина; «Гамлет. ru» (2001) В. Коркия; «Чайка» А. П. Чехова (remix)» (2002) К. Костенко, «Мой милый Плюшкин» (2005) В. Ольшанского, «Русское варенье» (2008) Л. Улицкой), можно прийти к выводу, что их названия демонстрируют авторскую позицию по отношению к первоисточнику.

Название как единица метатекстуального уровня, как известно, участвует в формировании надтекстовых отношений. Заголовок – это организующий элемент, знак текста из которого читатель черпает информацию, настраивает реципиента на определенную эмоциональную тональность. Название (в случае с ремейком) апеллирует к предыдущему опыту читателя, его знанию претекста, помогает читателю декодировать содержание произведения.

Заголовок выполняет три функции: референтную, креативную и рецептивную. Ремейк презентует несколько видов рецепции: первичную – автора-ремейкера и вторичную – читательскую. Точка зрения читателя во многом зависит от текста, а для ремейка – и от точки зрения первичного воспринимающего сознания, т.е. взгляда автора переделки на прецедентный текст.

На основании рецепции авторов ремейков, нашедшей отражение в названиях произведений, заголовки можно разделить на несколько групп:

1. Нейтральные названия, аллюзивные для читателя /зрителя, но скрывающие авторское отношение к прецедентному тексту или герою, имя которого выводится в заглавие.

2. Эмоционально окрашенные, рецептивные (связанные с восприятием претекста первичным сознанием, в качестве которого выступает автор-ремейкер), среди которых выделяются:

- негативно-оценочные (ироничные или пародийные);
- позитивно-оценочные.

В нейтральных названиях актуализируется претекст: они провоцируют реципиента, во-первых, восстановить в памяти первоисточник, или перечитать его, во-вторых, заинтересовать, вовлечь в чтение, в-третьих, заставить размышлять над задачами, которые ставил перед собой ремейкер. Часто главным героем подобного рода произведений становится один из персонажей эпического текста. Таким образом, развивается линия героя, который нуждается в объяснении мотивировки поведения или факторов, повлиявших на развитие характера персонажа, с точки зрения драматурга, пишущего парафраз: «Панночка» Н. Садур, «Коробочка» и «Раскольников» Н. Коляды, «Башмачкин» О. Богаева. Драматург-ремейкер вступает в диалог с автором претекста, но не выражает открыто своего отношения к избранному персонажу через название собственного произведения. «Гамлет» (1998) А. Застырца; «Гамлет. Нулевое действие» (2002) Л. Петрушевской, «Гамлет. Версия» (2000), «Чайка» (2000) Б. Акунина, «Анна Каренина-2» (2001) О. Шишкина.

Эмоционально-окрашенные названия, семантика которых более полно раскрывается в тексте ремейка, демонстрируют симпатию либо антипатию автора-реципиента, которая выражается в искажении названия претекста: «Брат Чичиков» Н. Садур, «Мой милый Плюшкин» В. Ольшанского, «Мой вишневый садик» В. Слаповского, «Гамлет.ru» В. Коркия, «Вишневый ад Станиславского» О. Богаева.

Названия, выражающие негативную, ироническую оценку нередко носят пародийный характер. В 2010 г. появляется очередной ремейк чеховской комедии – пьеса О. Богаева «Вишневый ад Станиславского». И хотя драматург обозначил жанр как «Обычная история в одном действии», на самом деле это произведение представляет

собой метатеатральный деструктивный ремейк, в котором присутствуют элементы фарса, черного юмора и абсурда.

Пьеса строится на разворачивании метафоры «режиссера в театре съели», подразумевающей сложные отношения в театральной труппе, вынудившие режиссера покинуть учреждение. Таким образом, автор актуализирует проблему искусства, его рецепции и ситуации вокруг него. Наблюдателями происходящего на сцене выступают А. П. Чехов и К. С. Станиславский, которые следят за происходящим сверхней галереи и выступают судьями. Труппа готовит к премьере экспериментальную постановку чеховского «Вишневого сада», однако, по замыслу режиссера, актеры произносят текст задом наперед: «Корнеев (играя Фирса). Ыт-хэ! Апетоден! Огечиньсолатсо, огечин... От-икшулис у ябетутен... Ужелоп я...(Встает.) Ынзижалшорп, онволси енлиж... (Бормочет.) Одолом-онелез! От-я енледялгоп... (Озабоченно вздыхает.) Диноел Чиердна, ьсобен, ыбушенледан, в отьлаплахеоп! Янеморпиыбаз... (Встает с дивана, пятится задом.) Илахеу... Отрепаз» [1].

Проблема рецепции классического текста и поисков новых форм его восприятия, в которых главное – оригинальность в ущерб содержанию, в пьесе воплощается в образе очередного режиссера с говорящей фамилией К. С. Гнобель. По иронии, его инициалы совпадают с инициалами К. С. Станиславского. Фамилия режиссера, взявшего в труппу театра 40 лет назад актрису Шашкину, – Кафрос, созвучна фамилии известного режиссера А. В. Эфроса, многие годы возглавлявшего Московский театр им. Ленинского комсомола, Театр на Малой Бронной и Театр на Таганке после ухода из него Ю. Любимова. Известно также, что отношения режиссера с труппами театров в 80-ые-90-ые годы складывались непросто. Остальные фамилии режиссеров, «съеденных» труппой, также реминисцентны: «Режиссер. А Нелюбов, а Верещагин? А Фейшиц? А Роман Фитюк?» [1]. В реплике угадываются фамилии Ю. Любимова, Л. Хейфица, Р. Виктюка. С первых реплик возникает вопрос режиссерской интерпретации

известной комедии: музыкальным сопровождением служит «Лакримоза» Моцарта, реквизитом – чучело Чехова, для Фирса на сцене готовят гильотину, а текст самой комедии актеры должны произносить задом наперед.

Драматург обыгрывает название известной комедии, деконструировав его для собственного ремейка и подвергнув, таким образом, классику процессу десакрализации: «Словосочетание «Вишневый сад», ставшее уже нарицательным в коллективной памяти не только в семантическом аспекте как «потерянный рай», но уже и в прагматическом – как «классическая пьеса», то есть некий «канон», Олег Богаев подвергает деконструкции: «Вишневый сад» в пьесе превращается сначала в «Вишневый зад», а потом в “Вишневый ад”» [3].

К. А. Гордеева в работе «Диалог с классикой в уральской драматургии (на примере пьесы Олега Богаева «Вишневый ад Станиславского)» обращает особое внимание на роль названия в этом процессе: «С заглавия начинается творческая игра, в результате которой «сад», образ которого, как мы помним еще со школьной скамьи, в пьесе А. П. Чехова является воплощением уходящей гармонии прошлого, почти райским садом, превращается в «ад». То есть уже заглавие отражает концепцию пьесы: речь пойдет о роли читателя-интерпретатора, о его ведущей позиции в современной модели коммуникации» [2].

К эмоционально окрашенным названиям с положительной семантикой можно отнести пьесы: «Брат Чичиков» Н. Садур, «Мой вишневый садик» А. Слаповского, «Мой милый Плюшкин» В. Олышанского, «Алексей Каренин» В. Сигарева.

Сюжет ремейка А. Слаповского повторяет сюжет претекста. Центром притяжения героев выступает усадьба (у А. Слаповского – дача) с вишневым садом. Однако если в пьесе А. Чехова сад уничтожили, чтобы отдать землю под дачи, то в ремейке А. Слаповского уже ничего, кроме самого здания, не осталось. И именно его хотят превратить в ресторан (на самом деле – публичный дом): «А домик этот мы без вас перестроим. Номера будут по первому классу.

Ресторан со стриптизом, отдельные кабинеты с женской обслугой для избранных клиентов» [5].

От вишневого сада осталось одно-единственное дерево, которое можно считать символом окончательной победы материальных ценностей над духовными. Красота уже никому не нужна, сада, который мог бы принести прибыль, тоже нет. Следовательно, остаются только воспоминания.

Общий пафос пьесы пессимистический и ностальгический. Все герои, которые собираются на чердаке дома, мечтают о возвращении к общечеловеческим ценностям, среди которых: семья, счастье и любовь. Никто из них не в состоянии противостоять новым хозяевам жизни, новым лопахиным конца XX века, для которых главная ценность – это нажива. Только бандит Васенька не испытывает ностальгии по былым временам. Он готов даже подорвать старый дом, чтобы построить на его месте ресторан.

Образ дома в пьесе А. Слаповского является постмодернистским симулякром чеховской усадьбы, переосмысленным в ироническом плане. Вместо вишневого сада – одно вишневое дерево, которое случайно выросло в самом неудобном месте. Это Россия уже другого времени, поэтому и пространство, и представление о том, что есть малая родина, изменились. Героями времени стали бандиты вроде Васеньки. И только деревце оставляет надежду: оно выжило, а значит, все еще возможно изменить к лучшему. Именно эта вишня – последняя надежда на возрождение.

В ремейке А. Слаповского «Мой вишневый садик» изображается переходная эпоха после перестройки, а именно тяжелые 90-е годы – время становления капитализма. Герои возвращаются в заброшенный и полуразрушенный дом (каждый со своей целью), ностальгируя о счастливых моментах жизни. Но восстановить дом мечтает только Васенька-бандит, что выглядит достаточно саркастично.

В подобного рода названиях звучит сожаление о совершившемся, грусть от того, что могло быть иначе. Драматург-ремейкер не обличает, а сопереживает и размышляет. Это «вишневый садик», которым стоит

дорожить как надеждой на лучшее. Позиция автора ремейка понятна: какой бы ни был опыт прошлого, от него нельзя отказываться. Ирония драматурга не злая, а скорее выглядит как добрая насмешка над литературными штампами.

В. Сигарев создал свой ремейк «Алексей Каренин» (2001) на основе романа Л. Н. Толстого, обозначив жанр произведения следующим образом: «пьеса по мотивам романа Л. Н. Толстого “Анна Каренина”». Драматург сохраняет характерное для эпоса деление на главы (в ремейке их 23), пролог и эпилог, максимально сближая переделку с текстом оригинала. Однако акцент переносится с образа Анны Карениной на ее мужа, которого драматург называет по имени, хотя в романе Л. Толстой называет героя исключительно по имени-отчеству – Алексей Александрович. Вместо государственного человека, больше занятого службой, чем личной жизнью, в пьесе изображается человек частный.

В ремейке Каренин безумно любит жену, проецируя свое отношение к ее измене на сына: «КАРЕНИН. *Да, я потерял даже любовь к сыну, потому что с ним связано мое отвращение к вам*» [5]; страдает от старости, комплексует по поводу собственной внешности. Это сложный, противоречивый герой, который вызывает жалость и сочувствие.

Отдельное внимание в ремейке уделяется Сереже Каренину – несчастному ребенку, который мечтает только о том, чтобы родители были вместе. Он становится заложником ситуации и страдает не меньше отца. В эпилоге произведения Каренин оставляет себе на воспитание дочь Анны и Вронского, всю свою любовь к погибшей жене перенеся на девочку: «Василий Сигарев защищает право мужчины на личную драму, право мужчины на страдание. Драматург дает голос страданию незамеченному – очень подробно и действенно, ежесекундно следит за тем, как Каренин борется с собственными демонами, с осознанием своей ненужности, старости, немощи, своего мучительства и своего мученичества, своей оторванности от семьи,

ребенка, жены. Свистящее одиночество, призрак смерти, безмолвности витает над Алексеем Карениным» [4].

В ремейке В. Сигарева симпатия и сочувствие автора на стороне Алексея Каренина, который «нашел в себе силы простить, поскольку прощение не ограничивает ничью свободу, не делит людей на тех, кто прав, и тех, кто не прав; это духовная сила, которая превращает зло в добро, ревность в любовь, страдания в сочувствие» [5]. В финале абсолютно невозможно найти в образе Каренина что-то от черствого безликого чиновника, каким он предстает в начале пьесы. И совершенно иным предстает он в сопоставлении с героем Л. Толстого – «злой машиной».

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

Таким образом, названия пьес-ремейков являются одним из необходимых структурных элементов текста. Они выполняют важную функцию раскрыть цель переосмысления классики, а также продолжить диалог не только с авторами претекстов, но и с современниками, выступающими в роли читателей / зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богаев О. Вишневый ад Станиславского [Электронный ресурс] / О. Богаев // Журнальный зал. – Режим доступа : <https://magazines.gorky.media/ural/2010/8/vishnevyj-ad-stanislavskogo.html>
2. Гордеева К. А. Диалог с классикой в уральской драматургии (на примере пьесы Олега Богаева «Вишневый ад Станиславского») / К. А. Гордеева [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://studfile.net/preview/3562333/page:27/>
3. Макаров А. В. Метатеатр под знаком Чехова (на материале пьес В. Леванова, О. Богаева, А. Марданя) А. В. Макаров [Электронный ресурс] – Режим доступа : https://www.docme.ru/doc/1653620/metateatr-pod-znakom-chehova--na-materiale-p._es-v.-levanov...

4. Руднев П. Пьеса В. Сигарева «Алексей Каренин» / П. Руднев [Электронный ресурс] // Журнал «Новая драма» № 11 (02/03/2011). – Режим доступа : <https://www.topos.ru/article/7597>
5. Сигарев В. Алексей Каренин / В. Сигарев [Электронный ресурс] // Литмир. – Режим доступа : <https://www.litmir.me/br/?b=280194&p=1>
6. Слаповский А. Мой вишневый садик / А Слаповский [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://slapovsky.ru/пьесы/мой-вишневый-садик-пьеса/>

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л. Н. Рецепция классических произведений в названиях ремейков в русской драматургии рубежа XX – XXI столетий

Статья посвящена анализу аллюзивных названий пьес-ремейков в русской драматургии рубежа XX – XXI столетий. Современные русские драматурги демонстрируют отношение к классической литературе за счет интертекстуальных связей. Ироническое восприятие классики, прежде всего, обнаруживается на уровне названий ремейков, которые разрушают стереотипные рецепции претекстов.

Ключевые слова: русская драматургия, ремейк, рецепция, аллюзивное название.

SUMMARY

Lyubimtseva-Natalukha L. N. The reception of classical works in the names of remakes in Russian drama at the turn of the 20th – 21st centuries

The article is devoted to the analysis of the allusive titles of remake plays in Russian drama at the turn of the 20th – 21st centuries. Modern Russian playwrights demonstrate their attitude to classical literature through intertextual connections. The ironic perception of the classics is primarily found at the level of remake names that destroy the stereotypical reception of pretexts.

Key words: Russian drama, remake, reception, allusive title.

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

УДК 88-2

«ГАМЛЕТ В ВИТТЕНБЕРГЕ» Г. ГАУПТМАНА КАК ПЬЕСА-РЕМЕЙК

Проблемой литературной рецепции занимались многие известные ученые XX столетия: Г. Г. Гадамер, Р. Ингарден, Х. Р. Яусс и другие. Как известно, эта категория считается основной для рецептивной эстетики. Но в контексте эпохи постмодернизма проблема рецепции классических произведений обрела особую актуальность. В процессе развития литературы происходит постоянное переосмысление классических текстов на основе современного интерпретатору опыта. В процессе эстетической рецепции задействовано восприятие читателя, критика, литературоведа, – любого, кто непосредственно принимает участие в литературном процессе. В случае, когда речь идет о текстах-ремейках, добавляется авторская рецепция. Естественно, что особая рецепция автора, читателя, критика, литературоведа возникает в процессе взаимодействия классического претекста и его ремейка.

В драматургических ремейках допускаются не только изменения событийного ряда произведения-претекста, но появление посторонних персонажей, свободная интерпретация образов персонажей и мотивации их поступков.

Гамлет – это вечный образ, который существует в литературе уже более четырехсот лет, продолжая вызывать споры. Многим импонирует герой, потому что в нем видят настоящего честного рыцаря, который будет стоять до конца за справедливость, честность, будет бороться, а не мстить. Гамлет – это персонаж, который решается на поступок, несмотря ни на что, который может «восстановить расшатанный век», который не боится это сделать Гамлет уже не типичный человек средневековья, не мститель, а гуманист, представитель эпохи Возрождения. Он не

боится высказывать свои мысли, говорить о ценности и уникальности человека. Эта дилемма раскалывает сознание Гамлета, заставляет его колебаться и задавать самому себе вопрос: «Быть или не быть?».

Г. Гауптман в пьесе «Гамлет в Виттенберге» обращается к событиям, предвещающим действие трагедии В. Шекспира, утверждая мысль о том, что никакого разлада в душе героя ранее не было. Гамлет Г. Гауптмана существовал вполне гармонично в период обучения в университете Виттенберга до пережитой им трагической любви.

Гамлет в ремейке принципиально отличается от персонажа У. Шекспира: он верит в людей, верит в дружбу, любовь, справедливость. Об этом свидетельствует диалог принца с Хамидой, когда он объясняется в любви девушке и роняет слезы от счастья. Принц еще открыт для нового мира, чувствителен и эмоционален. В нем цинизма по отношению к миру и к людям. Он открыто может говорить о своих чувствах, и ему не нужно надевать маску безумца, чтобы сказать правду. Однако Г. Гауптман оставляет намек на возможный раскол в душе принца: друг Гамлета Феликс говорит о том, что принц не посещает колледж, закрывает все окна и подолгу плачет в одиночестве. Склонность к меланхолии и переменчивость настроения – это те характеристики личности Гамлета, которые приведут к формированию героя, знакомого читателю / зрителю по трагедии У. Шекспира.

Гамлет в обеих пьесах достаточно умен и образован, имеет подвижный ум и проницательность. Не только в серьезных речах, но и в шутках принца присутствует философская глубина, он мастерски пользуется своим остроумием, пародируя напыщенную манерность своих собеседников.

Существует множество трактовок образа Гамлета, но, на наш взгляд, наиболее точной представляется характеристика персонажа пьесы Г. Гауптмана, данная Г. Брандесом: «Гамлет – скептик, он – человек, осужденный на бездеятельность своей совестливостью или осторожностью, он – человек мозга, частью действующий нервно, частью,

вследствие нервности, неспособный действовать, и, наконец, он – мститель, притворяющийся безумным для того, чтобы тем лучше совершить дело мести. У него крайне чуткая совесть, но он может совершать жестокие поступки. За нелепую мнительность его природы судьба карает его сумасшествием его жены, приблизительно так же, как Гамлета за его притворное безумие постигает кара в виде действительного помешательства Офелии. Но этого Гамлета снедает более современная пытка сомнения, нежели Гамлета эпохи Возрождения» [2].

Гамлет был склонен к философским размышлениям, раздумьям, он видел перед собой важную миссию: восстановить справедливость и навсегда избавиться от подлости и предательства. Все переживания, сомнения, которым подвергался датский принц, были не напрасны, ведь он прекрасно знал, что исторические условия складывались так, что большинство бунтов и народных восстаний в его время против власти заканчивались поражением. Именно поэтому, не имея единомышленников и поддержки, Гамлет колебался, но не медлил, как это может показаться со стороны. Он не мог забыть обо всем и продолжить жить, когда в Дании правит его дядя-убийца. Гамлет переживает о том, чтобы его доброе имя было сохранено, чтобы будущие поколения узнали всю правду, поэтому запрещает Горацио допить яд, чтобы тот мог рассказать правду потомкам.

