

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 10(34)*



Горловка
2020

УДК 81+801+882+82
ББК П81.0+82.0
В76

Редакционная коллегия:

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

*Рекомендовано к изданию на заседании Учёного совета
ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»
(протокол № 9 от 27.05.2020)*

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

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

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

Основан в 2002 году.

Периодичность: 4 раза в год.

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

Восточнославянская филология : сб. науч. тр. / ГОУ ВПО
В76 «Горловский ин-т иностр. языков» ; Редкол. : С. А. Кочетова и
др. – Вып. 10(34). Литературоведение. – Горловка : Изд-во
ГОУ ВПО «ГИИЯ», 2020. – 172 с.

ISSN 1992-9196

Сборник посвящён исследованию актуальных проблем отечественной и зарубежной филологии.

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

**УДК 81+801+882+82
ББК П81.0+82.0**

ISSN 1992-9196

© Оформление. Изд-во ГОУ ВПО «ГИИЯ», 2020

УДК 82.0

**ПОЭТИКА ЦИКЛА В ТВОРЧЕСТВЕ МАРКА АЛДАНОВА
(НА МАТЕРИАЛЕ ТРИЛОГИИ
«КЛЮЧ» – «БЕГСТВО» – «ПЕЩЕРА»)**

Трилогия Марка Алданова «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» представляет собой сложное единство романов, идейно и композиционно объединённых и отражающих архитектурное целое трилогии. Каждый роман и вся трилогия подчинены единому идейно-смысловому контексту, задуманному и успешно воплощенному автором на разных уровнях организации повествования: тематики, проблематики, хронологической организации произведений, системы персонажей, речевых и портретных характеристик героев, функционального наполнения элементов диалогических и монологических структур повествования, использованных писателем художественных приёмов, характеризующих его идиостиль.

Необходимо отметить, что в литературоведении изучением циклов произведений эпических, драматических или лирических жанров занимались очень многие исследователи (Л. Долгополов, В. Сапогов, И. Фоменко, М. Дарвин, Л. Ляпина, О. Егорова, Е. Хаев и многие другие). В истории литературы хорошо известны примеры циклов А. Пушкина, Н. Гоголя, И. Тургенева, в том числе, трилогий (Ф. Шиллера, А. Толстого, Л. Толстого, М. Горького, Д. Мережковского, У. Фолкнера) и тетралогий (Э. Золя, Т. Манна, А. Франса, Н. Гарина-Михайловского). Интерес литературоведов вызывают, например, и произведения Марка Алданова. Так, в той или иной степени углублённости в тему о единстве романов трилогии «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» или тетралогии «Мыслитель» писали такие исследователи творчества писателя, как А. Чернышев, Н. Щедрина, Т. Орлова, Е. Бобко, Т. Болотова, Н. Горбачева, Н. Кармацких, И. Макрушина, О. Матвеева, А. Метелищенков, Н. Рыжкова, Е. Трубецкова и другие.

Однако, на наш взгляд, глубина мысли в алдановской исторической прозе, актуальность для рубежа XX-XXI веков затронутых писателем экзистенциальных и социально-политических проблем, сложная система многоуровневой организации повествовательной структуры произведений, составляющих циклы произведений, позволяют нам говорить о неисчерпаемости изучения художественного метода Марка Алданова. Целью предложенной статьи является

попытка проследить, как формируется идейно-смысловая и художественная целостность трилогии «Ключ» – «Бегство» – «Пещера», составляющей по замыслу писателя цикл.

Итак, как известно, цикл произведений – «объединение нескольких самостоятельных произведений в особое целостное единство» [10, стлб. 1189], «группу произведений, составленную и объединенную самим автором по тем или иным принципам и критериям (жанры, тематика, сюжеты, персонажи, хронотоп) и представляющую собой своеобразное художественное единство» [16, с. 292]. Каждое произведение цикла, как подчёркивает М. Дарвин, обладает самостоятельностью и уникальностью, «отдельные произведения, включенные в цикл, сохраняют свою самостоятельность и вне его» [16, с. 293], и в то же время, «целостность циклической формы, как правило, вторична по своему происхождению и создается на основе первичной целостности образующих ее художественных произведений. Однако цикл нельзя воспринимать как сумму составляющих его произведений» [16, с. 293].

Художественное единство, целостность цикла формируется за счёт многочисленных ресурсов. Главным оказывается стремление объединить полифонию отдельных произведений в многоголосие одного целостного образования – цикла. Такими ресурсами становятся внутренние смысловые связи, которые М.М. Гиршман называет «внутренним пределом», формирующим целостность (произведения, цикла произведений и т.д.): «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» [4, с. 49-50]. «Внутренний предел» выстраивает, как сказано выше, неделимое эстетическое бытие, а компонентами для его создания могут быть ««вторичная целостность структуры»; монтажная композиция, при которой существует ассоциативная связь между текстами; концептуальность, зависящая от порядка расположения произведений в цикле, характеризующаяся выраженным отношением автора к окружающему миру; некий сюжет (развитие центрального мотива); общность ряда системных элементов цикла (жанровых, стилистических, ритмических, образно-метафорических, лексико-фразеологических, интонационных и звуковых)» [6, с. 5]. Следовательно, целостная

индивидуальность, сфокусированная и выраженная в некоем индивидуально-творческом центре, например, цикла романов «Ключ» – «Бегство» – «Пещера», включает в себе множественное разнообразие составляющих. С этой установкой связана важность отдельного изучения каждого романа, его композиционного и архитектурного единства, художественного своеобразия, а также его функции и роли в формировании целостности цикла. Романы необходимо рассматривать в совокупности, как единое образование, целостную структуру.

Как показывают наблюдения, целостность трилогии Марка Алданова, его «внутренний предел» может проявляться, например, через единую систему персонажей [9], рамочный (обрамляющий) текст [8], через отдельный образ пещеры, в той или иной степени представленный во всех романах, актуализированный в завершающем трилогию произведении и способствующий формированию особенного художественного пространства теменоса [7].

Кроме того, в анализируемой трилогии целостность всей структуры обеспечивается единой концепцией, выраженной в авторском выборе заголовков романов. Символическими для понимания содержания являются образы, к которым обращается автор при формировании заголовочных комплексов романов: «ключ», «бегство», «пещера». Реализуемая автором концептуальная мысль связана с «идеей некоторого содержания, которое, в свою очередь, служит планом выражения для другого, как правило, культурно более ценного, содержания» [12, с. 240]. Как отмечал Ю.М. Лотман, «предназначение» символа кроется в реализации потенций «некоторого текста», заложенного в смысловое поле этого символа, обладающего «некоторым единым замкнутым в себе значением и отчётливо выраженной границей, позволяющей ясно выделить его из окружающего семиотического контекста» [12, с. 240-241].

Итак, первый роман, имеющий название «Ключ» является своего рода подсказкой, «ключом» для понимания всей трилогии. Символизм образа подчёркивается многократно: от реально существующего ключа от квартиры банкира Карла Фишера, книги Александра Брауна с таким же названием до осмысления судеб героев в последующих романах «Бегство» и «Пещера» и понимания сложных перипетий истории Российского государства в целом. Ключом, по сути, становится попытка автора приблизиться к читателю в объяснении истоков трагедии государства. Красноречивой в этом отношении является реплика Марка Алданова из Предисловия к роману, в которой, впрочем, отражается тональность не только повествования в романе «Ключ», но и всей трилогии. Так, автор подчёркивает, что «очень трудно требовать большой

жизнерадостности от людей, испытавших и видевших то, что испытали и видели мы» [1, т. 3, с. 4]. Общая тональность удручённости переходит в роман «Бегство», а затем – в текст «Пещеры».