В трагедии У. Шекспира отражена история, традиции, быт целого народа. Г. Брандес так оценивает образ Гамлета: «И теперь, через 300 лет после его появления на свет, он поверенный и друг скорбящих и мыслящих людей во всех странах. В этом есть что-то необычайное. Таким проникновенным взором заглянул здесь Шекспир в недра своего собственного существа, а с тем вместе и в недра человеческой природы, и так уверенно и смело изобразил он во внешних чертах то, что видел, что целые века после того люди различных стран и различных племен чувствовали, как его рука лепила, словно воск, их природу, и в его поэзии видели, как взеркале, свое собственное отражение» [2].

В ремейке Г. Гауптмана Гамлет обнажает все пороки, недостатки устоявшегося общества, которое закрыто для нового, будущего, общества, которое не хочет делать шаг вперед и развиваться, а лишь медленно деградирует. Решительность, непреклонность, уверенность – то, что выделяет подлинного героя среди остальных героев. К сожалению, все эти качества Гамлет утратил еще в период обучения в Виттенберге. Он оказался заложником ситуации, оказался преданным, брошенным, обманутым и потерял свою уверенность в будущем, утратил то искреннее доверие к людям, стал более закрытым, получив негативный опыт. Гамлет искусно использует фразы, которые наполнены сарказмом и очень унижительны для тех, кому они адресованы. Но он последователен и избегает банальных и открытых оскорблений.

Для У. Шекспира все пороки, изображенные в трагедии, – это пороки, преобладающие в самом государстве. Гамлет понимал, что государство, в котором он находится, деградировало: «Дания – тюрьма». Окружение принца – это совокупное зло, с которым Гамлету предстоит бороться.

Г. Гауптман сосредотачивает внимание не только на центральных образах прототекста, но вводит абсолютно новых абсолютно новых персонажей, среди которых: испанский дворянин Хуан Педро де Леон, с которым Гамлет впервые встретится в одинокой таверне на проселочной дороге, молодая красивая цыганка Хамида, в которую Гамлет влюбится, ее мать и др. Они помогают более полно понять образ Гамлета, его характер. Именно благодаря этим простым людям и тем ситуациям, в которые они попадают, мы видим, как раскрывается, формируется характер принца, а именно: благодаря цыганке и ее матери мы понимаем, что Гамлет достаточно храбр, чтобы вступить за молодую девушку-нищенку и лишен снобизма; благодаря испанскому дворянину мы видим, что Гамлет, как и следует молодому юноше, весьма горяч и вспыльчив; благодаря образу Феликса, мы узнаем, что Гамлет не просто так закрывает окна и сидит один в комнате и не просто так интересуется жизнью цыган и их образом жизни – он влюблен.

У Г. Гауптмана Гамлет по-другому раскрывается в любовных отношениях, и это дает ключ к пониманию его двойственного чувства к Офелии в прототексте. Он искренен и выражает свою любовь к своей возлюбленной Хамиде в длинных монологах:

«Hamlet

*Sprich ohne Scheu, Hamida!
Dein bloßes Sprechen klingt mir wie Musik.
Die Sprache, die du ehrst mit deinen Lippen,
tönt einer Laute gleich! Vergiß es nicht,
was ich dir immer wieder zugeraunt:
aus welchen Höllen deine Hände mich
emporgeleitet: mehr mir Retter als
die meinen dir! Dein Dasein, deine Stimme
sind nun die neue Welt, in der ich lebe.
Denn daß du mir gehörst, dich gern mir schenkst,
dafür hab' ich die Zeugen deiner Küsse
und deiner Finger inn'ges Liebesspiel.
Hamlet, niedersitzend, zieht sie sanft auf sein Knie»[1].*

Гамлет с восторгом воспеваеt красоту Хамиды, нежность её голоса, его музыкальность. Отдельно следует обратить внимание на примечание к монологу, в котором указано, что Гамлет преклонил голову у её коленей. Хамида стала первой любовью молодого юноши, который, не боясь осуждения, слухов и разницы в социальных статусах, решил связать свою жизнь с цыганкой. Гамлет полностью поглощен своим чувством:

«Hamlet

*Wenn ich diese Worte
nur mit geringer Ändrung wiederhole,
so passen sie auf dich so gut wie mich. –
O wundervolle Nacht, die jetzt sich naht!
Wäret ihr Kerzen nicht so matt und fügsam,
so traulich-willig und zugleich voll Ohnmacht,
müßt' ich in einem Sinn euch hassen! – Jetzt,
Hamida, hasse ich den Tag! – Allein,
trieb' ich den Haß so weit, euch auszulöschen,
wär's Raub an meinen Augen: Sehn und Fühlen*

*bekämpfen qualvoll sich in Eifersucht.
Wir wollen in der Flämmchen sel'gem Dämmer
den Frieden stiften zwischen Sehn und Fühlen
und beidem unser Glück gerecht verteilen» [1].*

Гамлет говорит о том, как вдохновляет его Хамида, как он чувствует себя уверенным и в то же время бессильным рядом с нею, как мечтает разделить это счастье любви на двоих. Он забывает о разногласиях с родителями, недопонимании с матерью, у него появляется новый смысл жизни. Уже в начале пьесы Г. Гауптман отмечает особое, влюбленное состояние Гамлета, который бредит и мечтает о девушке, которую увидел в таверне. Сам принц этого не скрывает даже в разговоре с друзьями:

«Hamlet

*Mantel und Degen anlegend
Ich will's. Gott gebe, daß des Frohmuts Welle
icht schnell verebbt, wie zu befürchten steht
bei Hamlets Wankelmut. – Doch hört ein Rätsel,
bevor wir gehn: Vom Feuer angeglüht
und nie berührt, stand, was mich schwer gerührt.
Kleopatra, versunken in der Zeit,
erregt mir Liebe, Sehnsucht, Bitterkeit.
Hufschläge hallen nachts in meinen Traum,
Frau Venus hebt sich aus der Wellen Schaum.
Flucht hindert nicht die ew'ge Gegenwart.
Vor Anker liegt mein Schiff in ew'ger Fahrt» [1].*

Для принца обыкновенная цыганка сопоставима с богиней:

«Hamlet

*Zum Teufel, Jungs!
Ich muß endlich einen ordentlichen Bissen zwischen die Zähne
kriegen, denn ich habe an diesem Wort wie ein verhungelter
Pudel an einem fleischlosen Knochen genagt.
Also kennst du das Wort und des Rätsels Lösung?» [1].*

Гамлет сравнивает себя с пуделем, который, будучи голодным, обглаживает кость. Принц нетерпеливо спрашивает: «Zum Teufel, Jungs! Also kennst du das Wort und des Rätsels Lösung?». И, как ни странно, первым отвечает правильно Фахус:

«**Fachus**

Hamida!

Vom Feuer angeglüht: das Zigeunermädchen Hamida am Feuer. Und nie berührt: nun ja, nämlich von dir, das ist zutreffend. Kleopatra: warum nicht? Sie ist Ägypterin. Hufschläge: das sind Don Pedros Buschklepper. Vor Anker liegt mein Schiff in ewiger Fahrt: nullisamorestmedicabilisherbis. Und endlich ist das die Lage: necpossumtecum vivere nec sine te»[1].

Фахус отвечает на загадку принца, называя Хамиду сидящей у костра, сравнивая ее с Клеопатрой. Уже в начале пьесы друзья знали, в чем причина странности поведения Гамлета.

Далее Г. Гауптман обращается к «эффекту обманутого ожидания». Читатель радуется за Гамлета: принц настоящему счастлив, т.к. его чувство к Хамиде взаимно. Немного позже он узнает, что Хамида передала через Томаса Гамлету свою черную прядь волос, умоляя защитить ее от того, что будет происходить на площади:

«**Thomas**

Ich komme von Hamida, und ich bringe Euch eine schwarze Locke ihres Haars» [1].

У цыганки дурная репутация: ее обвиняли в изменах, в воровстве, в обмане. Хамида должна вернуть деньгина площади в назначенное время. Понимая, что их у нее нет и заступиться за нее некому, Хамида прибегает к своей женской хитрости и просит Гамлета заступиться за нее.

В шекспировском «Гамлете» принц отчужден от семьи, от любви, он разочарован в людях, не верит в дружбу, так как был предан Розенкранцем и Гильденстерном. Г. Гауптман изображает принца, который еще способен верить, любить, действовать. Гамлет вместе с друзьями приходит на площадь по просьбе Хамиды и не только защищает девушку, но и проводит ее в свой замок и дает кров. Гамлет проявляет находчивость, благодаря которой никто не задает ненужных вопросов и ему не приходится вынимать шпагу и силой освобождать Хамиду. Так представился Вильгельм простым людям на площади:

«Wilhelm

Wir sind Schauspieler, gute Leute, und möchten euch gern alle hiermit zu unsrer Vorstellung eingeladen haben. Sie findet auf unsrer Bühne auf dem Platz vordem Rathaus statt. Wir werden ein Stück von Proteus aufführen, das den Titel trägt: Kophetua und das Bettelmädchen. Die Rollen sind alle wohl besetzt, durchaus vollzählig, nur nicht die stumme Rolle des Bettelmädchens. Proteus, der Dichter, hat es sich in den Kopf gesetzt, diese Rolle von keinem Manne, sondern von einem echten Bettlerskinde gegen Gold und gute Worte agieren zu lassen. Es ist eine Neuerung, aber was wäre zu Wittenberg keine Neuerung?! Das Bettelmädchen nun suchen wir. Man hat uns hierhergewiesen als in ein Königreich der fahrenden Leute, wo gelegentlich Großwürdenträger der Zunft sich Rendezvous geben.

Allgemeines Schweigen» [1].

Интересно также название пьесы, которую придумал Гамлет: «Kophetua und das Bettelmädchen» («Король Копетуа и девушка-нищенка» – перевод наш). В ремейке Гамлет предстает остроумным, ловким, смелым, отважным и умным.

Таким образом, читателю не трудно догадаться, что привело к такой трансформации главного героя. Читая пьесу У. Шекспира, мы уже встречаемся с одиноким, брошенным, преданным Гамлетом, чье сердце разбито, и он никак не может найти в себе силы, чтобы вновь полюбить, быть решительным, смелым. Целью его жизни становится месть за смерть отца и предательство матери. Гамлет – человек эпохи Возрождения, которому не дали возможности раскрыться и жить полной жизнью, которого не поняли, предали и обманули. Благодаря ремейку Г. Гауптмана мы видим, какой путь прошел Гамлет и как менялся его характер, как он эволюционировал, становился сильнее, выносливее и вместе с тем жестче и циничнее, как исчезла неподдельная юношеская наивность и доверчивость, что и сформировало характер, склонный к сомнениям и рефлексии.

Г. Гауптман демонстрирует этапы эволюции, изначально создавая атмосферу доверия, первой чистой, наивной юношеской любви:

«Hamlet

*Nichts da von Sklavin! Du bist frei gemacht,
damit du frei seist, meine Königin!*

Wenn hier ein Sklave ist, so bin ich deiner» [1].

Гамлет освобождает Хамиду, говорит ей о свободе и в тоже время признается ей, что это не она, а он теперь является ее рабом. После этого следует диалог-признания Хамиды в любви к Гамлету:

«Hamida

*Du bist ein hübscher, süßer Knabe, Prinz!
Ich hab' als Kind geträumt von dir!*

Hamlet

*Siehst du,
die Liebe macht gelehrt. Leichter schon
fließt dir die fremde Sprache von der Zunge,*

Hamida

*So schön und fremd und wundersam wie dich
sahichnochkeinen» [1].*

Хамида не отвергает Гамлета, напротив, она делает ему комплимент и говорит, что мечтала о нем с детства и ранее не видела никогда такого красивого и удивительного принца.

Ремейк Г. Гауптманапредставляет собой эпизод из жизни датского принца в период его обучения в Виттенберга. В трагедии В. Шекспира об этом только упоминается. Однако после прочтения трагедии остается ряд вопросов, которые актуализируют интерес к событиям, имевшим место в Германии: почему Гамлет отсутствовал в Дании после смерти отца, являясь наследным принцем, почему позволил узурпировать трон своему дяде Клавдию. Г. Гауптман предлагает одну из версий, позволяющую объяснить произошедшее. Название ремейка аллюзивно: Виттенберг – это топоним, важный для понимания характера персонажа.

Экспозиционные события, ставшие основой сюжета ремейка, завершаются со встречей Гамлета с призраком отца. Это станет завязкой трагедии У. Шекспира.

В прототексте первой призрака замечает стража. В ремейке Гамлет узнает об этом сам. Трагедия потери отца усугубляется знанием о том, что того предательски убил родной брат. Одной

трагедии для Гамлета, по мнению автора ремейка, мало для того, чтобы характер принца стал таким, каким читатель / зритель видит его в трагедии У. Шекспира. В то время, как Гамлет находился с друзьями, которые только что узнали о смерти короля, приходит стража, которая только что схватила молодого вора-цыгана Лишку, за которого заступается Хамида. Для нее страдать вместе с ним было гораздо лучше, чем жить в «золотой клетке» вместе с Гамлетом. Это вторая трагедия Гамлета. Но принц, в соответствии со своим статусом, ведет себя благородно: он освобождает Хамиду и отпускает ее с Лишкой.

Смерть отца – трагедия, которая отодвигает личные чувства принца на второй план. Гамлет удивляется: «Странно! Я знал, и я не знал...» – и это не о Хамиде, а о смерти отца. Разговаривая с призраком, он догадывался о том, что его отец уже мертв, и призрак пришел к нему не просто так. Пьеса заканчивается словами Фахуса, который, преклонив перед принцем колени, приветствует нового короля Дании. «Славься король Гамлет!» – так звучит восклицание Фахуса и вместе с ним Горацио, которые еще не знают о том, что королем будет родной дядя Гамлета.

Автор ремейка плавно подвел пьесу к логичному завершению и, чтобы узнать, что будет дальше, нужно прочесть трагедию У. Шекспира. Однако теперь понятными становятся мотивировки поведения Гамлета, в частности, его отношение к женщинам: он больше не поверит ни одной из них.

Черда трагедий, о которой мы узнаем из трагедии У. Шекспира, началась гораздо раньше. Г. Гауптман предлагает одну из версий событий, объясняющих мотивацию поступков и образ шекспировского Гамлета – закрытого, недоверчивого, скрывающегося под маской сумасшедшего. Г. Гауптман предлагает предысторию, объясняя поведение шекспировского датского принца. Читатель уже не может так категорично и строго судить Гамлета, обвиняя его в нерешительности.

Таким образом, ремейк Г. Гауптмана – это приквел событий трагедии У. Шекспира, позволяющий читателю глубже понять не только психологическую составляющую, но и мотивировку поступков персонажа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Hauptmann Gerhart. Hamlet in Wittenberg / Gerhart Hauptmann. – Текст : электронный // ПРОЕКТ UTTENBERG-DE. – URL: https://vk.com/doc327026636_54206?hash=f7583ecf4b4 (дата обращения: 10.04.2020)
2. Брандес, Г. Неизвестный Шекспир. Кто, если не он / Г. Брандес. – Текст : электронный // ВикиЧтение: сайт. – URL: <https://biography.wikireading.ru/144368> (дата обращения: 29.03.2020)

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л. Н., Бляшко Ю. С. «Гамлет в Виттенберге» Г. Гауптмана как пьеса-ремейк

В работе осуществлен анализ образа главного героя, выявлены признаки, характеризующие данную

пьесу как ремейк-приквел, а также определена роль предшествующих событий, которые оказали

значительное влияние на формирование личности Гамлета. Отдельное внимание уделено

авторской психологической характеристике героя, предложенной в ремейке Г. Гауптманом.

Ключевые слова: Гамлет, ремейк-приквел, драматургия, трагедия.

SUMMARY

Lyubimtseva-Natalukha L. N., Bliashko Yu. S. «Hamlet in Wittenberg»

by G. Hauptmann as a remake play

The work analyzes the image of the protagonist, reveals the signs that characterize this play as a remake-prequel, and also defines the role of previous events that had a significant impact on the formation of Hamlet's personality. Special attention is paid to the author's psychological characterization of the hero, proposed in the remake written by G. Hauptman.

Key words: Hamlet, remake-prequel, dramaturgy, tragedy.

УДК 82-311.2

СПЕЦИФИКА ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА В РОМАНАХ М.А. БУЛГАКОВА

Тема городского пространства у М.А. Булгакова одна из наиболее актуальных для исследователей. В своих концепциях многие учёные в различной форме высказывают тезис о том, что М.А. Булгаков – городской писатель (В.Я. Лакшин, М.С. Петровский, Е.А. Яблоков и др.); и поэтому хронотоп его произведений прежде всего связан с «оценочно амбивалентным образом города» [6, с. 182]. Корреляция урбанистических пространств – Киева, Москвы, Ершалаима как наиболее значимых мест в контексте булгаковского творчества – максимально расширяет семантическое поле романов автора. Как правило, М.А. Булгаков в своих произведениях описывает несколько городов: один топос будто бы встраивается в другой, что позволяет различным пространствам пересекаться и взаимодействовать в рамках единого художественного целого. Уже в «Белой гвардии» – первом романе писателя – повествование о Киеве содержит обращение к иному пространству: «...очень, очень далеко сидела, раскинув свою пёструю шапку, таинственная Москва»; более того – в топографии булгаковского Киева есть Московская улица.

В творчестве М.А. Булгакова пространства Москвы и Киева сопрягаются, происходит некий культурно-исторический диалог между двумя столицами, в одной из которых писатель родился, а в другой – прожил большую часть жизни и умер. В определённом смысле М.А. Булгаков наделён способностью прочитывать знаковую природу городского пространства и воплощать её в собственных художественных произведениях при помощи языковых средств. Это ярко демонстрируется уже в малой прозе автора, где названия городов вынесены в заглавие произведений: очерки «Москва Краснокаменная» (1922) и

«Киев-город» (1923). Названные столицы являются теми центрами – географическими, культурными, духовными, наконец, автобиографическими – в которые автор помещает героев многих своих произведений. В художественном пространстве булгаковского Киева находится дом Турбиных («Белая гвардия»), в этом же городе сводит счёты с жизнью Максудов («Театральный роман»); в последнем произведении М.А. Булгакова также происходит актуализация киевского пространства благодаря приезду дяди из Киева – Поплавского («Мастер и Маргарита»). В свою очередь, значимость образа Москвы в творчестве писателя позволяет говорить о создании «московского текста», корпус которого у М.А. Булгакова в основном представлен «советскими» главами «Мастера и Маргариты», а также теми произведениями, событийный ряд которых связан с краснокаменной: «Собачье сердце», «Роковые яйца», «Чаша жизни», «Самогонное озеро», «Столица в блокноте» и многие другие, включая драматургическое наследие писателя. Отсылка к Москве содержится и в «Театральном романе»: именно здесь шут Петра Первого переводит пьесы Мольера. Даже на первый взгляд важность этой столицы для М.А. Булгакова очевидна, «хотя, надо признать, значительность московского адреса не всюду одинакова» [5, с. 278].

М.С. Петровский отмечает, что модель всех булгаковских городов киевоцентрична – то есть место рождения писателя лежит в основе всех изображённых им городов – в том числе, разумеется, Москвы, которая исторически и традиционно связана с Киевом прежде всего в рамках христианской православной культуры, её появления, развития и укоренения. Соотношение московского и киевского урбанистических пространств лежит в основе поэтики М.А. Булгакова: эти два центра представляют собой воображаемые топосы, иллюзии, так как любой булгаковский город – «пейзаж, декорации, место действия в самом общем смысле этого слова» [4, с. 215]. В сущности, для создания образа Киева, Москвы М.А. Булгаков использует похожие приёмы и средства –

они в своей совокупности образуют тот метод, который М.С. Петровский в одной из своих книг [5] определил как «магический урбанизм».

Многомерность булгаковских городов связана с широким использованием в текстах элементов городской символики, которая включает в себя и топонимику – названия различных домов, заведений и т.п. Ряд вечных вопросов онтологической направленности, затрагиваемых автором в своих романах, – например, что есть истина («Мастер и Маргарита»), почему люди не хотят обратить свой взгляд на звёзды («Белая гвардия») – фактически остаётся открытым. Но всё-таки эти вопросы обращены в то пространство, которое окружает булгаковских героев, оказывает на них различной степени влияние, формирует модели поведения и во многом мотивирует как возникновение вечных вопросов, так и способствует появлению ответов на них.

Булгаковским городам присуща оригинальная топонимика, которую автор придумал самостоятельно для всецелой реализации замысла и семантической наполненности произведения – например, Алексеевский спуск вместо Андреевского, Мало-Провальная улица вместо Малоподвальной («Белая гвардия»).

Ещё одна особенность булгаковской топонимики связана с тем, что автор использует реально существующие названия и наделяет их сверхсимволикой, акцентируя внимание на значении и звучании этих названий: например, Пречистенка, Театральная улица, Крещатик.

На Театральной улице, например, расположен в романе «Белая гвардия» магазин мадам Анжу, где Алексей Турбин меняет одежды врача и военного – в сущности, смена наряда ведёт к смене ролей, различающихся по степени вовлечённости в кровавую оперетку. Заведение мадам Анжу ассоциативно напоминает тот магазин женской одежды, который открывает Коровьев во время сеанса чёрной магии («Мастер и Маргарита»). Драматический элемент «Мастера и Маргариты» явно проступает в театральных эпизодах романа, как, например, выступление Воланда перед

москвичами, великий бал у сатаны, заседание литераторов в Грибоедове. От Варьете растекается всё смысловое поле театральности – и распространяется на всю Москву, которая предстаёт в виде расширившейся сцены, а герои участвуют в грандиозном музыкально-театральном представлении. Действующие лица «Белой гвардии» также живут по законам сцены – улицы в романе театральны, революция названа «кровавой опереткой», а «большевиков повесят в Москве на Театральной площади».

Сценическая природа топографии булгаковских романов взаимосвязана с сакральностью изображаемых автором городов, в рамках которых культура сталкивается с культом, язычество с христианством. По своей природе цирк и церковь у М.А. Булгакова предельно близки: *«в апреле восемнадцатого, на пасхе, в цирке весело гудели матовые электрические шары и было черно до купола народом»* («Белая гвардия»); герой «Театрального романа» говорит в театре «тихо, как в храме»; священник пытается убедить Поклена не играть на сцене, но в результате сам становится артистом («Жизнь господина де Мольера»). Наконец, в «Мастере и Маргарите» Коровьев – бывший регент, дирижёр церковного хора, носит цирковую одежду; Воланд и свита – сатана и его шуты – останавливаются в квартире с особой атрибутикой: церковная парча, запах ладана, свет, похожий на церковный. Для М.А. Булгакова город – это сцена, на которой возможны любые превращения, где вся жизнь – игра.

Театральность происходящих событий связывает московское и киевское урбанистическое пространство булгаковских романов при помощи топографии, системы героев, использования в тексте тех городских примет, которые наиболее точно и тонко отражают ментальность народа. Ведь для того чтобы быть «адекватно понятым, писатель при использовании (или, отчасти, создании) символов должен опираться на готовую, сложившуюся в культуре систему представлений» [1, с. 286]. В этом смысле в пространстве булгаковских романов важную функцию выполняют именно памятники – они символ нравственной

жизни людей, буквально – воплощённая в художественном материале и форме память об исторических событиях, их участниках. Памятник Богдану Хмельницкому в «Белой гвардии» описан в экспрессивных тонах: «Скачущий же Богдан яростно рвал коня со скалы, пытаюсь улететь от тех, кто навис тяжестью на копытах. Лицо его, обращённое прямо в красный шар, было яростно...» Булава Хмельницкого, указывающая «в дали», «на северо-восток», направлена, по-видимому, именно в сторону Москвы. Связан с Москвой и другой символ киевского пространства: М.А. Булгаков с особым постоянством акцентирует внимание читателей на описании памятника Владимиру, а Владимирская горка – «лучшее место в мире» – вводится в пространство как «Белой гвардии», так и «Мастера и Маргариты». Фигура князя Владимира, который разрушил идолов и в 988 году крестил киевлян, воплощает духовные искания человека, борьбу язычества и христианства. В руках Владимир держит трёхсаженный крест, один из наиболее распространенных символов в религиозных и мифологических системах всего мира, – и можно заметить, что этот символ проецируется на название главной, центральной киевской улицы – Крещатик, где происходит буквально скрещение всех путей, дорог города, сплетение жизней, судеб, исканий.

Необходимо подчеркнуть, что крест в руках Владимира именно символ, это элемент культурного пароля – и он принципиально не может быть однозначно истолкован, а нуждается именно в интерпретации, то есть в абсолютном множестве прочтений. Он связан с целым набором денотатов: страдания, муки, кровь, христианство, творчество (ср.: в «Музе мести»: «тот, кто творит, не живёт без креста»). Другой ряд представлен признаками, которые М.А. Булгаков концентрирует в эпитете электрический (*«электрический белый крест в руках громаднейшего Владимира на Владимирской горке»*), ведь этот свет не вполне бесспорен вследствие его искусственной природы. Итак, крест в руках Владимира – амбивалентный символ, который в финале романа «Белая гвардия» модифицируется: он превращается

в «угрожающий острый меч», атрибут, необходимый для борьбы и защиты, причём не только на физическом плане, но и на духовном.

По-видимому, многоуровневое взаимодействие московского и киевского пространств, их проникаемость и обращённость друг к другу вводит в булгаковский контекст ещё как минимум один город – Иерусалим. Очевидно, что диалогизация московского и киевского урбанистического пространств осуществлена М.А. Булгаковым не только при помощи ряда устойчивых символов, обозначенных выше, но и благодаря прямому обращению к образу Ершалаима – священному центру христиан, иудеев и мусульман. Ершалаим у М.А. Булгакова – это город призрачный, ирреальный, как Киев и Москва. В сущности, полемика булгаковедов об «истинности» и «вымышленности» Ершалаима может быть рассмотрена как спор о соотношении мира реального и мира художественного произведения. Писатель же при создании модели того или иного городского пространства находится на границе между этими мирами, что связано с самой природой творческого акта. Известно, что в одной из черновых тетрадей романа «Мастер и Маргарита» исследователями была обнаружена схема – «Воображаемый Ершалаим» (отмечено Л.М. Яновской). Эпитет вполне может быть применим и к другим булгаковским городам – Москве, Киеву, ведь «с планом древнего Иерусалима Булгаков обходится весьма свободно – точно так же, как с планом родного Киева в “Белой гвардии” и с топографией до мелочей знакомой Москвы в “Мастере и Маргарите”» [7, с. 293].

Названные города в контексте творчества писателя объединяет то, что это воображаемые урбанистические пространства с похожим структурным членением. При создании городской модели М.А. Булгаков использует устойчивую оппозицию «верх/низ»: из Верхнего и Нижнего Города состоит и Киев в «Белой гвардии» («...упадал покой на улицах и переулках и верхнего Города, на горах, и Города нижнего, раскинувшегося в излучине замёрзшего Днепра...»). Похожая структура и

у Ершалаима в «Мастере и Маргарите» (*«В крепости гость также пробыл очень недолго, а затем его след обнаружился в Нижнем Городе, в кривых его и путаных улицах»*). Парадоксально, но при создании ершалаимского пространства М.А. Булгаков в «Мастере и Маргарите» обозначает только лишь Нижний Город, упоминание Верхнего города в тексте древних глав фактически отсутствует, но оно будто бы подразумевается автором-повествователем, всей топографией ершалаимского пространства. Так, исследователями было отмечено, что в границах булгаковского Ершалаима «резко выделяются три локуса, противостоящие друг другу: Храмовая гора, Верхний и Нижний город (хотя только последний носит приведенное здесь название)» [3, с. 38]. Вероятно, отсутствующее в тексте «Мастера и Маргариты» название «Верхний Город» должно было бы акцентировать внимание читателя и исследователя на других «верхах» булгаковского Ершалаима: это, конечно, холмистая местность и горы. В пределах авторской топографии важно подчеркнуть некоторое сходство между киевским и ершалаимским ландшафтом – оба города построены на холмистой местности, поэтому даже кажется возможным и закономерным сопоставление Лысая Гора – Лысый Череп. Русифицируя в своём последнем романе наименование места казни Христа, М.А. Булгаков «как бы отождествляет Голгофу с горой в Киеве, на которой, по народным представлениям, “ведьмы шабаш справляют”» [2, с. 56]. Это сопоставление явно и очевидно в ершалаимском тексте «Мастера и Маргариты»: «Солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением». Глава «Казнь», из которой приведена данная цитата, в черновом варианте романа называлась «На Лысой Горе», что позволяет говорить о значимости событий на Голгофе и киевской горе, – место казни Иешуа и шабаша Маргариты М.А. Булгаковым названы одинаково.

Ершалаимское пространство выступает своего рода посредником между булгаковской Москвой и Киевом,

маркирует их как центры, принадлежащие к некой сакральной традиции, а через неё – и к развитию всей мировой культуры. Неразрывность этой традиции лежит в основе корреляции булгаковских городских пространств – Киева, Москвы и Ершалаима. В сущности, в контексте творчества писателя взаимодействие московского и ершалаимского топосов явно и очевидно – оно организует и структурирует последний булгаковский роман. Так, московское пространство в романе «Мастер и Маргарита» по-особому пластично; в определённом смысле оно имеет прорывы и щели – благодаря чему, например, становится возможным перемещение Левия Матвея из древнего Ершалаима – другого времени и пространства – в советскую действительность.

Итак, булгаковское урбанистическое пространство имеет как минимум три основные центра, оригинальные точки сборки, благодаря которым формируется хронотоп художественных произведений: Ершалаим, Киев, Москва. Принимая за основу для своего повествования реально существующие и обозначенные на карте города, М.А. Булгаков создаёт такое художественное пространство, в котором Ершалаим, Киев и Москва не просто сосуществуют, а образуют единое целое, – художественный мир писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кушлина О. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» / О. Кушлина, Ю. Смирнов // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. Сб. ст. – Сост. А. Нинов. – М., 1988. – С. 285 – 304.
2. Лескисс Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (Манера повествования, жанр, макрокомпозиция) / Г. А. Лескисс // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – Т. 38. Вып. 1. – М., 1979. – С. 52 – 59.
3. Лысюк Н. А. Мистерия всепобеждающей любви : мифологические основания романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» / Наталия Анатольевна Лысюк; Киевский нац. ун-т им. Тараса Шевченко. – К. : Агентство «Украина», 2008. – 454 с.

4. Максудов С. «Мастер и Маргарита» – театральный роман в пяти измерениях (пространство, время, этика) / С. Максудов // Новый журнал <Нью-Йорк>. – 1995, – № 196. – С.202 – 244.
5. Петровский М. Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова / М. Петровский. – К. : Дух и литера, 2001. – 370 с.
6. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова / Е.А. Яблоков. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 424 с.
7. Яновская Л.М. Записки о Михаиле Булгакове / Л. Яновская. – М.: Параллели, 2002. – 413 с.

АННОТАЦИЯ

Панчехина М. Н. Специфика городского пространства в романах М. А. Булгакова

В статье рассматривается способ формирования художественного пространства в романах М. А. Булгакова. Анализируются особенности урбанистической символики Киева, Москвы и Ершалаима как особых городов в контексте творчества писателя.

Ключевые слова: хронотоп, художественное пространство, художественный мир, сцена, театральность.

SUMMARY

Pancheikhina M. N. The specifics of urban space in the novels by M. A. Bulgakov

The article considers the way of formation of art space in novels of M. A. Bulgakov. The author analyzes the peculiarities of urban symbolism of Kiev, Moscow and Yershalaim as special cities in the context of the writer's work.

Key words: chronotope, art space, art world, stage, theatricality.

В. В. Фефелова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82(44)''1940/1944'':94(44)

ÉCRIVAINS FRANÇAIS DE LA RÉSISTANCE

Les multiples obstacles du temps, les quelques marges de liberté, les petites failles, les «stratégies de contournement», de «nécessité» ou les «adaptations contraintes» conditionnent tout un panel de conduites complexes, parfois doubles. Dans le milieu intellectuel, à quelques exceptions notables – ainsi de René Char, de Jean Prévoist ou de Jean Cavaillès – les frontières sont parfois extrêmement ténues entre activités de résistance et activités littéraires autorisées. Le cas de Jean Paulhan est sans aucun doute le plus symptomatique de cette ambivalence: d'un côté, il participe à la confection clandestine du bulletin Résistance diffusé par le «réseau» du Musée de l'Homme; d'autre côté, il maintient durant la période de l'Occupation des relations constantes avec des collaborateurs notoires (Drieu la Rochelle). Sans forcément atteindre l'exhaustivité d'une typologie satisfaisante, plusieurs cas de figure coexistent.

Les écrivains français restés en France envahie luttent à leur façon pour la libération de la Patrie. Aux limites poreuses et imbriquées entre résistance et métier d'écriture, quatre types d'écrivains se distinguent. Ceux qui continuent à publier légalement tout en agissant clandestinement, dans le cadre ou en dehors de leur champ professionnel (François Mauriac, Jean Paulhan, Albert Camus). Ceux qui choisissent de ne pas publier mais qui ne participent pas forcément à une action de résistance, en dépit d'une certaine proximité avec la Résistance (Jean Guéhenno). Ceux qui décident de ne pas publier et qui s'engagent dans des actions de résistance souvent éloignées du champ littéraire (René Char, Jean Prévoist). Parmi les résistants, il faut nommer ceux qui se font écrivains de la Résistance et qui en deviennent en quelque sorte les aèdes (Pierre Brossolette, Alban Vistel, Vercors). Parmi les comportements souvent entremêlés, nous analysons deux conduites qui caractérisent un «écrivain résistant». Sans

se contredire, en s'interpénétrant parfois, le choix du silence et le choix de l'action témoignent l'un et l'autre d'une présence, voire d'une volonté de résistance.

«Je ne désire pas publier dans une revue les poèmes que je t'envoie. [...] Ils resteront longtemps inédits, aussi longtemps qu'il ne se sera pas produit quelque chose qui retournera entièrement l'innommable situation dans laquelle nous sommes plongés» [3, p. 1].

Le refus de la publication, explicité par René Char dans une lettre de 1941, souligne avec acuité le caractère inédit d'une situation qui transforme les conditions et les fonctions de l'écriture. Sous l'occupation allemande, écrire et publier, vivre de son métier d'écrivain, ces activités perdent l'essentiel du sens qu'elles prenaient en temps de paix. Ce n'est d'ailleurs pas comme écrivain que René Char choisit l'engagement résistant. Responsable du Service des atterrissages et des parachutages (SAP) dans le département des Alpes-de-Haute-Provence, il agit en dehors des cercles littéraires. L'expérience de la Résistance marque pourtant profondément son écriture et inspire son œuvre poétique. Ce paradoxe n'est qu'une apparence. Le contexte de la guerre et de l'Occupation recompose les attitudes et bouleverse le rapport à l'écriture. Il oblige également l'historien à préciser une terminologie qui semble aller de soi. Le sujet des écrivains dans la Résistance est immense et peut entraîner dans de multiples directions. Le chemin le plus raisonnable serait de décrire les raisons, les logiques et les parcours d'écrivains engagés dans la Résistance.

Pendant l'occupation beaucoup d'écrivains français mettent leur métier et leur plume au service de la Résistance (François Mauriac, Louis Aragon, Albert Camus). C'était des écrivains résistants. Il y avait une autre catégorie les écrivains dans la Résistance, qui ne s'engagent pas forcément en tant qu'écrivain même s'ils continuent à écrire par ailleurs (René Char, Jean Prévost, André Malraux). Troisième catégorie possible ce sont des écrivains de la Résistance. Elle apparaît avec l'expérience de la Résistance, désigne ceux qui tentent d'en exprimer la singularité, et se combine parfois avec les deux premières catégories. François Mauriac et René Char sont aussi, chacun

à leur manière, des écrivains de la Résistance. Des auteurs quasiment inconnus se sont révélés être de véritables écrivains de la Résistance: Jean Bruller, alias Vercors, Claude Aveline, etc. Ces précisions voudraient souligner la difficulté d'un sujet pour lequel le risque est grand de se laisser enfermer dans une description des actions, rôles et activités de résistance des écrivains.

Le propos qui suit ne propose donc ni une histoire de la littérature clandestine, ni une histoire des institutions littéraires clandestines, ni même une reconstitution des parcours d'écrivains en résistance. Il tente plus simplement de suivre, de manière expérimentale, la démarche adoptée par Pierre Laborie à propos d'André Malraux : non pas restituer la résistance de quelques écrivains, et confronter les récits avec la réalité, mais comprendre le sens qu'ils ont donné, dans leurs écrits, à l'expérience de la Résistance.

De 1940 à 1944, la Résistance se construit et s'adapte aux évolutions de l'Occupation et de la guerre. La résistance de présence et de témoignage des années 1940 et 1941 se distingue nettement de la lutte armée de l'été 1944. Les écrits clandestins participent également de ce processus. L'écart chronologique est parfois considérable entre le moment de l'écriture, avec son contexte spécifique, le moment de la publication, et le moment de la réception de l'œuvre. Dans une période dense, où le temps se comprime et s'accélère à l'extrême, le sens des mots et les catégories utilisées peuvent rapidement se transformer, se modifier et perdre leur signification originelle. Il en va de même pour les fonctions de l'écrivain comme pour celles de l'écriture. Sans prétendre épuiser le sujet, sans certitudes tranchées, en proposant quelques pistes de réflexion, deux aspects seront développés. Du côté des écrivains, il faudra d'abord essayer de saisir dans leur diversité les choix et les conduites qui soutiennent les engagements résistants. Nous tâcherons alors d'explorer les fonctions, le statut et le sens de l'écriture littéraire clandestine dans la perception, la construction et l'appréhension du phénomène de la Résistance.