Название второго романа «Бегство» служит своего рода камертоном для всего повествования. На наш взгляд, в контексте всей трилогии именно бегство можно рассматривать как инвариант архетипической модели поведения человека в любую художественную эпоху. Как отмечает Л.В. Дербенёва, архетип одновременно выполняет идентификационную функцию, поскольку «активно участвует в процессе восприятия и воздействия, направляя и регулируя его» [5, с. 110] и отражает в целом коммуникативную модель, «проявляет себя как своеобразная культурная матрица, обладающая способностью передаваться от поколения к поколению, нести традицию» [5, с. 110]. Бегство – это текст-код, обладающий своим постоянным смысловым потенциалом. Исследователь подчёркивает, что «при любом количестве модификаций у всех этих трансформированных явлений остаётся неизменной их глубинная сущность – код-архетип, проявляющийся каждый раз новым содержанием. Если модифицированные явления соответствуют определённому коду, то традиция существует, если код «ломается» то гибнет и традиция. То есть, наличие кода для осуществления традиции – обязательное условие, это онтологическая данность традиции» [5, с. 112]. Как подчёркивает Л.В. Дербенёва, «оставаясь неизменным по существу, архетип, диахронически и синхронически проявляется в самых разнообразных формах: в мифологических и мифологических образах, сюжетных элементах, структуре текста, в религиозных учениях, ритуалах в жанрах» [5, с. 113]. Все герои трилогии вовлекаются в орбиту исхода, означенного, как сказано выше, в любой форме и контексте: «после смерти барыни горничная ушла» [1, т. 3, с. 257], «смущённо выходили на улицу» [1, т. 3, с. 257], «люди не просто приходили друг к другу в гости, а забегали на минуту, о чём тотчас, ещё в передней, предупреждали, как бы успокаивая хозяев» [1, т. 3, с. 258], «И вы уходите? Спасибо, что зашли» [1, т. 3, с. 261], «товарищи и соперники Вити разъехались» [1, т. 3, с. 272], «Не хочу вас пугать <...> но если в нас подозревают богачей, то лучше нам убраться, подальше от греха» [1, т. 3, с. 298], «лучшие артисты уже уехали» [1, т. 3, с. 305], «А слышали, говорят, нас всех скоро погонят на какие-то работы!» [1, т. 3, с. 312], «...друзья настойчиво советовали не ночевать дома и лучше всего поскорее уехать из Петербурга. Вопрос, куда ехать, теперь решался сам собою» [1, т. 3, с. 344], «Кременцкие не знали, на сколько времени они едут. Не ясно было даже, зачем они едут» [1, т. 3, с. 345], «...но если и тебе придётся бежать отсюда?» [1, т. 3, с. 345], «Друзья настойчиво советовали Кременецким бежать из Петербурга возможно скорее» [1, т. 3, с. 349-350] и тому подобное.

В романе «бегут» все персонажи: бегут от катастрофы разрушающейся страны, бегут от личных проблем, стараются избежать необходимости принимать решения, бегут ответственности и обязательств, покидают Родину. Герои не только рассуждают о перемещениях в пространстве, они пребывают в состоянии готовности отправиться по первой необходимости куда угодно. Инстинктивно герои романа создают иллюзорный мир движения, событий, перемен и по своей воле погружаются в его суету. Они находятся в заблуждении – им кажется, что перемещение в пространстве даст им возможность не выпасть из мира, остаться на плаву, нащупать почву под ногами. Но стабильности окружающего мира уже нет, привычный уклад жизни разрушен, нет привычной атмосферы уюта родного дома, герои не живут в своих особняках и квартирах, ищут приюта у знакомых. На смену определённой устойчивости быта приходит ощущение всего временного, персонажи уже не могут совладать с водоворотом исторических изменений в обществе и единственно естественной линией поведения они выбирают готовность к перемене места пребывания и укоренения: экстренно уезжает в Киев Нещеретов [1, т. 3, с. 351], Кременецкие выправляют украинский паспорт для отъезда [1, т. 3, с. 346], Фомин отправляется в командировку на Украину («Съезжу на юг, подкормлюсь, вам гостинца привезу...» [1, т. 3, с. 365]), его дорога сопровождается многочисленными новыми наблюдениями и, собственно, неутешительными выводами о хаосе эпохи перемен, Елена Фёдоровна Фишер вслед Нещеретову «пускается за ним вдогонку» [1, т. 3, с. 365].

По нашим наблюдениям, мотив бегства прослеживается и в рассуждениях персонажей, не решающихся зайти в здание (Федосьев [1, т. 3, с. 358]), прогуливающегося по садику Трубецкого бастиона в Петропавловской крепости арестованного Николая Петровича Яценко [1, т. 3, с. 358-359], в описании внешности Глафиры Генриховны («Глаша собиралась куда-то пойти вдвоём с Горенским, о чём сообщила Мусе в небрежно-уклончивой форме, с бегающими в глазах огоньками торжества» [1, т. 3, с. 361]).

В контексте рассмотрения идеи бегства, которая является составляющим звеном всей сюжетной канвы трилогии, интересным, на наш взгляд, становится привходящий мотив бегства именно из Петербурга. В осознании, например, Муси Кременецкой в образе Петербурга объединены обе стороны – светлая и тёмная – мифа о городе: «Наш Петербург гибнет, он он никогда не был так прекрасен. Просто грех покидать его ради мифа о какой-то белой муке» [1, т. 3, с. 366]. Любопытно, что в данном случае мы можем наблюдать ярко выраженную соотнесённость мотива бегства из Петербурга

с хронотопической сеткой координат. Вечный город обладает комплектом положительно-отрицательных характеристик. Мысль о побеге наполняется мучительными рассуждениями о сложности решения, которое приведёт, как правило, к невозвратным последствиям. Исход из Петербурга, другими словами, – самое важное событие в жизни каждого россиянина, водораздел, имеющий чёткие границы во времени и пространстве. Как подчёркивает И. Силантьев, «самая структура мотива предполагает её заполнение, семантическое насыщение признаками художественного времени и пространства, – в той мере, в которой представляющие данный мотив события актуализируют эти признаки в конкретных фабульных поворотах и сюжетных ситуациях» [18, с. 84]. Ключевыми в определении рассматриваемого мотива становятся и слово «бегство», и слово «Петербург».

Нам думается, что «неслучайность» привходящего мотива бегства из Петербурга обусловлена его ролью в формировании цикла романов М. Алданова в целом. Несмотря на перемещения героев в пространстве, все персонажи, так или иначе, находятся в орбите города-мифа Петербурга. Для цикла романов образ Петербурга становится сюжетной канвой, мотивом, который знаково «участвует» в формировании и развитии темы Дома активно разрабатываемой писателем во всех романах трилогии «Ключ» – «Бегство» – «Пещера». Именно тема Дома (родного, чужого, враждебного, временного, дома-приюта, дома-укрытия, теменоса и т.п.) знаменует один из смысловых итогов [18, с. 85] цикла.

Очевидно, что целый ряд мотивов трилогии ««продвигает» повествование, определяя перспективу событийного развития действия» [18, с. 79], что, в свою очередь, выстраивает общий для трилогии сюжет и обеспечивает единство цикла. В течение четырёх лет, описываемых в романах, несколько раз полностью меняется жизнь героев и их представления о мире. И каждый раз герои начинают «жизнь с нуля», надеясь почти на чудо, на возвращение привычного уклада жизни, на восстановление прежних времён. Собственно, и бегство для них – попытка вернуть прошлое. Она иллюзорна: вне Родины воссоздать её невозможно, никакая реконструкция прошлого в убежище-пещере не спасёт, поскольку она – всего лишь игра в условность.

Содержание романов являет собой единую картину восприятия и интерпретации героями событий Первой мировой войны, Февральской революции, социальной и политической катастрофы, которую переживает Россия, эмиграции. Общим настроением и тональностью всех трёх романов является тревога, ощущение опасности, которые явственно звучат в словах Николая Петровича Яценко: «Может быть, и всему конец ... Ведь это Россия горит!» [1,

т. 3, с. 254], наблюдающего за пожаром в здании суда. Интересно, что эта мысль периодически повторяется в последующих романах: «Да, здесь конечно, – тоскливо подумал он [Артамонов]. – А может, вездё конечно, и старое никогда не вернется...» [1, т. 3, с. 261].

Первый роман завершается описанием атмосферы растерянности, которую переживали все герои трилогии. Роман «Бегство» продолжает развивать авторскую идею неустойчивости положения каждого персонажа. Герои, независимо друг от друга, приходят к выводу о том, что для каждого из них выходом из тупика может стать бегство: «говорили о том, что надо уезжать, что «быть Петербургу пусто» (кто-то разыскал и пустил это старинное предсказание), и сообщали новые слухи о них, об их делах и намереньях (большевиков в столице называли не иначе, как они)» [1, т. 3, с. 258].

Объединяющий все три романа сюжет развивается именно в контексте развёртывания событий мировой истории на фоне частных историй жизни отдельных личностей. Таким образом, персонажи переходят из романа в роман, а истории их жизни выполняют роль стержня для общей сюжетной линии. Знаковым для понимания романских событий становится уточнение Марка Алданова, помещённое в Предисловие к роману «Бегство»: «...На фоне перешедших в историю событий только проявляются характеры людей. <...> ...Моей целью, конечно, не была картина большого и разнородного движения, в котором принимало участие много достойных людей. Мне важно было выяснить, как поведут себя в связи с событиями на Украине некоторые действующие лица романа, оказавшиеся в 1918 году в Киеве. <...> Меня меньше интересовали события, чем люди и символы» [1, т. 3, с. 256]. Не трудно заметить, что концепция истории в понимании и представлении автора перерастает в концепцию понимания роли отдельного человека в бушующих исторических обстоятельствах и социальных потрясениях. Мысль, которую развивает в романах трилогии Марк Алданов заключается в том, что человек «проверяется» его способностью принимать /не принимать новые обстоятельства, влиять /не влиять на мир. Но во всех случаях, по Алданову, судьба не прощает людям легкомысленного к ней отношения, и неизбежно приходит тот момент, когда персонаж осознаёт цену своим решениям или поступкам.

Архитектоническая целостность трилогии как цикла достигается, в том числе, и за счёт композиционной организации романов. При этом речь идёт и о композиции отдельного произведения, и о композиции цикла в целом. Романы «Ключ», «Бегство», «Пещера» соподчинены и представляют собой в единстве стройную сюжетную последовательность.

С некоторой долей допущения этот сюжет можно представить в виде следующей схемы. Согласно замыслу автора, герои,

оказавшись свидетелями и, отчасти, участниками переломных событий в истории России, пытаются «нащупать» почву, обрести хотя бы душевное, если не социальное, равновесие, найти ответы на возникшие вопросы современности (роман «Ключ»). Герои не справляются с поставленной задачей, терпят фиаско, не могут обрести себя, найти своё новое место в разрушенном и перевёрнутом укладе жизни, ищут выход из тупика, не находят его и решаются на крайнюю меру – уходят в себя и уходят со своей земли, покидают Россию и, как следствие, теряют и Родину, и себя (роман «Бегство»). Новая жизнь без связи с Родиной не складывается, она безжизненна, непродуктивна, бесперспективна, это тот же тупик. Спасение оказывается иллюзией, россиянин вне России – вне корней. И дело не в национальной самоидентификации героев (они могут быть представителями разных народов), проблема в их самоощущении оторванности от одной большой Родины с её многонациональной культурой, богатой и сложной историей, традициями, верованиями, даже укладом быта представителей разных слоёв населения страны. Болезнь у всех героев Марка Алданова одна – ностальгия. И даже обретение убежища – пещеры (в любом её варианте: жилище, апартаменты, дом, место временного пребывания или постоянного жительства, умозрительное место, где можно спрятаться и т.д.) – не спасает ситуацию, не оберегает героя от гибели. Так, после самоубийства Александра Брауна во французской прессе появляется заметка о его смерти, в которой вскользь звучат слова: «Его акт отчаяния объясняют несчастной любовью, обострённой приступом ностальгии (выделено нами. – С.К.)» [1, т. 4, с. 409]. Именно таким путём развивается метасюжет трилогии. Бесспорным является и тот факт, что, по словам самого Марка Алданова, трилогия имеет определённо символический характер. Как подчёркивает А. Чернышёв, «значение трилогии Алданова трудно переоценить. Это единственное в своем роде широкое полотно, взгляд с Запада на русскую революцию, на ее предысторию («Ключ»), на вынужденное бегство многих, на тщетность попыток найти пещеру – убежище, спрятаться от чужбины-кручины» [20, с. 22]. И читатель должен учитывать символичность прозы писателя, чтобы наиболее полно вникнуть в замысел цикла и адекватно его интерпретировать.

Важным для формирования целостности трилогии, на наш взгляд, является «семантически целостный блок» мотивов. Вспомним, что Б.Н. Путилов в работе «Мотив как сюжетобразующий элемент» уточнял: «Имплицитная сила какого-либо исходного мотива действует на определенном отрезке, затем она ослабевает или исчезает, появляется новый “порождающий” мотив, к которому примыкает новая серия и т. д. Можно сказать, что эпический сюжет представляет собой сложную комбинацию не отдельных мотивов,

а их серий, своеобразных блоков. Мотив в эпическом произведении “живёт” в составе “блока”. В сюжете значимы не только мотивы, но и “блоки”, и значение их не равно сумме значений входящих в них мотивов» [17, с. 151-152]. Поэтому не удивительно, что одни и те же мотивы, точнее, их новые сочетания – «блоки» – по-разному расцветаются в каждом романе. Так, во всех трёх романах мы наблюдаем такие мотивы, как мотив бегства, пути, путешествия, покинутого дома, одиночества, уединения, смерти, самоубийства, замужества / женитьбы, любви, убежища, пещеры, денег, книг и другие. И каждый раз конфигурации переплетения мотивов порождают новые контексты, и, как сказано выше, «значение их не равно сумме значений входящих в них мотивов» [17, с. 152]. Их изучению может быть посвящено отдельное исследование.