Le silence est un choix moral revendiqué qui se traduit par le refus de toute publication légale. C'est aussi la décision

prise par Vercors et par René Char. Il est conçu comme un refuge obstiné, comme une fierté, comme une réponse au bruit assourdissant du mensonge. Dans son *Journal* des années noires, dont quelques extraits sont publiés clandestinement aux éditions de Minuit en 1944 sous le titre *Dans la prison*, Jean Guéhenno s'attarde sur un terme inventé par Voltaire, «homme de lettres». En s'inspirant du philosophe des Lumières, il donne à cette expression un sens nouveau, remodelé par la guerre et l'Occupation: «Voltaire forma cette expression: homme de lettres, pour désigner une nouvelle charge et un nouvel honneur. [...] On est libre ou esclave à la mesure de son âme. Un homme de lettres véritable n'est pas un fournisseur de menus plaisirs. [...] Il ne peut se sentir libre quand deux millions de ses compatriotes sont autant d'otages dans les prisons d'un vainqueur, quand quarante millions d'hommes autour de lui ne sauvent que par le silence et la ruse ce qui leur reste de dignité» [3, p. 4].

Le silence est une dignité et l'on retrouve cette même attitude intransigeante, ce même dégoût du déshonneur, ce même rejet de la résignation chez René Char: «Mes raisons me sont dictées en partie par l'assez incroyable et détestable exhibitionnisme dont font preuve depuis le mois de juin 1940 trop d'intellectuels parmi ceux dont le nom jadis était précédé ou suivi d'un prestige bienfaisant, d'une assurance de solidité quand viendrait l'épreuve qu'il n'était pas difficile de prévoir... On peut être un agité, un déprimé ou moralement un instable, et tenir à son honneur! Faut-il les énumérer? Ce serait trop pénible. [...] Certes, il faut écrire des poèmes, tracer avec de l'encre silencieuse la fureur et les sanglots de notre humeur mortelle, mais tout ne doit pas se borner là. Ce serait dérisoirement insuffisant. Je te recommande la prudence, la distance. Méfie-toi des fourmis satisfaites. Prends garde à ceux qui s'affirment rassurés parce qu'ils pactisent. Ce n'est pas toujours facile d'être intelligent et muet, contenu et révolté. Tu le sais mieux que personne. Regarde, en attendant, tourner les dernières roues sur la Sorgue. Mesure la longueur chantante de leur mousse. Calcule la résistance délabrée de leurs planches. Confie-toi à voix basse aux eaux sauvages

que nous aimons. Ainsi tu seras préparé à la brutalité, notre brutalité qui va commencer à s'afficher hardiment. Est-ce la porte de notre fin obscure, demandais-tu? Non. Nous sommes dans l'inconcevable, mais avec des repères éblouissants» [3, p. 5].

René Char écrit ces mots d'espoir et de résistance en 1941, à un moment où le silence seul ne suffit peut-être plus à exprimer le refus, où il peut paraître un rien dérisoire. Ce choix radical du silence est critiqué pour d'autres raisons. D'aucuns croient au langage codé de la littérature de «contrebande» (Louis Aragon), aux paroles à double sens, à la connivence, aux sous-entendus, et voient dans la publication légale une forme de présence, un moyen de contourner la censure et de détourner le sens des textes édités dans les revues autorisées.

Les écrivains résistants choisissent l'action. Dans l'action, trois critères discriminants peuvent permettre de définir un «écrivain résistant»: premièrement, si l'on agit en tant qu'écrivain, dans le cadre d'une activité littéraire, le refus de publier légalement. Deuxièmement, la publication clandestine de textes littéraires. Troisièmement, en dehors du champ littéraire, l'engagement dans d'autres formes d'action (réseaux de renseignements, maquis, sabotages, par exemple). Les apports récents de l'historiographie de la Résistance ont souligné la nécessité d'éviter tout cloisonnement, toute définition catégorielle, toute séparation artificielle entre divers types d'action. Le phénomène, mouvant et multiforme, se construit dans le temps. Il se caractérise par le tâtonnement, l'invention et une grande porosité entre les différentes actions, en particulier à ses débuts. La thèse que Julien Blanc a consacrée au «réseau du Musée de l'Homme» le montre bien. Entre l'été 1940 et l'été 1941, cette «nébuleuse» mêle tous azimuts contre-propagande, renseignements, évasions sans que ces actions ne soient perçues comme contradictoires, y compris chez des gens de lettres comme Claude Aveline, Jean Paulhan ou Jean Cassou. Plus généralement, la nature changeante et la chronologie du phénomène font qu'il est difficile de délimiter de manière figée, et parfois les opposer, une «résistance intellectuelle», une «résistance littéraire» ou une «résistance armée». Les engagements suivent également

l'évolution propre de la Résistance. Leurs logiques peuvent échapper à la limpidité des trajectoires sociales, et s'adapter plus directement aux circonstances ou aux opportunités.

Deux principales fonctions croisées marquent ces écrits de résistance. Elles donnent sens à tout un ensemble de gestes, de signes et d'attitudes qui participent, aux marges de la Résistance, de «l'existence humble d'une société de non-consentement». Appuyés sur quelques valeurs, ces romans, nouvelles et poèmes forment d'abord une véritable littérature de présence et de dignité. Outre une fonction légendaire, ces écrits ont également une visée moraliste et éthique. Par ailleurs, leur contenu oblige les historiens à réinterroger la place, le rôle, la perception et l'appréhension par les contemporains du phénomène de la Résistance.

Dans son *Cahier noir*, François Mauriac développe une vision idéale du petit peuple fidèle, dans une célèbre formule largement instrumentalisée par la suite, et parfois isolée de son contexte : «Là encore, il a fallu toucher le fond de l'abîme pour retrouver l'espérance. Les martyrs rendent témoignage au peuple. Seule la classe ouvrière dans sa masse aura été fidèle à la France profanée» [2, p. 12].

François Mauriac n'emploie ainsi qu'une seule fois le mot Résistance et l'associe à l'idée de la dignité humaine : «[...] toute sa dignité [de l'homme] tient dans la Résistance qu'il oppose [à la loi de l'entre-dévorement] de tout son cœur et de tout son esprit» [2, p. 13]. Ce lien étroit entre Résistance, humanisme lucide et responsabilité est plus évident, plus explicite encore dans les poèmes de René Char; son œuvre mêle en effet intimement, jusque dans la forme, action de résistance et écriture sur la Résistance. Entre 1943 et 1944, il développe dans les *Feuillets d'Hypnos* une pensée élaborée qui traduit une conscience affirmée de la part de singularité de la Résistance: «Ces notes n'empruntent rien à l'amour de soi, à la nouvelle, à la maxime ou au roman. Un feu d'herbes sèches eût tout aussi bien été leur éditeur. La vue du sang supplicié en a fait une fois perdre le fil, a réduit à néant leur importance. [...] C'est dire combien elles sont affectées par l'événement. [...] Ces notes marquent la résistance d'un humanisme conscient de ses

devoirs, discret sur ses vertus, désirant réserver l'inaccessible champ libre à la fantaisie de ses soleils, et décidé à payer le prix pour cela» [2, p. 14].

Les poèmes de René Char révèlent une vision de la Résistance qui ne dissocie pas l'action de la responsabilité morale. Elle rejoint celle d'un Albert Camus et, plus largement, la réflexion éthique sur la guerre et les usages de la violence qui caractérise un certain nombre de mouvements de Résistance (Mouvements Unis de Résistance, Témoignage chrétien, Défense de la France, etc). «On déshonore et on brise l'essor d'une révolution par les injustices et les excès. À quoi servirait d'avoir combattu nos ennemis si nous conservions leurs méthodes inhumaines et barbares?» [1, p. 34]. Ces lignes du journal *La Libre Comté*, organe régional des Mouvements Unis de Résistance, n'ont rien à envier à ce fragment de René Char: «Nous devons surmonter notre rage et notre dégoût, nous devons les faire partager, afin d'élever et d'élargir notre action comme notre morale» [1, p. 35].

La conscience d'une singularité et l'angoisse de l'oubli nourrissent très tôt une interrogation sourde sur l'avenir de la Résistance. Elles obligent à questionner sans cesse le sens du sacrifice, avec une acuité que reflètent des pressentiments sur les difficultés de l'héritage. L'incertitude sur le devenir de la Résistance suscite une inquiétude mélancolique et prémonitoire qui transparaît dans les *Feuillets d'Hypnos*: «Je songe à cette armée de fuyards aux appétits de dictature que reverront peut-être au pouvoir, dans cet oublieux pays, ceux qui survivront à ce temps d'algèbre damnée. Amer avenir, amer avenir, bal parmi les rosiers» [3, p. 15]. À la difficulté de rendre compte d'une expérience singulière, s'ajoutent des interrogations sur sa pérennité, et la crainte de son effacement, de sa dispersion, voire de son dévoiement: «L'action qui a un sens pour les vivants n'a de valeur que pour les morts, d'achèvement que dans les consciences qui en héritent et la questionnent. Notre héritage n'est précédé d'aucun testament» [3, p. 16].

Beaucoup d'écrivains français restés en France envahie ont consacré leur plume et leur vie à l'idée de la Libération. On peut dire que ce sont de vrais patriotes dont l'activité clandestine

et l'oeuvre servaient d'exemple du dévouement au peuple français. La lutte des écrivains résistants apprend aux Français à témoigner l'amour pour leur Patrie en se combattant pour l'avenir.

LITTÉRATURE

1. Макарова, Т. Т. Основные направления французской литературы XX ст. / Т. Т. Макарова. – Горловка : Изд-во ГГПИИЯ, 2008. – 157 с.
2. Филюшкина, С. Н. Французская литература после 1945 года «Новый роман» и «Драма абсурда» : Учебно-методическое пособие / Сост.: С. Н. Филюшкина, М. Н. Недосейкин. – Воронеж : Издательско-полиграфический центр Воронежского государственного университета, 2008. – 34 с.
3. Vast, C. Extrait du colloque Ecrire sous l'occupation / C.Vast. – Rennes : Presses Univ., 2009. – P. 1-15 Режим доступа : [http : //www.fondationresistance.org/documents/cnrnd/Doc00335.pdf](http://www.fondationresistance.org/documents/cnrnd/Doc00335.pdf). 25.11.219: 18:42.

АННОТАЦИЯ

Фефелова В. В. Французские писатели движения Сопротивления

В статье обсуждается проблематика участия французских писателей первой половины XX века в движении Сопротивления. Французские интеллектуалы по-разному восприняли факт оккупации их страны гитлеровской Германией. Одни принимали активное участие в подпольной борьбе, печатали листовки. Другие отказывались публиковать свои произведения, выбрав молчание как знак протеста. Были те, кого современники называют писателями Сопротивления: рискуя быть схваченными, они создавали антифашистские произведения. Независимо от выбранного пути, большинство французских писателей были настоящими патриотами. Они посвятили свою жизнь национальной идее, воспевая свободу, равенство, братство.

Ключевые слова: писатели движения Сопротивления, подпольная борьба, национальная идея.

SUMMARY

Fefelova V. V. French writers of the Resistance movement

The author of the present paper discusses the problems of the participation of French writers of the first half of the twentieth century in the resistance movement. French intellectuals perceived the fact of the occupation of their country by Nazi Germany ambiguously. Some of them took an active part in the backstreet struggle and printed leaflets. Others refused to publish their works, choosing silence as a sign of protest. There were those whom contemporaries call writers of the Resistance: at the risk of being captured, they created anti-fascist works. Regardless of the path chosen, most French writers were true patriots. They dedicated their lives to the national idea glorifying freedom, equality and fraternity.

Key words: writers of the Resistance movement, backstreet struggle, national idea.

И. Е. Шишкина
(г. Горловка, ДНР)

УДК 821.161.1

О ЗНАЧЕНИИ ИМЕН В РОМАНЕ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ»

«Господам Головлевым» М. Е. Салтыкова-Щедрина, написанным в 1875-1880 годах, посвящено немало научных изысканий. Одним из аспектов изучения романа является исследование значения и функции собственных имен в произведении.

Как известно, имена и названия являются неотъемлемой частью формы художественного произведения, слагаемыми стиля писателя, средствами, которые помогают создать художественный образ. Собственные имена могут нести и ярко выраженную смысловую нагрузку, и обладать скрытым ассоциативным фоном, и иметь особый звуковой

облик. Каждый оним, по мнению В.М. Калинкина, кроме исполнения присущей ему собственно номинативной функции, «является своего рода «транспортным средством», доставляющим в текст набор аккумулированной исторической, этнографической, географической, коннотативной и иной сопутствующей информации» [6, с. 41].

Каждый писатель выбирает имя персонажа в зависимости от своего творческого замысла и конкретных идейно-художественных задач. «На употреблении имен лежит печать определенной эпохи, литературного направления, классовой позиции автора. Одно и то же имя может служить разным целям» [7, с. 54]. Автор стремится вовлечь читателя в круг ассоциаций, вызываемых теми или иным антропонимом и через употребление имени либо дополнительно охарактеризовать героя или ситуацию, либо создать соответствующий эффект, вызвать определенные эмоции. В художественной литературе собственное имя выполняет множество функций. «Не выполняя облигаторных языковых функций (номинативной, идентификационной, дифференцирующей), оно попросту не будет восприниматься как имя. На эти (в языке основные) функции наслаивается много других, позволяющих использовать оним в выразительных целях» [5, с. 282].

А. И. Смирнова отмечает, что в художественном тексте «имя героя приобретает особое эстетическое значение, оно становится тем «фокусом мысли», «знаком», который в «свернутом» виде содержит смысловое ядро образа и его авторскую оценку» [11, с. 79]. Имена, отчества, фамилии, прозвища литературных героев помогают читателю составить представление о персонаже художественного произведения, о котором сообщается или узнается. «Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые оно способно», – писал Ю. Тынянов.

М. Е. Салтыков-Щедрин – писатель, который в совершенстве владел искусством давать говорящие фамилии, имена, прозвища своим героям. В нашей статье

мы остановимся на особенностях и функциях имен сыновей помещицы Арины Петровны Головлевой в романе «Господа Головлевы».

Старшего сына Арины Петровны зовут Степан Владимирович. Имя Степан греческого происхождения и означает «венки, венец, корона, диадема». В Греции венок из некоторых растений, например, лавра, считался символом таланта и благородного происхождения. На первый взгляд Степан Головлев оправдывает свое имя: это человек благородного происхождения, он дворянин, да и талантами его Бог не обидел, у Степана Владимировича хорошая память и способности к учебе, он поступил в университет и «благодаря способности быстро схватывать и запоминать слышанное, он выдержал экзамен с успехом и получил степень кандидата» [10, с. 9]. Но будучи от природы одаренным, герой так и не смог себя реализовать, не смог ничего добиться в жизни: «К несчастью, это был даровитый малый, слишком охотно и быстро воспринимавший впечатления, которые вырабатывала окружающая среда» [10, с. 8]. А среда, в которой он вырос, не привила ему любовь к труду и саморазвитию. Лень, праздность, отсутствие «охоты пробить дорогу личным трудом» и предпочтение жить за чужой счет, на «даровом довольстве», приводят к тому, что, отучившись в университете, Степан оказывается неспособным сделать карьеру чиновника в Петербурге, разоряется, живет в долг, попрошайничает и, в конце концов, становится нахлебником и приживальщиком у матери, спивается и умирает.

Одна из причин такой судьбы Степана Головлева была та, что мальчик был нелюбим матерью и с детских лет испытывал постоянное притеснение с ее стороны, был постылым сыном-шутком. «Проклятая талантливость» старшего сына Арины Петровны, «выражавшаяся преимущественно в способности к передразниванию», разного рода проказам, шутловству приводит к тому, что он «слыл в семействе под именем Степки-балбеса и Степки-озорника» [10, с. 8].

Казалось бы, Степка – это одно из уменьшительно-ласкательных производных от сокращенной формы имени

Стёпа (Стёпка, Степана, Степаша, Степуха, Степуша, Стёша) [12] и должно отражать дружеские, родственные чувства, так как используются, как правило, в домашнем кругу, среди близких родственников.

Но в романе в имя Степка вкладывается совершенно иной смысл, оно имеет совсем другое значение – это уничижительное имя, в нем заложено чувство презрения, пренебрежения, злобы. Именно так относятся мать и братья к Степану Владимировичу. Кроме того, родные с детства называют Степана Головлева не просто Степка, а Степка-балбес, используя грубо-просторечное именование. «Наконец билась-билась, думаю: Господи! да коли он сам об себе радеть не хочет – неужто я обязана из-за него, балбеса долговязого, жизнь свою убивать!» – говорит о сыне Арина Петровна. Балбес и постылый – только эти слова мы слышим от матери по отношению к Степану Владимировичу.

В словаре В. Даля «балбес» определяется как болван, повеса, рослый, неуклюжий невежа» [3], а в современном толковом словаре русского языка Т. Ф. Ефремовой указывается: «Балбес – тот, кто не желает заниматься ничем серьезным; бездельник (обычно о рослом юноше, подростке)» [4].

В народе балбесом называют того, кто без толку тратит свое время, дурачится, занимается ерундой, не уважает других людей. В русских селах балбесами считались бездельники, пьяницы – словом, все, кто отлынивали от работы и нарушали спокойствие.

Все это в полной мере относится к Степану Головлеву, который попал в разряд постылых детей и за излишнюю привязанность к отцу, с которым часто закрывался в кабинете, чтобы почитать стихи вольного содержания и посплетничать о матери, и за безделье. От отца старший сын унаследовал и неистощимую проказливость, которая выражалась в привычке «куролесить»: «То косынку у девки Анютки изрежет в куски, то сонной Васютке мух в рот напустит, то заберется на кухню и стянет там пирог» [10, с. 8]. Так же он ведет себя и в свои сорок лет: то по дороге в Головлёво крадёт у своих спутников штоф водки и колбасу,

то собирается «в хайло препроводить» всех мух, которые облепили рот соседа. Брат Порфирий говорит о нем: «буян-то он был, и сквернослов, и непочтительный». Таким описывается Степка-балбес и в размышлениях Арины Петровны после того, как она узнала, что он собирается вернуться в родное Головлево: «Он придет, будет требовать, будет всем мозолить глаза своим нищенским видом. И надо будет удовлетворять его требованиям, потому что он человек наглый, готовый на всякое буйство. «Его» не спрячешь под замок; «он» способен и при чужих явиться в отребье, способен произвести дебош» [10, с. 19].

Кроме того, прозвище Степка-балбес вызывает ассоциации со Степкой-Растрепкой, героем небольшого сборника, состоявшего из десяти назидательных стихотворений, написанных франкфуртским психиатром Генрихом Гофманом для своего маленького сына в 1845 году. Одним из персонажей книги был Штрувельпетер (в дословном переводе – Петер-Лохмач).