Итак, анализ романов «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» показывает, что целостность трилогии Марка Алданова во многом выстраивается за счёт семантически целостных блоков мотивов, порой, что называется ситуативно «перепрограммированных» по ходу повествования, воссозданных в новых модифицированных структурах «блоков» с новыми семантически наполненными «смыслами». Иллюстрацией данного тезиса может служить обращение автора к разработке мотива огня в романах. Отметим, что мотив огня значим и для рассуждений о единой композиционной структуре трилогии. Роман «Ключ» завершается шествием факельщиков и сценой пожара суда: «Приближался странный шатающийся огонь. Николай Петрович увидел молодых рабочих, бежавших по мостовой с *факелом*. У факела, подняв левую руку и оглядываясь по сторонам, неестественно большими шагами шагал человек в тулупе, в правой руке он держал обнаженную саблю. <...> Суд, по-видимому, был подожжен давно. Здание горело изнутри. К небу валил густой рыжеватый дым. <...> Но никто и не пытался тушить пожар. <...> Огонь вырвался наружу и охватил здание, стены, крышу, отсвечивая заревом в небе, освещая невеселый праздник на развалинах погибающего государства» [1, т. 3, с. 253-254]. Огонь символизирует стихию, которую невозможно обуздать, это, своего рода, поступь истории. В финале романа «Бегство» огонь разведён по воле человека, и по его воле он погружается в воду вместе с баржей. Повествование завершается страшной сценой затопления баржи с расстрелянными заключёнными: «На Лисьем Носу распорядившийся казнью человек в шинели и шпорах начинал терять терпение. *Неподвижный, как статуя*, он стоял у вбитого в землю, по его приказу, факела, любуясь и силой революционного действия, и факелом, и своей позой, и в особенности своими чувствами. В его уме пробегали обрывки скудных исторических воспоминаний, — быть может, благодаря им возникла и самая мысль

о расстреле и потоплении баржи с заключенными. Он был человек судьбы. Но очень долго стоять в позе статуи было трудно» [1, т. 3, с. 543]. В концовке романа «Пещера» мы наблюдаем искусственные огни, созданные человеком, им управляемые, «безвольные» и зависимые, как герои трилогии, ставшие заложниками исторических и личностных обстоятельств: «Бульвар, понемногу оправлявшийся от войны, горел огнями, отсвечивавшими в окнах магазинов, в засыпанных листьями лужах у бортов тротуара. Все эти огни — золотые, красные, зеленые, синие, постоянные, вспыхивающие, горизонтальные, вертикальные, косые, размещенные всюду, где только можно было их устроить, говорили одно и то же: купи, возьми, продается. <...> ...огромными красными буквами, по одной, зажигалась и гасла какая-то вертикальная надпись. <...> ...чудовищная афиша кинематографа, залитая синим светом, страшная неестественным безобразием...» [1, т. 4, с. 312]. Мотив огня представлен как параллель жизни героев трилогии: от природной (хоть и зажжённой по воле человека) стихии до искусственного света, от жизни на Родине до жизни без Родины.

Сложное композиционно выстроенное единство трилогии формируется, с одной стороны, традиционно: каждый роман имеет свою «завершённую» структуру, свой композиционный рисунок с совершенно определёнными структурными компонентами (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка). Тем не менее, каждый роман трилогии соподчинён общему стройному порядку. Общий метасюжет, о котором говорилось выше, развивается при помощи потенциально «дремлющих» в каждой части трилогии сюжетных линий, требующих своего дальнейшего развития во втором и третьем романах. Думается, что рассматривать их как некие намёки на возможное развитие жизненных перипетий героев нельзя, но при этом становится очевидной особенность идиостиля автора, который успешно создаёт ситуацию потенциальной наполненности текста, т.е. за сказанным теплится новая мысль. Именно это свойство прозы писателя отмечает в своей рецензии на роман «Пещера» В. Набоков: «Усмешка создателя образует душу создания» [14, с. 43].

По нашим наблюдениям, единая архитектурная структура трилогии формируется и за счёт такого, пусть и не композиционного, приёма, как использование рамочного (обрамляющего) текста предисловий и послесловий к романам (подробно см. об этом [8]). Их можно воспринимать как авторские комментарии к романам, так как именно в предисловиях и послесловии писатель оценивает события своего времени, своей эпохи, упоминает взгляды соотечественников-эмигрантов, но главное, — он выражает своё отношение к российской действительности накануне Февральской революции, в первый год Октябрьской революции и, наконец, в эмиграции в период с конца 1916 г.

и до 1920 г. включительно. Рамочный текст в трилогии способствует формированию художественного целого цикла романов и участвует в «трёхступенчатой системе отношений: возникновение целостности – развёртывание целостности – завершение целостности» [4, с. 73]. При создании архитектурного целого нет готовых деталей, говорит М.М. Гиршман, а специфически значимые элементы – элементы рамочного текста – «не существуют заранее, а создаются в процессе творчества как моменты становления художественного целого» [4, с. 73].

Интерес вызывает позиция автора как человека, находящегося одновременно внутри происходящего, в чём, безусловно, проявляется автобиографизм повествования, но и человека, стремящегося к максимальной объективности в оценке исторических перемен. Как отмечал М.М. Бахтин, «автор должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость. Позицию автора мы всегда можем определить по тому, как изображена наружность, даёт ли он цельный трансгредийный образ её, насколько живы, существенны и упорны границы насколько тесно герой вплетается в окружающий мир, насколько полно, искренне и эмоционально напряжённо разрешение и завершение, насколько спокойно и пластично действие, насколько живы души героев... <...> Только при соблюдении всех этих условий эстетический мир устойчив и довлеет себе, совпадает с самим собою в нашем активном художественном видении его» [3, с. 176]. Автор с его внежизненной позицией по отношению к событию бытия в трилогии стремился сохранить объективность, но, на наш взгляд, она-то и «не состоялась»: автобиографический контекст оказался преобладающим и романы во многом воспринимаются как пример прозы исповедального характера, как авторская попытка посвятить «читателя в самые сокровенные глубины собственной духовной жизни, стремясь понять «конечные истины» о себе, своем поколении» [10, стлб. 320]. Авторская позиция, напротив, имеет отчётливо выраженный субъективный характер, представляет позицию человека, попавшего в жернова истории, не устоявшего перед ними и потерявшего Родину. Писатель был свидетелем и участником действительных исторических событий. Поэтому события трилогии, с одной стороны, воспроизводят обстоятельства и реалии жизни, а с другой, – авторские личностные переживания, впечатления и, вообще, понимание мира в период исторических перемен. Как видим, автобиографический контекст трилогии обеспечивает целостность её архитектуры.

Отметим и общий пессимистический тон, упомянутый ранее и характерный для всех произведений трилогии, на который, впрочем, указывал и сам Марк Алданов в Предисловии к первому изданию романа «Ключ»: «Упрекали меня и за «мрачность тона». Я выбрал

мрачный сюжет – право каждого писателя, для нас теперь особенно естественное: очень трудно требовать большой жизнерадостности от людей, испытавших и видевших то, что испытали и видели мы» [1, т. 3, с. 4]. Не трудно заметить, что отдельные приятные события в жизни героев – встречи, влюблённости, решение бытовых проблем, мечты и радость общения друг с другом, – тем не менее, не компенсируют неустроенность революционно-тревожного времени. И эти ощущения не связаны с тем или иным местом (Петербург, Киев и др.), а чувство катастрофы усиливается по мере разрушения привычного уклада жизни и мироустройства в государстве в целом. Исторические события волнуют героев романов меньше, чем их личные проблемы. Эта линия поведения персонажей является общей для всех произведений цикла. Герои утрачивают привычный социальный статус и приучают себя к новым формам обращений: «гражданин», «гражданочка», «товарищ». Перспектив дальнейшего успешного устройства их жизни нет, вернуть дореволюционные правила поведения в обществе невозможно, привычные социальные связи утрачены. Единственный выход – побег. Герои пребывают в иллюзорном мире, считая, что покинув Родину, можно спастись.

Исход героев не увенчается успехом, чему, собственно, и посвящён роман «Пещера». Общий сюжет трилогии развивается таким образом, чтобы читатель мог убедиться в несостоятельности надежд на спасение вне Родины.

Муся выходит замуж за Вивиана и едет с ним в Европу, супруги Кременецкие переезжают сначала в Киев, а затем – в Германию, Витя Яценко, Федосеев, Браун, Нещеретов, дон Педро отправляются за границу в попытке выстроить заново свою судьбу. И всех, по сути, ожидает крах надежд, хорошо охарактеризованный фразой Муси: «Но так это тяжело и больно!» [1, т. 3, с. 484].

Представляется знаковой перманентная для всей трилогии смена полюсов: против персонажа выдвигаются улики, он попадает под подозрение, обосновывается необходимость борьбы с ним, вплоть до его физического уничтожения. Затем по данной схеме, но в обратной перспективе, с человека снимаются подозрения, и он вновь становится «рядовым» персонажем. Так, например, в романе «Ключ» Николай Петрович Яценко и детектив Антипов при расследовании гибели господина Фишера рассуждают, виноват ли сам Фишер или его смерть – результат трагических обстоятельств. В романе «Бегство» Ксения Карловна Карова, оказавшись на службе в Чрезвычайной Комиссии, руководствовалась следующей схемой поведения: «С железной руки надо снять бархатную перчатку. Лицемерные принципы гуманной демократии должны быть принесены в жертву принципам классовой революции. Вдобавок рабочие массы настойчиво требуют от партии решимости и воли. Если они их не увидят, они сам возьмутся за дело

и затопят страну потоками крови врагов» [1, т. 3, с. 488-489]. Писателя волнуют не столько исторические события, сколько характеры персонажей, их способность к изменению, мимикрии, приспособлению к новым условиям жизни. А. Чернышев обращает внимание на то, что «в отличие от серии «Мыслитель» писатель почти полностью отказался от изображения исторических персонажей. События недавнего прошлого еще не остыли, не отошли далеко в историю, и Алданов меньше всего хотел, чтобы споры вокруг его книг шли о том, достоверно ли он изобразил, скажем, Короленко или Горького» [20, с. 22]. И сам писатель подчёркивал в предисловии к первому изданию романа «Ключ» мысль о том, что «некоторые читатели говорили, что я, под псевдонимами, изобразил в «Ключе» действительно существовавших (или даже живущих ныне) людей. Это легко было предвидеть: всякий роман из современной жизни может вызвать подобное предположение, на мой взгляд, оскорбительное для автора. <...> Но в кругу, который выведен в моем романе, в разговорах, которые там велись, имена знаменитых современников произносились беспрепятственно, и мне казалось, что именно отсутствие этих имен было бы грехом против житейской правды романа. Отсюда, полагаю, чрезвычайно далеко до изображения в беллетристической форме под ложными именами живых людей. Такой прием я считал бы весьма сомнительным и в художественном, и в моральном отношении» [1, т. 3, с. 4]. Писателя интересует эволюция героя, но и он сам приходит к выводу о том, что никто из его героев, по сути, не изменился, оказавшись в других обстоятельствах, в эмиграции. Волею истории они вынуждены были действовать, но их действия непродуктивны и не приводят к существенным изменениям условий и обстоятельств. Герои не меняются, они приспосабливаются, их энергия жизни рассеивается, расходится как круги на воде. В Предисловии к роману «Бегство» писатель предлагает читателю руководствоваться установкой, согласно которой «на фоне перешедших в историю событий только проявляются характер людей» [1, т. 3, с. 256]. Но на протяжении всей трилогии автор подводит читателя к мысли о том, что настоящих характеров, в принципе, и нет. Представленные персонажи, по сути своей, не обладают сильными характерами, они незначительны и мелки, на что справедливо указывает А. Чернышев: «На страницах романа «Ключ» проходит вереница мельтешащихся, обремененных суетными заботами интеллигентов: неутомимый репортер дон Педро напряженно ищет знаменитостей для газетного интервью, адвокат Семен Исидорович Кременецкий готовится к торжественному юбилею, молодые люди собираются поставить любительский спектакль и увлеченно обсуждают роли» [20, с. 22-23]. Амбивалентность героев подчёркивается именно приёмом смены полюсов в оценке персонажей.

Такой приём, создающий интригу, казалось бы, заведомо должен держать в напряжении читателя, формировать свой темп

повествования. Однако, писатель и в данном случае встраивает свою, общую для всей трилогии, траекторию движения событий: сюжет романа «Ключ» в концентрированном виде соединяет в себе все сюжетные линии, отражает социальный, политический, культурный и личностный взрыв, придаёт центробежную силу дальнейшему развитию всех сюжетных линий (роман «Бегство») и, наконец, в романе «Пещера» мы наблюдаем спад эмоций, отражающий энтропическое движение всего сюжета. Рассеивание напряжения от первого романа к третьему отражает, в целом, поведенческий рисунок, характерный для общества, пережившего потрясение. Герои оказываются в эмиграции. Каждый покидает Россию «своими» путями, обусловленными, в том числе, и личными обстоятельствами, которые накладывались на общий поток перемен в стране. Будничная жизнь героев на чужой земле в отрыве от Родины не отличается ни особенными страданиями, ни потрясениями, ни необходимостью активных действий. Каждый из них приспосабливается к обстоятельствам, ищет свою гавань и пещеру. Впрочем, и над последним романом Марк Алданов работал особенным образом: «В отличие от «Ключа» и «Бегства» «Пещеру» Алданов писал медленно, на протяжении почти четырех лет, постоянно терзаясь неудовлетворенностью» [20, с. 22], – отмечает А. Чернышев. Думается, что процесс создания романа, таким образом, порождает и отражал общую концепцию художественного мира трилогии. Возвращаясь к мысли о развитии сюжета трилогии по закону энтропии, мы можем констатировать, что темп развёртывания событий в романах полностью отражает архитектуру целого трилогии «Ключ» – «Бегство» – «Пещера». На наш взгляд, даже концепция двоемирия, предложенная Марком Алдановым в трилогии вполне адекватно вписывается в архитектурную структуру трилогии: в мир А «врывается» мир В, но он тоже не вечен – он естественным образом рассеивается, его «катастрофичность» стремится нулю, в «новом» мире тоже можно жить или существовать, к нему можно приспособиться. И жизнь героев трилогии продолжается уже на другой почве – в эмиграции. Правда, жизнь уже блеклая, полунищенская, бессобытийная с постоянным ощущением, по сути, временного и бессодержательного существования, наполненного растерянностью и «мрачными предчувствиями» [1, т. 4, с. 339], даже с «выражением злобы, усталости, тоски» [1, т. 4, с. 345], праздными разговорами, интригами, попытками сохранить антураж изысканности. При встрече Муси и Брауна звучат рассуждения героя о воли случая, о том, что жизнь зависит именно от миллиона случайностей, а не от законов истории: «Поверьте, все в мире определяется случаем. Ведь и Россия погибла оттого, что, по случайности, не нашлось пять –

шесть решительных людей, готовых пожертвовать собой в атмосфере общего равнодушия – людям «общественное сочувствие» нужно и для того, чтобы идти на смерть... Разумеется, одной решительности было мало: надо было иметь еще и голову на плечах» [1, т. 4, с. 346].