На русский язык книга была переведена уже в 1848 году и называлась «Забавные рассказы и занимательные картинки для детей от 3-х до 6-ти лет». Но популярным в России стал перевод 1857 г. под названием «Степка-растрепка». Этот сборник во второй половине XIX – начале XX века в Москве и Петербурге выходил большими тиражами. Это были ярко иллюстрированные книжки, на обложках которых был изображен мальчик с огромной гривой нечесаных волос и грязными руками с длинными, похожими на когти, ногтями. Название, придуманное неизвестным переводчиком, стало нарицательным и закрепилось в качестве синонима к словам и словосочетаниям «неряха», «грязнуля», «растрепанный, неопрятный ребенок».

Ассоциация Степана Головлева со Степкой-растрепкой не случайна. Таким неухоженным, потрепанным жизнью мы видим старшего сына Головлевых в начале романа: «Степану Головлеву нет еще сорока лет, но по наружности ему никак нельзя дать меньше пятидесяти. Жизнь до такой степени истрепала его, что не оставила на нем никакого признака дворянского сына, ни малейшего следа того, что

и он был когда-то в университете и что и к нему тоже было обращено воспитательное слово науки. Это – чрезмерно длинный, нечесаный, почти невымытый малый, худой от недостатка питания, с впалой грудью, с длинными, заgreбистыми руками. Лицо у него распухшее, волосы на голове и бороде растрепанные, с сильною проседью, голос громкий, но сиплый, простуженный, глаза навывкате и воспаленные, частью от непомерного употребления водки, частью от постоянного нахождения на ветру» [10, с. 20-21]. На нем ветхая и совершенно затасканная серая ополченка, галуны с которой содраны и проданы на выжигу; на ногах – стоптанные, порыжелые и заплатанные сапоги навывпуск; из-за распахнутой ополченки виднеется рубашка, почти черная, словно вымазанная сажей – рубашка, которую он с истинно ополченским цинизмом сам называет «блосницею».

Как и в книжке Г. Гофмана, где неправильное поведение детей приводит к трагическому финалу (от девочки, игравшей со спичками, осталась кучка золы; мальчик, который не хотел есть суп, умер от истощения на пятый день; кому-то отрезали пальцы и т. п.), страшный финал и у Степана Головлева. Автор отмечает, что к середине жизни Степан Владимирович внезапно для самого себя пришел к печальному выводу: «самый последний из людей может что-нибудь для себя сделать, может добыть себе хлеба – он один ничего не может» [10, с. 29]. За свою пустую, ничемную жизнь герой романа расплачивается тем, что, живя на «маменькином положении» впроголодь и в полном бездействии, он превращается в существо, опускающееся на самую крайнюю, низшую ступень жизни. Все его интересы сосредоточились на еде и на водке, в которой он глушит свою печаль. Постепенно Степан спивается, погружаясь «в безрассветную мглу, в которой нет места не только для действительности, но и для фантазии» [10, с. 56], и в конце концов умирает.

Как мы уже отмечали, имя Степан переводится с древнегреческого как «корона, венец» и «кольцо», и в судьбе этого героя мы можем наблюдать отражение заключённых

в антропониме смысловых единиц. Жизненный путь Степана закольцован: он начинается в родовом имении Головлёве и там же заканчивается. Как блудный сын возвращается промотавшийся Степан Владимирович в родной дом, но в отличие от евангельской притчи, где отец прощает раскаявшегося сына, Арина Петровна не собирается прощать Степана. И он это знает, поэтому путь домой в Головлёво для Степана Владимировича ассоциируется с дорогой на «Страшный суд», он понимает, что мать его «заест». Вот почему он идет в родительский дом, как в гроб. Таким образом, жизнь героя закольцована: он снова «на той постылой земле, которая родила его постылым, вскормила постылым, выпустила постылым на все четыре стороны и теперь, постылого же, вновь принимает в своё лоно» [10, с. 29]. Для Степана приезд в Головлёво – это путь в один конец. Он осознает, что отныне никто не вспомнит о нем, и тем более не поможет. Как и в детстве, полное бесправие и подчинённость воле всемогущей родительницы соотносится с точно таким же положением накануне смерти. Степан ничего не приобрёл, не изменился, не пережил душевной трансформации, не обогатил себя опытом.

Имя среднего сына Арины Петровны – Порфирий, которое он получил в честь благочестивого старца-провидца, который предсказал матери появление на свет «петушка-востер ноготка». Имя Порфирий греческого происхождения, восходит к слову *Πορφύριος* – «пурпурный», «багряный». Как известно, пурпур, багрянец – цвет царской мантии, знака высшей власти, осенённой божественной волей. В геральдике пурпурный (красный) цвет символизирует силу, благородство, власть и знатность происхождения.

Казалось бы, человек с таким именем должен обладать названными качествами, нести людям только лучшее. Но ни благочестием, ни благородством Порфирий Владимирович не отличался. Да, он «высокого происхождения», принадлежит к дворянскому сословию, к преуспевающей семье, только жизненная цель Порфирия – единоличное

обладание обширным имением и обретение господства над маменькой, грозной и властной хозяйкой Головлева. И средства достижения этой цели совсем не благородные: он разжигает междоусобицы в семье, прикидывается любящим братом и с наслаждением наблюдает за кончиной Степана и Павла, а затем прибирает к рукам их деньги и имения, провоцирует растрату оставшегося у матери капитала, а саму ее обрекает на заброшенность и одинокое умирание, доводит до смерти собственных сыновей, отказывая им в материальной помощи. Таким образом, мы видим, что имя Порфирий дано ничтожеству, истребляющему вокруг себя всё живое.

Не случайно *в семье* Порфирий наделён был тремя именами: «Иудушки, кровопивушки и откровенного мальчика, каковые прозвища еще в детстве были ему даны Степкой-балбесом» [10, с. 12]. Одно – «откровенный мальчик» – было связано с его пристрастием к нашептыванию, любовью «приласкаться к маменьке и слегка понаушничать». Именно с «понаушничества» возникает мотив предательства в романе, который восходит к библейскому сюжету об Иуде Искариоте, предавшем Христа по наущению самого сатаны, вошедшего в него. Прозвища «Иудушка» и «кровопивушка» еще более точно определяют сущность Порфирия Головлева.

Смысл прозвища «Иудушка» не однократно обсуждался в щедриноведении. Е. Покусаев отмечает, что уменьшительный суффикс «сразу как бы житейски приземляет героя, выводит его из сферы значительных социально-моральных деяний и переносит в иную область, в область будничных отношений и делишек, обыкновенного существования» [9, с. 87]. Порфирий не Иуда, а именно Иудушка, уменьшительно-ласкательный суффикс –ушк– придаёт прозвищу ироничный оттенок: предательства у Порфирия не грандиозные, а будничные, повседневные, хотя и гнусные, вызывающие чувство гадливости. Иудушка совершает каждодневное предательство по отношению к своим родным и близким, «он – только Иудушка, а не Иуда, мелкий бес, но он и страшен этой своей мелочностью» [13, с. 24].

Главными чертами Иудушки Головлева являются пустословие, стяжательство и лицемерие. Д.П. Николаев считает, что прозвище героя «Иудушка» – это еще один намек на его лицемерие: «Само слово «Иудушка» как бы контаминирует в себе два понятия – «Иуда» и «душка», из которых второе обозначает то, кем герой прикидывается, а первое – то, кем он на самом деле является» [8, с. 65]. Лицемерие, разительное противоречие между его благонамеренными рассуждениями и грязными устремлениями – это то, что в первую очередь отличает Порфирия Головлева.

Стоит отметить, что два раза в романе вместо Иудушки звучит имя Иуда: первый, когда умирающий брат Павел обвиняет Порфирия в том, что он разорил мать: «Иуда! Предатель! Мать по миру пустил!» [10, с. 84]. А второй – сам Порфирий Владимирович называет себя Иудой в тот момент, когда мысленно кается перед Евпраксеюшкой: «И ей он, Иуда, нанес тягчайшее увечье, и у ней он сумел отнять свет жизни, отняв сына и бросив в какую-то безыменную яму» [10, с. 287]. Это уже не просто «сопоставление», но – отождествление. Имя «Иуда» здесь звучит без его уменьшительного суффикса, тем самым уравнивая предательства матерей (и Арины Петровны, и Евпраксеюшки), которые дают жизнь человеку, и Иисуса – спасителя человечества.

Параллель Иудушки Головлёва с таким евангельским персонажем, как Иуда, является весьма значимой для щедринского романа. Поступок Иуды служит «вечной парадигмой отступничества, предательства» [8, с. 580]. Давая своему персонажу такое прозвище, автор стремился выразить и суть образа жизни Иудушки, и прямо указать на существо его характера и поступков. А. С. Бушмин отмечает, что «Иудушка персонифицирует всякого рода предательство, двурушничество, лицемерие, замаскированное злодейство» [2, с. 160].

Важно отметить, что особое место в жизни Иудушки занимает религия: этот жестокий и лицемерный человек верует в Бога, но вера у него своя, особенная, построенная

на формальных отношениях с Всевышним. Порфирий Владимирович уверен, что, если он усердно молится, соблюдает посты, участвует в молебнах, то это – залог Царствия Божьего. Из всей семьи Головлевых Иудушка молится ревностней всех, усердней всех соблюдает канон, при этом полностью пренебрегая заповедями. И это приводит к тому, что он превращается в подхалима, лицемера с елейной улыбкой и железной хваткой.

Еще одно прозвище Порфирия Владимировича «кровопивушка» ассоциируется с пауком, сосущим кровь из своей жертвы. Таким пауком для своих родных и становится Порфирий, опутывающий всех их паутиной лжи, подхалимства, лицемерия и пустословия. Слово – одно из величайших духовных ценностей – в устах Иудушки подвергается надругательству и становится орудием тирании, медленного убийства. Он плел из своих слов вокруг человека своеобразную паутину («ну, пошел теперь паук паутину ткать!») и, как бы наматывая на него веревку, душил. Таким пауком-вампиром считают Иудушку оба брата. Степан, зная, что на самом деле представляет из себя Порфирий, предрекает: «И мать свою, «старую ведьму», со временем порешит: он и имение и капитал из неё высосет». «Кровопивцем» выглядит Порфирий Владимирович и в глазах Павла: «Он знал, что глаза Иудушки источают чарующий яд, что голос его, словно змей, заползает в душу и парализует волю человека» [10, с. 71]. Именно у постели умирающего Павла особенно ярко проявляется способность Иудушки сосать кровь из людей. Сравнение М.Е. Салтыковым-Щедриным Порфирия Головлева с пауком обнажает истинную сущность его натуры – коварство, жестокость, алчность, злобность.

Имя Иудушки стало нарицательным и употребляется в русской культуре не только как синоним предателя, но и как обозначение пустослова, подхалима, лицемера и искусного манипулятора, скрывающего массу пороков под маской добродетели. А прозвища «Иудушка», «кровопивушка», «откровенный мальчик» раскрывают сущность этого героя, причем использование М. Е. Щедриным уменьшительно-

ласкательных суффиксов в этих прозвищах являются способом выражения авторской иронии над героем и приемом, позволяющим выявить истинные черты этого отрицательного персонажа.

Младшего сына Арины Петровны зовут Павел, его имя переводится с латинского языка как «маленький», «младший», «скромный». Существует две версии происхождения этого имени: первая связана с тем, что в латинских семьях отца и сына называли одинаково и для того, чтобы их различать, к мальчику стали применять приставку «Paulus»; другая версия – так называли мальчиков, которые родились позднее всех.

И это значение имени полностью соответствует его носителю: Павел Головлев – самый младший из трех братьев, и в отличие от Степана, который получил прозвище «балбес» за свою проказливость, в семье Павла называют «тихоней»: *«Еще мальчиком он не выказывал ни малейшей склонности ни к ученью, ни к играм, ни к общительности, но любил жить особняком, в отчуждении от людей. Забьется, бывало, в угол, надуется и начнет фантазировать»*. Мало меняется Павел и став взрослым, все в его жизни как бы оправдывает значение его имени «малый», «небольшой».

При разделе имущества ему достается усадьба Дубровино – меньше и похуже родового Головлева, которое получает его брат Порфирий. Павел Владимирович не обладал никакими талантами, это человек небольшого ума, у него нет никаких добродетелей: «Может быть, он был добр, но никому добра не сделал; может быть, был и неглуп, но во всю жизнь ни одного умного поступка не совершил» [10, с. 92]. В отличие от Порфирия, который витиевато и много говорил, источал «массы словесного гноя», Павел не умел красиво излагать свои мысли. В письмах к матери он краток до резкости, прямодушен до крайности и косноязычен: «Деньги, столько-то на такой-то срок, дражайшая родительница, получил, и, по моему расчету следует мне еще шесть с полтиной дополучить, в чем прошу вас меня почтеннейше извинить» [10, с. 15].

За лень и апатичность Арина Петровна называет Павла «блаженным». М. Е. Салтыков-Щедрин, описывая своего персонажа, говорит о нем как о «человеке, лишенном каких бы то ни было поступков», «загадочно-угрюмой личности». Став владельцем имения Дубровино, он так и не научился трудиться, быть настоящим хозяином. От скуки и безысходности Павел начинает пить, постепенно превращаясь в жалкого человека, и в конце концов *«погибает в цвете лет – от водки»*.

Имя младшего из братьев Головлевых «Павел» также ассоциируется с именем апостола Павла. Но если апостол Павел, который называл себя наименьшим из апостолов, и недостойным называться апостолом, потому что гнал церковь Божию (ср.: 1 Кор. 15, 9), в начале своей жизни был ярым фарисеем, а затем из гонителя христиан сделался проповедником Христа, то в Павле Головлеве мы не видим никакой тенденции к изменению, духовному росту. Его жизнь, как и жизнь Степана, оказалась такой же пустой, никчемной, большей частью посвященной ничего неделанию. Примечательно, что и в последние дни своего земного существования, Павел вместо того, чтобы всех простить и задуматься о своей душе, только и делал, что вспоминал обиды, нанесенные ему Порфирием, мысленно мстил, создавая в своем разгоряченном алкоголем уме целые драмы. И умирает он, поглощенный ненавистью к брату, озлобленный, с ругательствами и проклятиями.

Таким образом, можно сделать вывод, что имена братьям Головлевым даны М. Е. Салтыковым-Щедриним не случайно. В романе «Господа Головлевы» имена становятся полифункциональными поэтонимами, они не только идентифицируют персонажа, но и выполняют характерологическую функцию, подчёркивают отношения, существующие между героями. Автор стремится вовлечь читателя в круг ассоциаций, связанных с тем или иным антропонимом, и через употребление имени дополнительно охарактеризовать персонажа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Иуда Искарот / С.С. Аверинцев // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / под ред. С.А. Токарева. 2-е изд. – М. : Советская энциклопедия, 1991. – Т. I. – С. 580-581.
2. Бушмин А. С. Салтыков-Щедрин. Искусство сатиры. – М. : «Современник», 1976. – Б-ка «Любителям российской словесности». – 253 с.
3. Даль В. И. Толковый словарь [Электронный ресурс] // Словари и энциклопедии на Академике (dic.academic.ru). – Режим доступа : <http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc2p/>.
4. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-образовательный. – М. : Рус. яз., 2000. – в 2 т. – 1209 с. – (Б-ка словарей рус. яз). – Режим доступа : http://slovoonline.ru/slovar_efremova/b-1/id-2836/balbes.html.
5. Калинин В. М. Поэтика онима / В. М. Калинин. – Донецк : Юго-Восток, 1999. – 408 с. : ил.
6. Калинин В. М. Поэтонимосфера: поиски новых путей в теории литературной ономастики / В. М. Калинин // Ономастика Поволжья: тезисы докладов IX международной конференции. – Волгоград : Перемена, 2002. – С. 38–41.
7. Михайлов В. Н. Роль ономастической лексики в структурно-семантической организации художественного текста / В. Н. Михайлов // Русская ономастика. – М., 1984. – С. 64–75.
8. Николаев Д. П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск : литературная критика / Д. П. Николаев. – М. : Худож. лит., 1977. – 360 с. : ил.
9. Покусаев Е. И. «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина / Е. И. Покусаев. – М. : Худож. лит., 1975. – 119 с.
10. Салтыков-Щедрин М. Е. Господа Головлевы. Сказки / М. Е. Салтыков-Щедрин. – М. : Худож. лит., 1979. – 335 с. (Классики и современники. Русская классическая литература).
11. Смирнова А. И. Имена в художественном мире В. П. Астафьева / А. И. Смирнова // Ономастика Поволжья:

- тезисы докладов IX международной конференции. – Волгоград: Перемена, 2002. – С. 76–79.
12. Суперанская А. В. Словарь русских личных имён / А.В. Суперанская. – М.: Эксмо, 2004. – 544 с.
13. Телегин С. М. «Не так страшен черт, как его малютки»: [анализ романа М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы»] / С. М. Телегин // Рус. словесность. – М., 1997. – № 5. – С. 22–28.

АННОТАЦИЯ

Шишкина И. Е. О значении имен в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы»

В статье рассматривается значение и роль антропонимов в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». Предметом исследования являются этимология и функция имен Степан, Порфирий и Павел в произведении. Автор приходит к выводу, что данные имена выполняют не только назывную функцию, но и отражают отличительные черты героев романа.

Ключевые слова: антропоним, роман, литературный персонаж, имя собственное, художественное произведение.

SUMMARY

Shishkina I. E. On the meaning of names in the novel by M. Y. Saltykov-Shchedrin «The Golovlyov Family»

This article deals with the meaning and role of anthroponyms in the novel by M. Y. Saltykov-Shchedrin «The Golovlyov Family». The subjects of the research are the etymology and function of the names Stepan, Porfiry and Pavel used in the novel. The author arrives at a conclusion that these names perform not only the naming function but also reflect the characteristic features of the novel characters.

Key words: anthroponym, novel, character, proper name, work of art.

Л.В. Волосевич
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82.0

ЧЕРТЫ МОДЕРНИЗМА В ПОЭТОНИМАХ ПЬЕСЫ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ «МЕТЕЛЬ»

Как известно, имя, погружаясь в контекст произведения, как и любое слово, становится частью его художественного мира, влияет на его структуру. Заметим, что находясь в тексте, имя персонажа существует по законам этого текста, в нем появляются функции, обусловленные этими законами. Одну из важных функций и стратегий любого текста определил М. Бахтин. Она состоит в его способности вступать в диалог. Исследователь интертекстуальной природы текста Н. А. Фатеева, развивая идеи М. М. Бахтина подчеркивает, что «... писатель, определяя в процессе творчества отношения своего текста к другим текстам, не только входит в широкий «диалогический» контекст настоящей, предшествующей и последующей литературы, но и вырабатывает свою эстетико-мировоззренческую позицию и те художественные формы, которые наиболее адекватным образом позволяют ее выразить» [10, с. 16].

Рассматривая эволюцию теории интертекстуальности, Н. А. Кузьмина обращает внимание на мысль М. М. Бахтина, более точно и лаконично раскрывающую смысл понятия «диалогизм»: «"одноголосое" слово является "негодным для подлинного творчества" и "всякий подлинно творческий голос может быть только вторым голосом в слове"» [3, с. 14]. Исследователь находит продолжение идей М. М. Бахтина во взглядах Ю.М. Лотмана на литературу, искусство, культуру. Н. А. Кузьмина подчеркивает одно из основных положений Ю. М. Лотмана о функциях текста: «Информация хранится и передается через тексты, которые выполняют 3 основные функции: передачи сообщения, генерации новых смыслов и конденсации культурной памяти» [3, с. 14].

Исследователи интертекстуальной природы текста подчеркивают, что находясь в тексте, слово приобретает

суггестивное свойство, то есть способность порождать новые значения. В художественном тексте оно «... не переставая быть частью системы, обрастает новыми контекстуальными значениями, ”семантическими призвуками”» [14, с 33]. Новые значения слова появляются как в контексте конкретного произведения, так и при взаимодействии с прецедентными текстами. В результате взаимодействия с прецедентными текстами раскрывается его внутреннее значение, основанное «...на деривационных связях со значением прототипов» [2, с 149].

Имена собственные, как и слова, погружаясь в художественный текст, подчиняются его законам, становятся частью его структуры на уровне образной композиции, участвуют в формировании образа, определяют значение, функции этого образа в сюжете, а значит и смысловую вертикаль текста. Таким образом, имя превращается в поэтоним. По сути, об этих свойствах имени-поэтонима и говорит А. А. Бельская, когда анализирует ассоциативность имён собственных женских персонажей в произведениях А. С. Пушкина и И. С. Тургенева. Учитывая определяющую роль имени героя, которую отметили С. Н. Булгаков, А. П. Лосев, П. А. Флоренский, исследователь отмечает главные функции поэтонима в художественном тексте: структурирование сюжета, образа персонажа, смысловой вертикали произведения [1].

А. А. Бельская подчеркивает важность внутреннего значения имени для выполнения указанных функций. Внутреннее значение имени связано с его эксплицитным значением в данном тексте, имплицитными авторскими значениями, значениями текстов-предшественников, культурным, историческим значениями. Такая сложная структура внутреннего значения актуализирует интертекстуальные возможности поэтонима.

Рассмотрению механизмов образования интертекстуальных связей поэтонимов в творчестве Н. С. Лескова, функционированию антропонимов в тексте посвящена работа Ляпидовской М. Ю. Она спроецировала выводы ученых-филологов о взаимосвязи слова и текста, их

диалогической природе, их функциях в повествовательной структуре произведения на рассмотрение антропонимов с точки зрения межтекстовых, внутритекстовых связей. В связи с поставленными проблемами исследователь выдвигает важные положения: *«Литературный антропоним может проецироваться на пространство интертекста. В этом случае собственные имена выступают как ономастические единицы цитатного характера, актуализирующие реминисцентную связь с предшествующими текстами, указывающие на включенность текста в культурный диалог, за счет чего происходит расширение пространственных границ текста... Литературный антропоним может быть изучен в его проекции на личность автора и его ментальную модель действительности, которая находит реализацию в художественном мире произведения»* [5].

Тезисы о бытовании поэтонимов в тексте, высказанные М. Ю. Ляпидовской, а также выводы ученых о природе и функциях текста и слова мы будем учитывать при решении задачи данной работы – раскрыть значение поэтонимов в пьесе М. И. Цветаевой «Метель» и обозначить отражение в них черт модернизма.

Известно, что пьесы М. И. Цветаевой 1918 – 1919 годов были объединены в цикл «Романтика». «Метель» одна из пьес этого цикла. Название цикла определяет типологическую общность сюжетов мотивов, тем, героев этих пьес. Прежде всего, это обусловлено культурологическим контекстом эпохи модернизма, что влияет на их поэтику. З. Г. Минц определяет черты текстов писателей-модернистов. Их поэтика реализует идеалистические философские концепции, восходящие к философии Платона. В ее основе лежит ориентация на миф. Миф является ключом к «тайне происходящего» [6, с. 73]. Мифологическая природа текста, согласно З. Г. Минц, является основой его интертекстуальности. Исследователь характеризует символистские тексты-мифы как «литературу о литературе» [6, с. 74], которым свойственны поэтически осознанная игра традициями, варьирование заданными ими образов, ситуаций. Авторы эпохи неоромантизма

обращаются к текстам заведомо известным: мифам, произведениям мировой литературы. Также З. Г. Минц отмечает важную функцию мифологем неоромантических текстов (она рассуждает о символистах) – «...быть знаками заместителями целостных ситуаций и сюжетов, нести память о прошлом и будущем состояниях образов...» [6, с. 75].

В пьесе «Метель» обращает на себя внимание тот факт, что персонажам даны имена нарицательные: Трактирщик, Охотник, Торговец, Дама, Господин, Старуха. Благодаря этому сразу обозначается конфликт пьесы. Трактирщик, Охотник, Торговец – эти имена обозначают профессиональные прослойки нового зародившегося класса буржуазии. Ими автор сразу направляет к сути данных персонажей, для которых важна вещественность, обладание материальными вещами. В репликах этих персонажей раскрываются жизненные принципы класса буржуазии. Особенно показательна реплика Торговца: «Были бы только у волка зубы» [12, с. 43]. Семантико-ассоциативный ряд, выстраивающийся в репликах этих персонажей, связан с вещественностью, бытом. В речах Торговца, Охотника, Трактирщика преобладают слова, обозначающие еду, материальные предметы, относящиеся к понятию богатства, плоти. Так, встретив Даму в плаще, таинственную незнакомку, они хотят развенчать тайну, заглянуть под плащ: «Торговец: “Плащ-то плащом, а узнать занято – / Есть ли и женщина под плащом! – / Каши с одним-то плащом не сваришь!” Охотник: “А погляжу-ка – и впрямь тоща!” Торговец “Плащ без красавицы? – Нет, товарищ! / Выпьем за женщину без плаща!”» [12, с. 46]. Плащ Дамы они оценивают за дороговизну его убранства: «Плащ-то на нашей красотке знатный...». Образ женщины у этих персонажей ассоциируется с кашей. В контексте их диалога слова «женщина» и «пища» выступают синонимами и относятся к понятию плотских удовольствий. В развитии образно-ассоциативной цепочки в репликах Охотника и Трактирщика закономерно торжествуют гастрономические мотивы: «Торговец: “Верно, так верно! Бобровый ворот – /

Скудная пища для губ и глаз!” Трактирщик: “Выпьем за Вену, за добрый город / Розовых ангелов и колбас!”» [12, с. 46].

Чтобы понять значение имен этой группы персонажей, следует учитывать и исторический контекст, к которому относится действие пьесы «Метель», и период написания пьесы. Действие пьесы относится к 1830 году, период ее написания – к 1918 – 1920 годам. Обе даты связаны с периодом революционных событий. После июльской революции 1830 года во Франции буржуазия окончательно утверждается на исторической арене. В литературе XIX века в произведениях Гофмана, Бальзака, Мопассана, Диккенса возникает образ буржуа-обывателя, лишенного духовных ориентиров бюргера, для которых материальные блага – высшая ценность. Торговец, Охотник, Трактирщик – вписываются в этот литературный контекст и продолжают галерею образов буржуа-обывателей. Это персонажи бытового плана, благодаря своей гиперболической типизации с помощью нарицательных имен, с учетом значений подобных типологических образов в предшествующих текстах становятся символическими. Они представляют обобщенный образ обывателя, в речах которого присутствуют сочетания-оксюмороны: ангел – колбасы, Дама – каша. Это разбогатевшие выходцы из сословия ремесленников.

Группе образов бытового плана противопоставлены образы Старухи, Дамы и Господина. Эти персонажи также обозначены нарицательными именами и в этом очевидная авторская интенция. Ключевой образ этой композиции Дама. Семантика этого имени близко связана с замыслом автора. Размышляя над образом Дамы из пьесы «Метель» М. И. Цветаева признаётся: «Дама в плаще – моя душа, её никто не может играть» [13, с. 125]. В героине пьесы «Метель» М. И. Цветаева воплощает мотив всего творчества, вписывающийся в тему бытия. Это мотив души или бесплотной сути, воплощенной в символическом образе Дамы.

Значение имени героини включает семантику мотивов ее раннего творчества. Образ Дамы предваряет Образ Психеи,

возникший в одноименном цикле. В одном из стихотворений цикла лирическая героиня, обращаясь к возлюбленному, идентифицирует себя с Психеей-Душой: «Я ласточка твоя – Психея!» [11, с. 94]. Здесь через мифологему Психея восстанавливается связь с философией Платона и одной из основополагающих ее категорий души.

В представлении Платона душа – это нематериальная субстанция, заключенная в человеческом теле. Согласно Платону душа обладает свойством стремиться к благу и к истине. Важно для понимания цветаевской трактовки понятия души, а значит и значения образа Дамы в «Метели» и рассуждение Платона о прозрении, которое случается с душой. Прозрение – это умение увидеть подлинное благо, вспомнить по очертаниям реального мира красоту истинную: «Когда кто-нибудь смотрит на здешнюю красоту, припоминая при этом красоту истинную...» [4]. Воплощением блага, истины и красоты является Космос. Таким образом, семантика Психеи-Дамы М. И. Цветаевой этимологически связана с бытийно-духовными категориями философии Платона. Подтверждением служит еще одна строфа из того же цикла: «Умирая, не скажу, была. / И не жаль, и не ишу виновных. / Есть на свете поважней дела / Страстных бурь и подвигов любовных» [11, с. 95].

Семантика и этимология имени героини «Метели» определяют абстрактность черт образа Дамы, развитие сюжетных ситуаций и конфликт пьесы. Можно сказать, в произведении, в духе эпохи модернизма, происходит переосмысление платоновской философии о мире, Космосе, Мировой Душе, душе человека (микрокосмосе). Героиня Дамы чужда низкому миру быта. Ее участие в первой сцене ограничено физическим присутствием. Кульминация и развязка наступают во второй сцене, когда появляется Господин и происходит то, что М. И. Цветаева называет «узнавание». Автор подчеркивает бесплотность героини, лишает ее конкретных черт, создавая лишь абрис образа. Единственный ее атрибут – плащ, образ-деталь, который в лирике М. И. Цветаевой символизирует бесплотность, тайну, интригу. Впервые он появляется

в цикле стихов «Комедьянт». Его обладатели – герои будущих романтических пьес М. И. Цветаевой: Казанова, Лозэн, Калиостро: «Плащ, шаловливый как руно, / Плащ, приклоняющий колено, / Плащ, уверяющий – темно!»; «Но вот – как черт из черных чаш – / Плащ – чернокнижник, вихрь плащ, / Плащ – вороном над стаей пёстрой / Великосветских мотыльков, / Плащ цвета времени и снов – / Плащ кавалера Калиостро!» [11, с. 320]. Эта деталь еще более усиливает мотив отрешенности героини от вещественного мира.

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

Очевидно, что идеалистическое понимание М. И. Цветаевой любви-узнавания складывается под влиянием платоновских идей. Это отражено в письмах М. И. Цветаевой к Б. Л. Пастернаку: «Знаешь, чего я хочу – когда хочу. Потемнения, просветления, преображения. Крайнего мыса чужой души – в своей. Слов, которых никогда не услышишь, не скажешь. Небывающего. Чудовищного. Чуда» [9, с. 171]. Как видно, любовь Психеи М. И. Цветаева связывает с духовным родством, с узнаванием душой-Психеей истиной красоты в образе Господина, с вечным стремлением к высшей красоте, истине. В другом письме к Р. М. Рильке поэт рассуждает: «...Величие – это душа, а где начинается душа, кончается плоть» [9, с. 171].

На этой концепции построен и почти бессобытийный сюжет пьесы. Когда появляется Господин, происходит

чудо узнавания. Дама вступает с ним в диалог. В диалоге раскрывается внутреннее значение образов, связанное с романтической концепцией любви, с платоновским идеализмом, их двуединство. Имена героев подчеркивают их связь с мотивами метели, космоса, вечности. Полифония этих мотивов усиливает значение духовной близости и родства Дамы и Господина.

Поэтонимы Дама и Господин соотносятся со средневековой литературой, в которой утвердились понятия куртуазность, предполагающее высокое служение рыцаря прекрасной даме. Именно в этой литературе происходит осмысление тем платонической любви, любви, которая сильнее смерти. Имена героев пьесы «Метель» входят в круг поэтонимов философов и поэтов эпохи модернизма: Д. Мережковского, Вл. Соловьева, А. Блока, А. Белого. Прежде всего, возникают ассоциации с циклом А. Блока «Стихи о прекрасной Даме».

З. Г. Минц раскрывает мифологическую сторону цикла «Стихов о прекрасной Даме». Исследователь отмечает, что как миф они «...представляют повествование о тайнах мироустройства и становлении мира». «Основная антитеза “небесного” и “земного” и чаянии грядущего “синтеза” этих двух начал бытия воплощаются в цикле в сложных отношениях Прекрасной Дамы (духовного начала бытия) и лирического героя, «я» существа земного, живущего среди “народов шумных”, но устремленного душой ввысь к Той, которая “течет в ряду иных светил”» [7, с. 17].

Отметим типологическую общность поэтики цикла А. Блока и пьесы М. Цветаевой. В основе обоих произведений лежит миф о Душе, произведения повествуют об истории встречи, чуде узнавания, трагической невозможности осуществления высокой любви в земной плоскости, центральным образом произведений является образ Дамы.

В «Метели» М. Цветаевой происходит формальное перераспределение ролей персонажей, внутренней формой образа которых является категория души. В пьесе М. Цветаевой – это образ Дамы, она является

вариантом лирической героини автора, учитывая признание самой М. Цветаевой. В цикле А. Блока происходит отождествление лирического героя с душой в стихотворении «Душа молчит...». Если сопоставлять устремление души лирического героя А. Блока из данного стихотворения с устремлениями Дамы в «Метели», то они связаны с поисками «другой души» в других мирах. Это стихотворение соотносится своей лирической фабулой, образным и смысловым строем с произведениями поэтов.

В цикле А. Блока сказывается влияние религиозно-мистической философии Вл. Соловьева. Его Прекрасная Дама соотносится с образом Души мира, согласно философии Вл. Соловьева, «духовной субстанцией» [7, с. 16], идеалом, к которому обращена вся земная природа. Данные идеи Вл. Соловьева восходят к рассуждениям Платона о Душе мира.

Как видно, образы Дамы, лирического героя А. Блока тождественны понятию душа. Вариантом платоновской Души мира, спутницы Космоса, в «Метели» М. Цветаевой является Господин, чудо встречи с которым ожидает Дама. В цикле А. Блока душа лирического героя устремляется к варианту Души мира Прекрасной Даме.

Таким образом, поэтонимы Дама, Господин пьесы М. Цветаевой «Метель» соотносятся с поэтонимом Прекрасная Дама, с образом лирического героя в цикле А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме» и входят в контекст модернистской литературы, отражая законы ее поэтики. Они включают значения, связанные с индивидуальным авторским началом. Внутренняя форма поэтонимов Дамы и Господина восходит, как у поэтов-модернистов к философии Платона и связаны с мифом о стремлении души воссоединиться с Душой мира, Космосом. Раскрывая значение поэтонимов Дама и Господин, нужно учитывать и контекст, заданный названием всего цикла «Романтика». Понятие «романтика» имеет концептуальное значение, в семантическое поле которого входят мотивы дороги, метели, ночи, луны, вечности космоса. На образном уровне они формируют хронотоп пьесы «Метель». Персонажи

Дамы и Господина в пьесе М.И. Цветаевой – герои этого художественного пространства. Внутренняя форма их имен включает все эти значения, что превращает поэтонимы в символы, в которых отражается поэтика неоромантической литературы рубежа веков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бельская А. А. Имятворчество А. С. Пушкина и И. С. Тургенева: к вопросу о тезоименных героях писателя / А. А. Бельская [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/imyatvorchestvo-a-s-pushkina-i-i-s-turgeneva-k-voprosu-o-tezoimennyh-geroyah-pisateley>
2. Кунин А. В. Курс фразеологии современного английского языка / А. В. Кунин. – М. : Высш. шк., 1986. – 336 с.
3. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. – М.: 2007. – 272 с.
4. Курабцев В. Л. Человек и его душа по учению Платона / В. Л. Курабцев [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://mospat.ru/church-and-time/515>
5. Ляпидовская М. Е. Антропонимы в творчестве Н. С. Лескова (когнитивный и деривационный аспекты) / М. Е. Ляпидовская [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.dissercat.com/content/antroponimy-v-tvorchestve-ns-leskova-kognitivnyi-i-derivatsionnyi-aspekty/read>
6. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – СПб. : Искусство. – 2004. – С. 59 – 96.
7. Минц З. Г. А. Блок / З. Г. Минц // Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – СПб. : Искусство – 2004. – С. 14 – 38.
8. Мусулин А. Учение Платона о душе / Мусулин А. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.manwb.ru/articles/psychology/inner_world/PlatoAlma_AntMus/

9. Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года / [ред. Е. Л. Новицкая]. – М. : Книга, 1990. – 256 с.
10. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. – М. : Ком.Книга, 2007. – 280 с.
11. Цветаева М. И. Стихи и поэмы / Цветаева М. И. – Вильнюс : Vaga, 1998. – 490 с.
12. Цветаева М. И. Метель/ М. И. Цветаева // Избранные сочинения в 2-х т. – Т. 2. – М. : Литература, 1998. – 719 с.
13. Цветаева М. И. Дневниковая проза / М. И. Цветаева // Избранные сочинения в 2-х т. – Т. 2. – М. : Литература, 1998. – С. 405 – 492.
14. Щирова И. А. Психологический текст: деталь и образ / И. А. Щирова. – СПбГУ, 2003. – 120 с.

АННОТАЦИЯ

Волосевич Л. В. Черты модернизма в поэтонимах пьесы М. И. Цветаевой «Метель»

Автор статьи, ссылаясь на теоретические работы, посвященные проблеме интертекстуальности, функциям слова и имени в художественном тексте, а также на работы, раскрывающие функции поэтонимов, анализирует значение и функции поэтонимов в пьесе М. И. Цветаевой «Метель».

Ключевые слова: поэтоним, художественный текст, образ, сюжет, значение, интертекстуальность.

SUMMARY

Volosevich L. V. The traits of modernism in poetonyms in the play «Snowstorm» by M. I. Tsvetaeva

The author of the article, referring to the theoretical works devoted to the problem of intertextuality, the functions of the word and name in the literary text, as well as to the works revealing the functions of poetonyms, analyzes the meaning and functions of poetonyms in the play «Snowstorm» by M. I. Tsvetaeva.

Key words: poetonym, literary text, image, plot, meaning, intertextuality.