Сюжетная канва трилогии приходит к завершению, круги на воде застывают, импульс исторических событий замирает, Браун завершает научный опыт – оканчивает жизнь самоубийством: «Последний опыт, но такой же, как все другие... Первый был большой радостью, может, лучшей в жизни. Ну, и отлично. Всего понемножку... Хватит и науки, хватит и открытий» [1, т. 4, с. 408]. Жизнь останавливается, поскольку невозможно продолжать бессмысленное существование вне Родины, «ходить на митинги со *стыдливой любовью* к России, пережевывать глубины Достоевского... <...> Станем бедными родственничками Европы, – дальними, очень дальними, такими дальними, что почти даже и не родственники. В душе потеряем веру в свою великодержавность, которую прежде не любили и даже не замечали. А главное будем голодать, это будет основное занятие...» [1, т. 4, с. 346]. Другими словами, бегство из России каждого героя трилогии – это шаг обреченного в бездну. Без Родины жить невозможно. Поэтому финальным аккордом, цементирующим архитектуру трилогии «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» может служить, на наш взгляд, фраза, которая может восприниматься как сверхзадача всякого русского человека, находящегося по любую сторону баррикады: «...спасти остатки русской духовной культуры» [1, т. 4, с. 346].

Итак, наши наблюдения позволяют прийти к выводу о том, что все произведения трилогии представляют собой архитектурное единство – цикл – и связаны тематикой, проблематикой, системой персонажей, композиционными приёмами, общей композиционной структурой и единой концептуальной мыслью, подчиняющей себе повествование трёх произведений. Цикл как единая система произведений (в нашем случае – романов), его единство можно обнаружить при анализе разных уровней организации каждого текста отдельно и группы всех текстов в целом. В то же время, каждый роман трилогии «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» М. Алданова имеет свою идейно-художественную завершенность. Сам предмет изучения – целостность циклов исторических романов писателя, в частности, трилогии – потенциально порождает у исследователей каждый раз новые ассоциации и размышления, что, по сути, становится источником многочисленных интерпретаций и трактовок для понимания творческих поисков писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алданов М. Собрание сочинений: в 6 т. – М.: Пресса, 1993. – Т. 3. – 544 с.
2. Алданов М. Собрание сочинений: в 6 т. – М.: Пресса, 1993. – Т. 4. – 576 с.
3. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 9-191.
4. Гиришман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М.М. Гиришман. – М.: Языки славянской культуры, 2007. – 560 с. – (Коммуникативные стратегии культуры).
5. Дербенёва Л.В. Архетип и миф как архаические составляющие русской реалистической литературы XIX века / Л. В. Дербенёва. – Ивано-Франковск: Факел, 2007. – 428 с.
6. Егорова О.Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 – русская литература / О.Г. Егорова. – Волгоград, 2004. – 44 с.
7. Кочетова С.А. Топостеменоса как фактор архитектонического целого в трилогии Марка Алданова «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» // И слово Ваше отзовётся... / Гуманитарный центр «Азбука». – Киев: Издательский Дом Дмитрия Бурого, 2012. – С. 270-278.
8. Кочетова С.А. Рамочный компонент и его функции в архитектонике трилогии Марка Алданова «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. – Херсон: Видавництво ХДУ, 2012. – Вип. LV. – С. 46-52.
9. Кочетова С.А. О некоторых составляющих архитектонического целого в трилогии Марка Алданова «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» // Пушкинские чтения – 2012. «Живые» традиции в литературе: жанр, автор, герой, текст: Материалы XVII Международной научно-практической конференции / под общ. ред. В.Н. Скворцова; отв. ред. Т.В. Мальцева. – СПб.: ЛГУ им.А. С. Пушкина, 2012. – С. 253-259.
10. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
11. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 14-285.

12. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: «Искусство – СПб», 2000. – С. 240-249.
13. Ляпина Л.Е. Литературная циклизация (к истории изучения) // Русская литература. – 1998. №1. – С. 170-177.
14. Набоков В.В. Рецензия на: М.А. Алданов. Пещера. Том II // Набоков В.В.: Pro et contra / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина; комментарии Е. Белодубровского, Г. Левинтона, М. Маликовой, В. Новикова; библиогр. М. Маликовой / В.В. Набоков. – СПб.: РХГИ, 1997. – С. 43-45.
15. Орлова Т. Жанровые особенности трилогии М. Алданова «Ключ. Бегство. Пещера» как эпического жанра // Wscod-Zachod. Dialog kultur. Русский язык и литература в культурном пространстве / Авт. ст. Т. Орлова. – Slupsk, 2007. – С. 153-159.
16. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. научн. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
17. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент / Б.Н. Путилов // Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. в память В.Я. Проппа. – М., 1975. – С. 141-155.
18. Силантьев И.В. Поэтика мотива / Отв. ред. Е.К. Ромодановская / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
19. Хаев Е. Проблема композиции лирического цикла / Е. Хаев // Природа художественного целого и литературный процесс. – Кемерово, 1980. – С. 57-61.
20. Чернышев А. Гуманист, не веривший в прогресс / А. Чернышев // Алданов М. Собрание сочинений: в 6 т. – М.: Пресса, 1993. – Т. 1. – С. 3-32.

АННОТАЦИЯ

Кочетова С. А. Поэтика цикла в творчестве Марка Алданова (на материале трилогии «Ключ» – «Бегство» – «Пещера»)

В статье рассматривается проблема целостности цикла эпических произведений на примере трилогии романов Марка Алданова «Ключ» – «Бегство» – «Пещера». Автор статьи приходит к выводу о том, что архитектурное единство цикла романов формируется на всех уровнях организации каждого текста отдельно и всей группы художественных текстов, входящих в цикл. Анализ трилогии показывает, что романы связаны между собой тематически, объединены единым кругом проблем, системой персонажей, композиционными приёмами, общей композиционной структурой, единой концептуальной идеей.

Ключевые слова: Марк Алданов, роман, трилогия, цикл, целостность, архитектоника, поэтика.

SUMMARY

Kochetova S. A. Poetics of the cycle in Mark Aldanov's literary works (on the basis of the trilogy «The Key» – «Escape» – «The Cave»)

The paper considers the issue of integrity of the epic cycle illustrated by the trilogy of Mark Aldanov's novels «The Key» – «Escape» – «The Cave». The author comes to the conclusion that the architectonic integrity of the cycle is formed at all levels of the organization of each text in particular and the group of texts forming the cycle as a whole. The analysis of the trilogy shows that the novels are connected thematically; united by the common range of problems, system of images, composition devices, plot structure and conceptual message.

Key words: Mark Aldanov, novel, trilogy, cycle, integrity, architectonics, poetics.

*М. В. Норец
(г. Симферополь, РФ)*

УДК 811.11

ТЕМА ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ОТЧУЖДЕНИЯ И СМЕРТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д.Г. ЛОУРЕНСА

Тема психологического отчуждения, этого безликого «фатума», преследовавшего, по мнению, Лоуренса, современного человека появляется в рассказе «The Prussian Officer», где вследствие агрессивных действий офицера, дневальный замыкается в себе, стараясь быть непроницаемым, нечувствительным ни к физической боли, ни к едким нападкам командира:

“The words never pierced to his intelligence, he made himself protectively impervious to the feeling of his master”. “He compressed his breath, suppressing the pain, holding himself in” [4, с. 183-200].