УДК 82-31(045)

**DAS SINNBILDENDE POTENTIAL EINES
EIGENNAMENS IM RAHMEN EINES DYSTOPISCHEN
WERKES (AM BEISPIEL DES ROMANS VON
E. SAMJATIN „WIR“, A. HUXLEY „SCHÖNE NEUE
WELT“ UND G. ORWELL „1984“)**

Das literarische Werk spiegelt das Bild des Autors von der Welt wider, in dem die Namen der handelnden Personen eine wichtige Rolle bei der Bildung eines besonderen individuellen Stils des Schriftstellers spielen. In solchem Werk ist der Eigenname ein Element der Realisierung von den Ideen des Autors und hängt direkt von der Fantasie des Autors ab. Der Schriftsteller wählt die Namen der Helden nach dem bildlichen System des Werkes und der künstlerischen Gestaltung. Durch die Benennung der handelnden Personen versucht der Autor solche Namen zu wählen, die die Helden der Arbeit angemessen charakterisieren, bewerten und eindeutig identifizieren.

Die meisten Literaturwissenschaftler versuchen die Funktionen von Eigennamen als Phänomene der künstlerischen Sprache und als Teil des Schriftstellerstils des Autors zu verstehen (L. O. Beley, V. S. Vinogradova, A. G. Gudmanyanyan, V. I. Karaban, T. R. Kiyakusw).

Eines der Werke, auf deren Material betrachtet werden kann, welche Rolle der Name der Figuren für die Aufdeckung des ideologischen und semantischen Inhalts des Werks spielt, ist der Roman „Wir“ von E. Samjatin. Dieses Werk gilt als Vorbild für das dystopische Genre des zwanzigsten Jahrhunderts. Um seine Helden darzustellen, formulierte der Autor eine spezielle Theorie, die er erfolgreich in seiner künstlerischen und literarischen Praxis erfolgreich anwendete. Der Schriftsteller glaubte, dass der Name des Helden beim Leser unbedingt bestimmte klangliche und visuelle Assoziationen hervorrufen sollte. E. Samjatin glaubte, dass jeder Ton der menschlichen Stimme,

jeder Buchstabe ruft im Menschen gewisse Vorstellungen hervor und schafft tonbilder. Der Schriftsteller sagte: „Ich bin weit davon entfernt, dass jedem Klang eine streng definierte Semantik oder Farbbezeichnung zuzuweisen. Aber – R – sagt mir deutlich etwas lautes, helles, rotes, heißes, schnelles. L – über etwas blaues, kaltes, glattes, leichtes. Der Laut N – über etwas sanftes, über Schnee, Himmel, Nacht ... Laut D und T – über etwas stickiges, schweres, über Nebel und Dunkelheit. Der Klang von M handelt von süß, weich, von Mutter, vom Meer. Mit A assoziierter man Entfernung, Ozean, Dunst, Reichweite. Mit O – hoch, tief, See, Busen. Mit I – nah, niedrig, drückend usw.“ [1, s. 277].

Im Roman können wir ein eindrucksvolles Beispiel für den Appell des Autors an die Symbolik sehen, wenn es um die Auswahl von Charakternamen geht. Im Buch nannte E. Samjatin seine Helden ohne traditionelle Namen und Vornamen, der Autor setzt die Namen der Helden aus Zahlen und Buchstaben zusammen, wo die Konsonanten den männlichen Namen (D-503, R-13, S-4711) entsprechen und die Vokale weiblich sind (I-330, O-90).

Eine solche Auswahl von Buchstaben und insbesondere Zahlen ist kein Zufall. Der Autor widerspricht durch weiche Vokale und feste Konsonanten die männlichen und weiblichen Prinzipien der Hauptfiguren. Der Buchstabe und die Zahl im Namen sind harmonisch miteinander verbunden und verkörpern so die Individualität des Charakters. Der Buchstabe zeigt die Individualität des Helden an, die Zahl drückt das einheitliche, unpersönliche Wesen eines Staatsbürgers aus.

Was die wörtliche Komponente des Namens des Protagonisten betrifft, so können wir im Klang [d] innewohnende Klarheit, Einzigartigkeit und Rationalität hören, die diesem Charakter eigen sind. Es gibt viele Nummern, und sie gleichen die Persönlichkeit aus, während der Buchstabe der Person Individualität, äußere und innere Originalität verleiht. Die Kombination von Buchstaben und Zahlen drückt den Konflikt im Bewusstsein des Helden aus, den tiefen psychologischen Widerspruch zwischen dem Leben, dem menschlichen Prinzip und der mechanischen Maschine.

Muss man sagen, dass die Persönlichkeit des Staatsoberhauptes des zukünftigen Staates in den dystopischen Romanen des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielt.

Bei E. Samjatin das ist eine Person, die in den Rang einer Gottheit erhoben wurde. Darauf weist, vor allem, sein Name hin – „Wohltäter“. Der „Wohltäter“ ist der wichtigste bildliche und konzeptuelle Bestandteil des Textes. In moderner russischen Sprache wird das Wort „Wohltäter“ veraltet und daher in einem etwas ironischen Sinne verwendet. Zum Zeitpunkt der Abfassung des Romans von E. Samjatin war die Bedeutungsnuance von diesem Wort entzogen und wies auf die aufrichtige Bewunderung des Menschen hin. Das Wort besteht aus zwei Quellwörtern „wohl“ und „Tat“, so dass es als einer interpretiert werden kann, der eine gute Tat tut. Das heißt, der Autor gab im Namen des angegebenen Zeichens einen eindeutigen Hinweis darauf, welche bedeutende Rolle dieses Zeichen in der Gesellschaft spielt.

E. Samjatin greift auch auf biblische Anspielungen zurück, da die Handlung selbst, das Charaktersystem und die Hauptmotive des Werkes mit dem biblischen Mythos über der Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies gesättigt sind.

Dank des Wortspiels macht der Autor uns klar, dass das Bild und das Wesen des „Wohltäters“ unter den Bewohnern des einen Staates mit Gott verwandt ist: „Wir, Wohltäter sei dank, sind Erwachsene und brauchen keine Spielzeuge“ [5, s. 47]. Die Phrase „Wohltäter sei dank“ ist eine Modifikation des bekannten Sprichworts „Gott sei dank“. Ein weiteres Beispiel: „Ja, aber ich wollte – ich schwöre beim Wohltäter, ich wollte“ [5, s. 85]. In diesem Fall ist „Ich schwöre beim Wohltäter“ eine Überarbeitung des Ausdrucks „Ich schwöre bei Gott“.

In einer anderen klassischen Dystopie von A. Huxley „Schöne neue Welt“, verehren die Helden eine Gottheit namens Ford. „Ford“ von A. Huxley unterscheidet sich nicht besonders von E. Samjatins „Wohltäter“. Er wird auch als Gott betrachtet, als eine abstrakte heilige Einheit, deren Prototyp eine reale Person war, der berühmte amerikanische Unternehmer Henry Ford.

Die Wahl von G. Ford als Gott einer neuen Ära ist kein Zufall, weil er nicht nur ein Industriemagnat war, sondern er wies sich auch in der englischsprachigen satirischen Literatur der

1920er – 1930er Jahre als populärer Charakter, der sicherlich die Arbeit von A. Huxley beeinflusste. Darüber hinaus kannte der Autor die Bücher von G. Ford selbst, „Mein Leben und Werk“ (1922) und „Meine Philosophie der Industrie“ (1929).

Die Figur des Gottes Fords erscheint dem Leser durch die Verwendung von hellen Sprachmitteln, von denen die meisten (wie bei E. Samjatin) modifizierte Versionen verschiedener Arten von etablierter Ausdrücken sind. Einer von ihnen ist zum Beispiel der Appell: „Halt die Klappe, um Fords willen! Er schrie“ [7, s. 372], „Oh Herr Ford! – sagte er“ [7, s. 326], „Poesie, allerlei Bibeln – Ford weiß was“ [7, s. 331].

Bei der Untersuchung der expressiven Eigenschaften, Prinzipien der Schaffung und Anwendung verschiedener Arten von literarisch-onomastischem Material in einem Kunstwerk, in erster Linie, achten die Schriftsteller auf die Namen oder Verweise auf historische reale Personen.

In dem Roman von G. Orwell „1984“ erhielt die Hauptfigur (Winston Smith) seinen Namen zu Ehren von Winston Churchill, dem Führer der englischen konservativen Partei, deren politische Ansichten G. Orwell nicht teilte.

Eine ebenso wichtige Figur im Werk ist das heilige, sakrale Bild des Führers von Ozeanien – der Große Bruder, in dessen Figur deutlich ein Hinweis auf die historische Persönlichkeit von I. Stalin zu sehen ist: „Das Plakat zeigte ein riesiges, mehr als einen Meter breites Gesicht, das Gesicht eines Mannes von etwa fünfundvierzig Jahren, mit dicker schwarzer Schnurrbart, unhöflich, aber männlich attraktiv“ [8, s. 22]. Ein wichtiger Verdienst des Autors ist, dass er eine auffallende Ähnlichkeit zwischen der kommunistischen Ideologie und der Religion sah und versuchte, sie mit allen möglichen Mitteln hervorzuheben. Der Große Bruder beobachtet dich.

Die Bildoffenlegung des Großen Bruders ist, vor allem, durch die Verwendung einer Reihe von Stilmitteln interessant, deren Ziel darin besteht, die heilige Essenz des Charakters zu verwirklichen. Zunächst wird uns ein entpersönlichtes Bild eines Führers präsentiert, dessen Name eher eine Position oder sogar ein Titel ist, und das auch mit einem Großbuchstaben geschrieben wird, der die äußerste Wichtigkeit der dargestellten

Person anzeigt. Dieses einfache Verfahren soll einen Effekt von Charakterbedeutung erzeugen.

In dem Roman wird der grafisch markierte Charaktername immer wieder als Ausdruck verwendet, der Teil einer stabilen sprachlichen Redewendung geworden ist: „Der Große Bruder sieht dich an, – sagte die Unterschrift, und dunkle Augen sahen in Winstons Augen“ [8, s. 23].

Also, die Eigennamen spielen eine wichtige Funktion für die Schaffung künstlerischer Bilder in einem Werk. Der Eigenname erhält die entsprechende semantische Belastung im Text des Werkes, deren Zweck es ist, das Wesen der Persönlichkeit des Helden zu charakterisieren und zu offenbaren. Onyme in einem literarischen Werk sind vielfältige Bestandteile eines literarischen Textes, die dazu dienen, ein Bild nach dem ideologischen Konzept des Autors zu schaffen.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненков Ю. П. Дневник моих встреч / Ю. П. Анненков. – М. : Директ Медиа, 2016. – 855 с.
2. Бондалетов В. Д. Русская ономастика / В. Д. Бондалетов. – М. : Просвещение, 1983. – 224 с.
3. Гаврикова Ю. С. Интертекст-цитатные имена как особый вид интертекстуальных маркеров в антиутопиях // Ю. С. Гаврикова. – Известия ПГПУ им. Б. Г. Белинского. – 2012. – № 27. – С. 239 – 243.
4. Замятин Е. И. Pro et contra, антология / Сост. О. В. Богдановой, М. Ю. Любимовой, вступ. статья Е. Б. Скороспеловой. – СПб. : НП «МОПО «Апостольский город – Невская перспектива»», 2014. – 974 с.
5. Замятин Е. И. Избранные произведения. В 2 т. Т. 2 / Сост., примеч. О. Михайлова. – М. : Худож. лит., 1990. – 412 с.
6. Михайлов В. Н. О специфике литературной ономастики / В. Н. Михайлов // Вопросы стилистики: Стилистика художественной речи: межвузовский научный сборник. – Саратов : Изд. Сарат. ун-та, 1988. – С. 3 – 19.
7. О дивный новый мир: Английская антиутопия. Романы: Сборник: Пер. с англ. / Сост., авт. предисл. А. П. Шишкин. – М. : Прогресс, 1990. – 640 с.

8. Оруэлл Дж. «1984» и эссе разных лет: Пер. с англ. / Сост. В. С. Муравьев; Предисл. А. М. Зверева; Коммент. В. А. Чаликовой. – М. : Прогресс, 1989. – 384 с.

АННОТАЦИЯ

Извекова И. Ю. Смыслообразующий потенциал имени собственного и механизмы его реализации в пространстве антиутопического произведения (на примере романов Е. Замятина «Мы», О. Хаксли «О дивный новый мир» и Дж. Оруэлла «1984»)

Имена собственные являются важным художественным средством в антиутопическом произведении. Характер и количество сообщаемой именем дополнительной информации зависит от самого типа имени, а также от выполняемой им функции в рамках контекста. Автор закладывает в имя главного героя некий скрытый смысл, а также характеризует особенности персонажей, их значимость в структуре произведения.

Ключевые слова: антиутопия, имя собственное.

АННОТАЦИЯ

Izviekova I. Yu. Das sinnbildende Potential eines Eigennamens im Rahmen eines dystopischen Werkes (am Beispiel des Romans von E. Samyatin „Wir“, A. Huxley „Schöne neue welt“ und G. Orwell „1984“)

Die richtigen Namen in literarischen Werken spielen oft eine besondere Rolle und helfen den Autoren, die Realität im Lichte ihrer ideologischen und ästhetischen Positionen am effektivsten darzustellen. Die Namen, die in der Struktur eines Kunstwerks enthalten sind, stehen in organischem Zusammenhang mit seinem Inhalt. Das Erlernen der literarischen Onomastik ergibt sich aus der Notwendigkeit eines tieferen Verständnisses eines Kunstwerks.

Stichworte: Distopia, der Eigenname.

SUMMARY

Izviekova I. Yu. The meaning-forming potential of a proper name and the mechanisms of its realization in the space of the dystopian work (by the example of E. Zamyatin's novel «We», A. Huxley's «Brave New World» and G. Orwell's «1984»)

The proper names are an important artistic means in a dystopian work. The nature and amount of additional information reported by a name depends on the type of name itself, as well as on the function performed by it within the context. The author lays some hidden meaning in the name of the protagonist, and also characterizes the features of the characters, their importance in the structure of the work.

Key words: dystopia, proper name.

*К. А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

НАЗВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ЕГО ИМЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ КАДЗУО ИСИГУРО «НЕ ОТПУСКАЙ МЕНЯ» И ДОННЫ ТАРТТ «THE SECRET STORY»)

Литературная ономастика занимает срединное положение между сферой языкознания и сферой литературоведения. Предметом изучения являются любые собственные имена в литературном произведении (топонимы, антропонимы, названия произведений различных видов искусства, гидронимы, прозвища, зоонимы, астронимы, космонимы, теонимы, хрематонимы, этнонимы, мифонимы, реалионимы и подобное). В зависимости от того, кто изучает литературное произведение – литературовед или лингвист – характер исследовательской работы приобретает свои особенности.

С точки зрения ряда исследователей, имя собственное играет важнейшую роль в понимании литературного

произведения, в осознании смысловой нагрузки художественного текста. Так, А.В. Суперанская рассматривала имя как ориентир во времени и пространстве; Р.З. Мурясов отмечал их особое положение в системе языка «в отличие от других структурно-семантических разрядов существительных» [9, с. 62]. В свою очередь, С.И. Гарагуля настаивала на рассмотрении имени собственного как маркера идентичности, ее индикатора. А.К. Матвеев, в одной из последних своих статей, вовсе предлагал разделение научного пласта изучения имен собственных на ономастику, объектом которой предполагалась совокупность собственных имен и оноματοлогию как науку об именах собственных. Согласно В.М. Калинкину, появление ономастики (или все чаще в русскоязычной научной литературе – оноματοлогии) следует рассматривать, как первый шаг к созданию такой науки, как поэтонимология. Появившаяся в первой половине прошлого века, ономастика лингвистическая позже выросла до разделения на топонимику, антропонимику, ономастику литературную. Новая российская история также полна имен литературных исследователей, интересующихся особенностями использования имен собственных классиками русской литературы (среди этих исследователей – В.Г. Белинский, В.И. Чернышева, В.Л. Разиньков, В.П. Кашин и др.).

Хотя рассматриваемая в данной статье научная отрасль необычайно молода и в настоящий момент лишь проходит первые этапы пристального рассмотрения и изучения отечественными учеными, интерес к именам, используемым в речи и литературных произведениях, возник тысячелетия назад – данный вопрос рассматривался уже в античных философских трактатах. При этом, само разделение имен на собственные и нарицательные появилось далеко не сразу. Более того, как отмечают некоторые англоязычные источники, зарождение ономастики как науки следует относить к периоду расцвета Древнего Египта, около 5-6 тысяч лет назад. Именно египтяне были первыми, кто попытался отобразить в письменной речи разницу между именами собственными и именами нарицательными,

осознав, таким образом, базовую научную концепцию ономастики. Эта концепция нашла свое отображение в манере египетских писцов заключать имена фараонов и богов в рамки, выделяя их, таким образом, из общего полотна текста [10]. В более поздние исторические эпохи, носители различных языков также стремились выделить имена собственные (в основном, с помощью горизонтальных или вертикальных черт). Кроме того, по свидетельству Джорджа Стюарта, уже в трудах античных греков появляются следы научного интереса, касающегося понимания значения и особенностей образования имени собственного [13, с. 2].

Тем не менее, уже значительно позже, с приходом эпохи Возрождения, появляется идея дифференциации наук, в рамках которой ряд философов (среди которых – Эразм Роттердамский, Ф. де Соссюр, Ф. А. Вольф) приходит к мысли о выделении таких наук, как диалектика, филология, фонетика, фольклор. Как отмечают зарубежные источники, примерно в XVI веке стали появляться первые ономастиконы (словари особого вида, содержащие обширный материал по именам собственным), первый пример из которых, дошедший до наших времен, датируется 1537 г.

Но, по мнению В.М. Калинкина, начало систематического изучения имен собственных в литературе, их роли и значения, следует относить к середине XX века, а точнее – к 1956 г., когда была опубликована диссертация В.Н. Михайлова, в которой был подробно изучен период с XVIII до первой половины XIX века. Автор отмечал значение онимов как наиболее специфичных компонентов речи, а потому заслуживающих наиболее пристального внимания со стороны исследователей, отмечая, что онимастические категории как бы балансируют на грани между общенародными представлениями и проявлением окказионализма отдельно взятого автора. При этом, в своей работе В.Н. Михайлов рассматривал как стилистические особенности, так и словообразование имен собственных, стремясь, таким образом, дойти до сути изучения данной категории.

Таким образом, принимая во внимание сравнительную «молодость» рассматриваемого научного направления, следует отметить тот факт, что понимание человеком отличий между именем нарицательным и именем собственным было осознано им уже во времена древности. Вместе с тем, ономастика как отдельное научное направление (впрочем, в контексте, прежде всего, лингвистическом, а не литературоведческом) стала развиваться лишь в период последнего столетия. При этом, принимая во внимание обилие иностранных источников и ученых, занимающихся рассмотрением функций и особенностей онима, нельзя не отметить исключительное наследие отечественной ономастической научной школы.

Рассмотрим примеры значения трактовки названий произведений для более глубокого постижения идейно-смыслового содержания литературных творений.