Для описания состояния отчуждения солдата, Лоуренс пользуется следующим набором слов и выражений: “self-contained”; “shut himself off”; “impervious to the feelings”; “held himself off from the elder man”; “grew more mute and impressionless”; “the mouth set close”; “tried to keep himself intact” [4, с. 183-202]. В рассказе “A Shadow in the Rose Garden” женщина вздрагивает, когда муж хочет нарушить её одиночество, вторгнуться в её внутренний мир: “It irked her husband that she should continue abstracted and in ignorance of him” [4, с. 301].

Уинифред в рассказе “England My England” психологически изолирует себя от мужа, не прибегая к уходу в монастырь, фактически становится монахиней: “She a nun! Never. And yet the gates of her heart and soul had shut in his face with a slow, resonant clang, shutting him out forever” [4, с. 399]. А вот в рассказе “A Sick Collier” главный герой болен и лишён возможности двигаться. Он изолирован от всего мира в четырёх стенах, наблюдая жизнь из окна.

В “Odour of Chrysanthemums” чувство отчуждения жены от мужа остро проявилось тогда, когда он умер: “Elisabeth embraced the body... trying to get some connection. But she could not. And her soul died in her for fear: she knew she had never seen her, they had met in the dark and had fought in the dark, not knowing whom they met nor whom they fought” [4, с. 337].

Ещё одна тема, характерная для рассказов Лоуренса – тема смерти. Смерть, неизлечимая болезнь (часто сумасшествие) неизменно присутствует практически во всех рассказах. Эту мрачность, возможно, объясняет тот факт, что ещё в 16 лет у Лоуренса открылся туберкулёз, который поставил мальчика на грань жизни и смерти. Заметим, что в рассказах эта грань очень тонкая и не всегда легко определима. В рассказе “Border Line”, например, первый муж главной героини Катрин Фархар встаёт из машины и обладает достаточной сексуальной силой, чтобы «сместить» второго мужа Катрин.

Лоуренс говорил: To die is to move on with the invisible. To die is also a joy, a joy of submitting to that which is greater than the known, namely, the pure unknown. That is a joy... There is no ignominy in death. Life indeed may be ignominious, shameful to the soul. But death is never a shame” [5, с. 102].

Смерть явление естественное, природное. Она очищает: разрушает старое и освобождает место для нового. Но это не означает, что её легче принять, чем в христианском учении. Она остаётся неизбежным уходом в неизвестность, проверяя веру религиозного человека.

Психологическое мастерство, составляющее одну из сильнейших сторон дарования Лоуренса, в полной мере можно ощутить в рассказе “The Prussian Officer” (1913). Можно удивляться врождённой аналитической интуиции молодого англичанина, лишь однажды (к моменту создания этой новеллы) прожившего несколько месяцев в Германии и сумевшего столь глубоко прочувствовать и отобразить тот антигуманный, враждебный природе человека и всего сущего дух прусского милитаризма, его корни. Противоборствующие фигуры двух участников конфликта – офицера-аристократа,

на стороне которого закон, сила и беспрекословное почти рабское повиновение подчинённых, и молодого деревенского парня в солдатской форме, побуждаемого к протесту смутным, не поддающемуся формулированию, но неистребимым инстинктом справедливости, – не утрачивая своей конкретности, обретают масштабность библейских Давида и Голиафа, вытесняя из поля зрения всё остальное. Лоуренс – реалист, отчётливо видевший корни классового и кастового угнетения и анархического бунта против него, и, в тоже время, – романтик, влюблённый в красоту человека и перводланную полноту его бытия, – сумел провидеть в слившемся со своим мундиром вылощенном капитане ещё и воплощение бездушной, механизированной антижизни, подавляющей любые, сколь угодно робкие и одинокие побег жизни, нескованной и естественной, воплощаемой в фигуре его полуграмотного денщика. Фрида Лоуренс (Frieda Lawrence) писала об образах офицера и денщика: “they seemed to represent the split in his (Lawrence’s) soul, the split between the conscious and the unconscious” [3, с. 76].

Гарри Т. Мур (Harry T. Moor) называет этот рассказ – “homosexual-sadistic frenzy”, а Грэхам Хай (Graham Hough) называет его “repulsively powerful story of a sadistic, quasihomosexual relation” [3, с. 76] по мнению Лоуренса “though the story is unwholesome it does not strike me as morbid, for all that, it’s too well done” [3, с. 76].

В центре рассказа “the Prussian Officer” – агония смерти. Сюжет прост: молодой денщик ненавидит своего офицера, капитана-садиста; он восстаёт, убивает командира, спасается бегством и умирает. Завершающая сцена, когда офицер и денщик лежат “together, sidebyside, in the mortuary” [4, с. 202], подчёркивает явную иронию сходства смерти извращенного командира и доведенного до отчаяния бунтаря.

Завуалированный гомосексуализм – неотъемлемый элемент произведений Лоуренса (тому можно найти мало подтверждений в заявлениях писателя, лишь в общем признании значения сексуальных извращений). Капитан – явный пример: он нелюбит женщин (“He simply did not want a woman. But he stayed on for his time. At the end of it, he came back in an agony of irritation, torment and misery”) [4, с. 188]; дневальный был “a warm flame upon the older man’s body; офицер вызывает “deeper” и “undiscovered” физический интерес в юноше; его мучает шрам на руке парня; он пытается заставить денщика расстаться с его любовницей; испытывает припадки ревности; пытается скрыть “the passion that had got hold him” получает intense gratification of his passion” жестоко

избивая юношу. Именно жестокость офицера-аристократа вызывает в дневальном личные переживания, абсолютно новые для него, и “he felt at once a thrill of deep pleasure and shame”. Несмотря на его сознательное намерение не поддаваться ни очарованию, ни ненависти, юноша оказывается в ловушке своего “chaosofsensations”.

Описывая местность, по которой маршировал полк, Лоуренс создаёт физическое ощущение удушливой жары. Он рисует картину знойного дня: “the valley... glittered with heat”; “hot diagram under a glistening sky”; the white, hot road where occasional thickets of trees threw a moment of shade, then out into the glare again”, “a suffocating heat”; “the feet of the soldiers grew hotter, sweat ran through their hair under their helmets” [4, с. 183].

Солдаты идут к горам, “pale blue and very still, snow gleaming gently out of the deep atmosphere”. Повторяющееся “on and on” по направлению к горам “that rose sheer out of the land, and stood fold behind fold, half earth, half heaven, the heaven” [4, с. 183], указывает направление бегства от невыносимой ненависти; осквернённый юноша жаждет избавиться от страсти, боли жизни и отправиться в небытие. Горы – место соприкосновения неба и земли, символ вечности и чистоты, своего рода Эдем, куда стремится павший Адам. Водной из своих путевых заметок Лоуренс пишет: “the very pure source of breaking down, the very quick of cold death, is the snow mountain peak...” [6, с. 8-9].

Читая произведения Лоуренса нельзя не отметить тесную связь человека с природой. Его эстетический принцип таков, что всё в жизни должно быть “one living continuum with all the universe” [6, с.9]. Когда солдат убивает офицера, обрывается его последняя связь с живым миром. Он больше не хочет “to save himself”, “nothing ... could give him back to his living place in the hot, bright morning” [4, с. 200]. Лоуренс подчёркивает разрушительную силу экстремальных чувств. Сам писатель писал, что “The Prussian Officer” – это история юноши, который “had gone out from everyday life into the unknown and he could not, he even did not want to, go back” [3, с. 76].