Так, название произведения Кадзуо Исигуро («Не отпускай меня», в оригинале – «Never let me go») является культурной отсылкой в рамках художественного мира самого произведения. Так называлась любимая песня одной из главных героинь, случайно попавшая к ней в руки в пору ее детства. В силу обстоятельств, Кэти понимает, что лучшим и самым счастливым периодом ее жизни был момент, когда она и ее друзья являлись воспитанниками Хейлшема, еще не знакомыми с жестокостью уготовленной им судьбы. Уже тогда смутно осознавая собственное одиночество даже среди самых близких ей людей, Кэти, возможно, ощущает тоску по той жизни, которую ей не суждено прожить. Тонко чувствующая окружающий мир, Кэти осознает собственную обреченность, смутно понимая также, что ей, равно как и ее друзьям, отказано в счастье. Однажды отыскав кассеты созданной автором певицы Джуди Бриджуотер, Кэти оказывается очарована одной-единственной песней: «Вещь медленная, ночная, американская, и одно место там Джуди повторяет несколько раз: «Не отпускай меня... О детка, детка... Не отпускай меня...» [2, с. 56]. При этом, как признается сама героиня, истинный смысл песни, легкодоступный для любого

взрослого, остается ей непонятен хотя бы потому, что она придумывает свое собственное значение и содержание песни: «Что, собственно, в этой песне было такого? К словам, надо сказать, я толком не прислушивалась – просто дожидалась этого места: «Детка, детка, не отпускай меня...» И мне представлялась женщина, которой сказали, что у нее не может быть детей, – а она всю жизнь очень-очень хотела их иметь. Потом случается какое-то чудо, у нее рождается ребенок, и она прижимает этого ребенка к себе, ходит с ним и поет: «Детка, детка, не отпускай меня...» Поет отчасти потому, что очень счастлива, но еще и потому, что очень боится чего-то, что может произойти, – что дитя заболит или его отнимут у нее» [2, с. 57]. Такое своеобразное восприятие очевидного смысла произведения, несомненно, указывает на ключевые особенности ее понимания настроения песни; для Кэти тоска лирической героини Джуди Бриджуотер может быть связана исключительно с темой материнства и радости быть матерью. Для ребенка, выросшего в приюте, такое видение мира естественно; оно же и определит в дальнейшем ее внутреннюю, так и не восполненную, тоску по человеческому теплу и участию. Вынужденная доживать свой век в полном одиночестве и с тоской по своим друзьям, Кэти, тем не менее, не может позволить себе роскоши оставить свои потери позади. Не отпускать от себя своих близких, единственных родных ей существ – одновременно и ее осознанный, и вынужденный выбор. Для Кэти, Рут и Томми выражение «смертельная тоска» далеко не фигурально, и среди обреченной жестокости окружающего мира они сами – все, что осталось у них. Находящейся на пороге смерти Рут жизненно важно, чтобы Кэти позаботилась и о Томми – просто потому, что больше ей самой не о ком беспокоиться. Ни один из них до самого своего конца оказывается не готов отпустить своих друзей, предчувствуя смерть и будучи к ней готовы, они до последнего цепляются за самых дорогих им людей. «Не отпускай меня» – это словно воззвание-просьба к тем, кто остается после каждого из них, просьба помнить и держать в своем сердце с тем, чтобы оставить хоть малейший след

своего пребывания в мире. И для Кэти детская потребность и восхищение тайной отношений матери и ребенка навсегда останется руководящей и наиболее значимой. Она обнаружит себя уже тогда, когда Кэти, единственная из троицы друзей, станет помощником, чьей задачей будет заботиться и поддерживать доноров в ходе многочисленных выемок органов. Для Кэти это – единственная доступная ей форма материнской заботы о тех, кого она любит. И, как верная мать, она останется со своими близкими до конца, не отпуская их до последних минут их жизни, наблюдая, как беспомощно они цепляются друг за друга (как, например, Рут, все еще беспокоящаяся о Томми и его судьбе) и за нее саму.

Итак, настроение внутреннего одиночества, смешанного с горькой просьбой «не отпускать, несмотря ни на что», горькой смертельной тоски сообщается произведению уже в самом его названии, прогностически подготавливая читателя к раскрывающейся на страницах романа печальной истории.

Ещё одним примером выбора автором намеренно многозначного названия произведения можно считать роман Донны Тартт «The Secret Story». Для своего дебютного романа Донна Тартт выбрала откровенно непримечательное словосочетание, не обладающее яркой метафорической выразительностью и потому кажущееся особенно эффективным.

Однако, следует отметить, что его показательная обыденность отнюдь не является таковой при более детальном рассмотрении. Прежде всего, любому исследователю для определения, чем же оправдан выбор такого названия с точки зрения стилистического и смыслового наполнения, покажется своеобразным слово History. В русском языке слово «история» имеет два значения. Прежде всего, это пересказ событий или действий, устная или письменная передача информации. В то же время, это же слово используется и как название гуманитарной науки, занимающейся изучением прошлого окружающего нас мира. С точки зрения лексического

значения употребляемого слова, английское *history* гораздо ближе второму из упомянутых нами выше значений русского слова история: «(the study of or a record of) past events considered together, especially events of a particular period, country, or subject; something that happened or ended along time ago and is not important now, or a person who is not important now, although they were in the past; something that has been done or experienced by a particular person or thing repeatedly over a long period» («(Изучение или запись) прошлых событий, рассматриваемых вместе, особенно событий определенного периода, страны или субъекта; что-то, что произошло или закончилось давным-давно и не важно сейчас, или человек, который не важен сейчас, хотя они имели место в прошлом; что-то, что было сделано или испытано конкретным человеком или предметом неоднократно в течение длительного периода») (здесь – пер. авт.) [8]. Тем не менее, осозная сюжетную роль событий и тем, раскрываемых автором в романе, наиболее близким кажется именно первое значение, приведенное нами. История убийства, пересказанная одним из непосредственных участников событий, история дружбы, история любви – к друзьям, к науке, к искусству... Именно такими словами следовало бы описать данное произведение. Однако, автор сознательно упускает из виду другое распространенное английское слово, хорошо известное каждому школьнику: «*story*». Действительно, «*The Secret Story*» более соответствует сути рассказанного Ричардом, тайны нескольких потерянных подростков, вынужденных хранить свой секрет годами, боясь к нему вернуться – ровно до тех пор, пока одного из них не одолевает... Что – чувство вины, желание поделиться, побуждение рассказать миру о своем грехе и чужом мужестве? Так или иначе, но это трудно назвать историей в смысле научного значения. Тем не менее, нельзя не предположить, что в данном случае слово «история» действительно подразумевает научный контекст. С самого начала произведения читатель знает, что произошло преступление, ему известны и жертва, и исполнители убийства. С этого момента основная

цель автора – восстановить по деталям ход событий, который привел молодых людей к решению убить собственного друга. Препарирование психологии юных убийц возможно лишь с помощью отслеживания процесса духовной деградации, всей цепочки событий, которые подтолкнули их к преступлению. С этой точки зрения, роман действительно является историческим трудом, созданным в художественном мире автора, – историей одного конкретного убийства.

Таким образом, рассмотренные примеры авторского обращения к поэтике названия как поэтике имени (именования) демонстрируют многообразие возможных художественных инструментов, доступных авторам при выборе названия произведения, которое обладает дополнительными возможностями для интерпретации идейно-художественного смысла романа. В анализируемых романах Кадзуо Исигуро и Донны Тартт название выступает дополнительной отсылкой к сюжетному элементу произведения, который, вместе с тем, более полно раскрывает основную идею произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарагуля, С. И. Имя личное как знак идентичности индивида / С. И. Гарагуля // Вестник СПбГУ. Язык и литература. – СПб. : Издательство СПбГУ, 2007. – №4-II. – С. 108-114.
2. Исигуро, К. Не отпускай меня / К. Исигуро. – М. : Litres, 2005. – 310 с.
3. Калинин, В.М. Как в русской литературе онимы превращались в поэтонимы? / В.М. Калинин // Филологические исследования: Сборник научных работ. – К. : Издательский дом Дмитрия Бурого, 2016. – С.196-211.
4. Мурясов, Р. З. Антропонимы в словообразовательной системе языка Р.З. Мурясов // Вопросы языкознания. – №° 3.– М.: Наука, 1982. – С. 62.
5. Петросян, М. Дом, в котором... / М. Петросян. – М. : Litres, 2009. – 1343 с.

6. Кудряшева, Ф.С., Фатыхова Л.А. Имя собственное в художественном тексте как средство создания языковой картины мира / Ф.С. Кудряшева, Л.А. Фатыхова // Вестник Башкирск. ун-та. – Уфа : БГУ, 2017. – №1. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/imya-sobstvennoe-v-hudozhestvennom-tekste-kak-sredstvo-sozdaniya-yazykovoy-kartiny-mira> (дата обращения: 07.09.2019).
7. Тартт, Донна. Тайная история / Д. Тартт. – М. : Litres, 2016. – 590 с.
8. Beshaj, Lediana. Manifestation of the Phraseological Units with Colors in English and Albanian / Lediana Beshaj // Academic Journal of Interdisciplinary Studies. – №3. – Rome: MCSER-CEMAS-Sapienza University of Rome, 2013. – P. 217-222.
9. Cambridge Dictionary. History. URL : <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/history?q=history%29> (дата обращения: 25.10.2019).
10. Hajdú, Mihály. The History of Onomastics / Mihály Hajdú URL : <http://nevtan.arts.unideb.hu/nevtan/tagozat/06hajdu.pdf> (дата обращения: 20.11.2019).
11. Ishiguro, Kazuo. Never Let Me Go / Kazuo Ishiguro. – London: Faber & Faber, 2009. – 304 p.
12. Tartt, Donna. The Secret History / Donna Tartt. – New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2011. – 544 p.
13. Stewart, George R. And Adam Gave Names – A Consideration of Name-Lore in Antiquity / G.R. Stewart // Names, 1958. №6. – P. 1-10.

АННОТАЦИЯ

Кочетова К. А. Название произведения как его имя (на материале романов Кадзуо Исигуро «Не отпускай меня» и Донны Тартт «The Secret Story»)

В статье автор рассматривает особенности ономастического подхода к изучению литературного произведения, способы выражения дополнительных смыслов через использование поэтики имён в качестве одного из инструментов создания художественного мира произведения.

Автор предпринимает попытку рассмотреть название произведения как отдельного онима – его имени, представляющего дополнительные возможности для интерпретации идейно-художественного смысла литературного текста. Исследование проводится на материале романа Кадзуо Исигуро «Не отпускай меня» и романа Донны Тартт «Тайная история».

Ключевые слова: литературная ономастика, автор, название произведения, интерпретация, идейно-смысловое содержание.

SUMMARY

Kochetova K. A. The name of the work as its name (based on the novels «Don't Let Me Go» by Kazuo Ishiguro and «The Secret Story» by Donna Tartt)

In the article, the author examines the features of an onomastic approach to the study of a literary work, ways of expressing additional meanings through the use of title poetics as one of the tools for creating the artistic world of a work.

The author makes an attempt to examine the name of the work as a separate onym – the name, which represents additional opportunities for interpreting the ideological and artistic meaning of the literary text. The research is based on the material of Kazuo Ishiguro's novel «Don't Let Me Go» and Donna Tartt's novel «The Secret Story».

Key words: literary onomastics, author, title of a work, interpretation, ideological and semantic content.

ИНФОРМАЦИЯ

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



ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО

Уважаемые коллеги!

Приглашаем Вас принять участие в VI Международном научно-практическом очно-заочном семинаре
«Проблемы изучения и преподавания литературы в школе и вузе: литературное произведение в контексте культуры»,
который состоится **27 марта 2020 года**

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

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

По окончании семинара всем участникам будут выданы сертификаты.

Основные направления работы семинара:

- Литература и культура: теория и практика.
- Культурологический подход к изучению словесности в школе.
- Диалог культур и диалогичность художественного текста.
- Актуальные проблемы культурологического анализа произведения.
- Художественный перевод как культурный феномен на занятиях словесности в школе и в вузе.
- Инновационные технологии, методы и приёмы развития культурологического анализа художественного произведения.
- Методические разработки урочной и внеурочной деятельности по изучению литературного произведения в контексте культуры.
- Современный учитель-словесник в пространстве культур.

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

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

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

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

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

Адрес проведения семинара: 84626, ГИИЯ, ул. Рудакова, 25, г. Горловка, ДНР.

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

Надеемся на плодотворное сотрудничество!

Оргкомитет семинара

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

(27 марта 2020 г., г. Горловка, ДНР)

Фамилия Имя Отчество:

Учёная степень:

Научное звание:

Должность:

Место работы:

Форма участия:

Название доклада:

Страна, адрес, телефон, E-mail:

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

«__» _____ 202_ года

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Технические требования к оформлению тезисов:

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

Образец оформления тезисов:

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

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

Текст тезисов [1, с. 245].

ЛИТЕРАТУРА:

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

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



ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО

Уважаемые коллеги!

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

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

Направления работы конференции

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

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

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

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

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

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

Финансовые условия. Публикация статей в электронных сборниках бесплатная.

Материалы, оформленные без учёта требований, не принимаются.

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

Координаторы:

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

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

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

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

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Белоконь-Пожарицкая Наталья Анатольевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения, декан факультета славистики ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Бляшко Юлия Сергеевна** – магистрант II курса ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Волосевич Людмила Васильевна** – старший преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Добреля Валерия Алексеевна** – магистрант II курса ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Жарикова Ольга Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Извекова Инна Юрьевна** – преподаватель кафедры второго иностранного языка ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Кораблёва Наталия Васильевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Кочетова Светлана Александровна** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Кочетова Ксения Андреевна – аспирант II курса кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Кравченко Оксана Анатольевна – доктор филологических наук, доцент, зав. кафедрой мировой и отечественной культуры ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет» (г. Донецк);

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

Панчихина Мария Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет» (г.Донецк);

Фефелова Виктория Валентиновна – кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германской филологии ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Фоменко Вера Григорьевна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой журналистики и медиакоммуникаций ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР);

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

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

Bliashko Yuliia Sergeevna – graduate student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

Dobrelya Valeria Alekseevna – graduate student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

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

Izviekova Inna Iurievna – Assistant of the Department of the Second Foreign Language of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

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

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

Kochetova Kseniya Andreevna – postgraduate student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

Kravchenko Oksana Anatolievna – Doctor of Philology, associate professor, Head of the Department of World and Country Culture of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University» (Donetsk);

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

Pancheikhina Mariia Nikolaevna – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the Russian Language of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University» (Donetsk);

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

Shishkina Ilona Evgenievna – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Institution of Higher

Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

Fefelova Victoriia Valentinovna – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Roman and German Philology of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for foreign Languages»;

Fomenko Vera Grigorievna – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Journalism and Media Communication of LPR State Educational Institution of Higher Professional Education «Lugansk Taras Shevchenko National University» (Lugansk, Lugansk People's Republic).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Фоменко В. Г.</i> ТОПОС И ЛОКУС КАК СТРУКТУРНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА	3
<i>Кравченко О. А.</i> КОМИЧЕСКАЯ СИЛА «РЕВИЗОРА» В КОНТЕКСТЕ ТРАГИЧЕСКОЙ ЭПОХИ	10
<i>Кочетова С.А.</i> МУЗЫКА КАК СРЕДСТВО ПРЕЗЕНТАЦИИ ЛИЧНОГО ПРОСТРАНСТВА ГЕРОЯ: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ РОМАНА Е. ВОДОЛАЗКИНА «БРИСБЕН»	21
<i>Кочетова С.А. , Добреля В.А.</i> ОТ ЦЕЛОСТНОСТИ РОДА К ЦЕЛОСТНОСТИ ИСТОРИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ЦИКЛА ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНОВ БОРИСА ВАСИЛЬЕВА ОБ ОЛЕКСИНЫХ).....	31
<i>Белоконь-Пожарицкая Н. А.</i> ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ МИССИЯ ГЛАВНОЙ ГЕРОИНИ ПОВЕСТИ В. РАСПУТИНА «ПОСЛЕДНИЙ СРОК»	46
<i>Жарикова О. В.</i> ФУНКЦИИ ИМЕНИ СОБСТВЕННОГО «ПУШКИН» В ПЬЕСЕ М. БУЛГАКОВА «ПОСЛЕДНИЕ ДНИ».....	53
<i>Кораблева Н. В.</i> ОСОБЕННОСТИ ИМЕНОВАНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПРОЗЕ А. БИТОВА.....	63
<i>Любимцева-Наталуха Л. Н.</i> РЕЦЕПЦИЯ НАЗВАНИЙ КЛАССИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XX – XXI СТОЛЕТИЙ	71
<i>Любимцева-Наталуха Л. Н. , Бляшко Ю. С.</i> «ГАМЛЕТ В ВИТТЕНБЕРГЕ» Г. ГАУПТМАНА КАК ПЬЕСА-РЕМЕЙК.....	80
<i>Панчехина М.Н.</i> СПЕЦИФИКА ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА В РОМАНАХ М.А. БУЛГАКОВА	91
<i>Фефелова В. В.</i> ÉCRIVAINS FRANÇAIS DE LA RÉSISTANCE.....	100
<i>Шишкина И. Е.</i> О ЗНАЧЕНИИ ИМЕН В РОМАНЕ М. Е. САЛТЫКОВА- ЩЕДРИНА «ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ»	108
<i>Волосевич Л.В.</i> ЧЕРТЫ МОДЕРНИЗМА В ПОЭТОНИМАХ ПЬЕСЫ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ «МЕТЕЛЬ»	122

Извекова И. Ю.

DAS SINNBILDENDE POTENTIAL EINES EIGENNAMENS IM RAHMEN EINES DYSTOPISCHEN WERKES (AM BEISPIEL DES ROMANS VON E. SAMJATIN „WIR“, A. HUXLEY „SCHÖNE NEUE WELT “ UND G. ORWELL, 1984“)	133
---	-----

Кочетова К. А.

НАЗВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ЕГО ИМЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ КАДЗУО ИСИГУРО «НЕ ОТПУСКАЙ МЕНЯ» И ДОННЫ ТАРТТ «THE SECRET STORY»)	139
--	-----

ИНФОРМАЦИЯ	149
------------	-----

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	161
---------------------	-----

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS	163
-------------------------------	-----

Научное издание

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**

East Slavic Philology

Сборник научных трудов

Выпуск девятый (тридцать третий)
Литературоведение

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

*За содержание и достоверность фактов, цитат,
имён собственных и других сведений ответственность
несут авторы*

Подписано к изданию 27.12.2019.
Формат 60х84/16. Бумага 80 г/м².
Усл. печ. л. – 7,41. Уч.-изд. л. – 10,5.
Усл.-изд. л. – 9,77.
Тираж 300 экз. Зак. № 76.

Издательство ГОУ ВПО «Горловский институт
иностранных языков»
284626, ДНР, г. Горловка, ул. Рудакова, 25