ЛИТЕРАТУРА

1. Сёмченко, Р. А. Роман Ч. Паланика «Колыбельная»: от фиктивных угроз к проблемам постмодернистской действительности в художественном мире произведения / Р.А. Сёмченко // *Modern Humanities Success*. – 2020. – № 3. – С. 238-243.

2. Чemezova, E. P. Трактовка феномена смертi в художественном мире Ч. Паланика / Е. Р. Чemezова // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2017. – № 2 (70). – С. 216-222.
3. Ford George, H. Double Measure. A Study of the Novels and Stories of D. H. Lawrence / George H. Ford. – N.Y. : Holt, Rinehart and Winston, 1965. – 244 p.
4. Lawrence, D. H. Collected Stories / D. H. Lawrence // Everyman's Library: in 250 vol. – L. : David Campbell Publishers Ltd, 1994. – Vol. 180. – P. 1397-1443.
5. Nin, A. D. H. Lawrence : An unprofessional study / Anais Nin. – L. : Neville spearman, 1961. – 146 p.
6. Widmer, K. Parables of annihilation / Kingsley Widmer // The Art of Perversity : D. H. Lawrence's Shorter Fiction. – Seattle : University of Washington Press, 1962. – P. 6–25.

АННОТАЦИЯ

Норец М. В. Тема психологического отчуждения и смерти в произведениях Д. Г. Лоуренса

Исследователь делает попытку рассмотреть тему психологического отчуждения и смерти в произведениях Д. Г. Лоуренса. Автор обладает сильным творческим мастерством, раскрывающим темы отчуждения и смерти в своих произведениях, причем зачастую грань между жизнью и смертью он стирает. Произведения Д. Г. Лоуренса раскрывают все грани человеческой души, его потаённые уголки и обнажают их пороки.

Ключевые слова: художественный мир, смерть, отчуждение, трансгрессивная проза, Д. Г. Лоуренс.

SUMMARY

Norets M. V. The theme of psychological alienation and death in D. H. Lawrence's works

The author of the investigation makes an attempt to analyze the theme of psychological alienation and death in D. H. Lawrence's works. The writer demonstrates an immense creative skill releasing the themes of alienation and death in his works. Moreover he practically does not put any boundary between life and death. D. H. Lawrence's works open up all the verges of people's soul, their hidden corners and expose their vices.

Key words: feature world, death, alienation, transgressive prose, D. H. Lawrence.

УДК 82-3.09

ЖАНРОВЫЕ ПОИСКИ В. БЕЛОВА В ПОВЕСТИ «ПРИВЫЧНОЕ ДЕЛО»

Литературу 60-х годов во многом определяли писатели «деревенской прозы», нарушившие серьезный запрет – говорить об общечеловеческих ценностях. Во второй половине XX века центральной проблемой творчества писателей «деревенской прозы» было изображение характера человека конкретного времени, что стало возможно благодаря реалистической традиции. Современная критика дает диаметрально противоположные оценки этого явления. Риторика многочисленных литературно-критических работ и научных исследований акцентирует внимание на типологических особенностях жанра романа и повести 60-80-х годов XX века.

Н. Пахсарьян, например, настаивает на том, что центральным жанром реализма является роман, хотя не менее важными являются внелитературные жанры словесности, в которых существенно меняется взаимодействие художественного и внехудожественного, документального и фактографического. При этом в исследовании отмечается, что реализм заявил о себе и в жанрах малой прозы. Автор ставит акцент на нравственности, как сфере, в которой проявляется социальная обоснованность и детерминированность характера персонажа. В реализме возникают новые возрастные характеристики персонажей: не только молодые люди, но и люди средних лет, старики, подростки, с разной возрастной градацией. Особенно, по мнению Н. Пахсарьян, оказывается такое качество, как внешность героев – не как исключительная «необыкновенно красивая или гротескно уродливая», а скорее «своеобразная» [6, с. 339], всегда индивидуальная.

Большинство исследователей литературного процесса 60-80-х годов XX в. подчеркивают ведущую роль жанра повести. Именно в повестях о деревне были затронуты вопросы о ценности народной культуры, о нравственных традициях народа, сформированных веками общения с природой.

В 60-е годы повесть претерпела своеобразную эволюцию. Открывает новую эпоху рассказ М. Шолохова «Судьба человека». Особенностью этого рассказа является то, что писатель вложил столь емкое содержание, что его произведение приобрело эпохальное значение. Что дало повод многим исследователям

этого произведения обозначить жанр как «рассказ-эпопея». Н. Лейдерман отмечал, что повести рубежа 50-60-х годов испытали влияние «Судьбы человека», где дано «постижение народного характера как центральной фигуры «человеческого мира» [5, с. 211].

Считаем необходимым отметить, что повесть 60-х годов отличается жанрово-стилевым разнообразием. Например, на рубеже 50-60-х годов появились лирические повести «Дневные звезды» О. Берггольц, «Капля росы» В. Солоухина. Развитие жанра лирической повести было обусловлено вниманием к личности в истории. Лирическая повесть начала 60-х годов зафиксировала открытие образа человека из народа. В повестях В. Солоухина «Капля росы», М. Алексеева «Хлеб – имя существительное» создается характер героя, показано явление его сущности в определенной ситуации, поэтому в них силен новеллистический элемент. Ведущая роль в лирической повести принадлежит автору. Его лирический герой выступает как носитель народного взгляда на жизнь. Это позволяет авторам выявить в людях деревни общее, типическое, родовое.

Другая жанровая структура отличает социально-психологическую повесть середины 60-х годов. Происходит процесс осмысления «судьбы человеческой» как «судьбы народной», что обусловило «романизацию» повести. К середине 60-х годов социальные проблемы «деревенской прозы» получают нравственное истолкование. Ф. Абрамов отметил: «исследуются проблемы не просто деревенские, но проблемы нашего национального развития, наших исторических судеб» [3, с. 8].

Наибольших успехов в исследовании народного характера к середине 60-х годов достигает повесть, традиционная в жанровом отношении: со стройной сюжетной организацией, с единым главным героем в центре. Ведущей в 60-е годы стала социально-психологическая повесть. В центре внимания этой повести был характер, а динамика сюжета определялась именно этой логикой характера. Примером таких повестей являются произведения С. Залыгина «На Иртыше», В. Белова «Привычное дело», Ч. Айтматова «Прощай, Гульсары!».

Обратимся к повести В. Белова «Привычное дело». Критики всячески пытались обойти вопрос о главном смысле повести писателя. «Характеры наших современников Ивана Африкановича и Катерины, характеры уже исторического значения. Они сложились в условиях относительно устойчивого и замкнутого состояния глухой северной деревни», отмечает Е. Старикова. Типологические особенности романа 60-80-х годов считаем необходимым рассматривать в связи с развитием

«деревенской прозы» 60-х годов, анализом изображения народного характера как типологической тенденции.

Для некоторых исследователей творчества В. Белова Иван Африканович стал чуть ли не эталоном положительного героя времени. Так, В. Чалмаев определял идейный смысл повести как «патриотический гимн» миллионам сеятелей и хранителей русской земли. В. Кожинотметил в образе Ивана Африкановича идеал современного человека, наиболее полно развитую личность, явившуюся в единстве бытия и сознания [4, с. 3]. А в работе В. Гусев отметил нетипичность и нереалистичность образов и считал их плодами фантазии писателя [4, с. 3].

Анализ характера главного героя повести Ивана Африкановича показывает, что с одной стороны персонаж наделен лучшими качествами истинного народного героя: трудолюбием, высокой нравственностью, умением видеть и ценить красоту мира и природы, а с другой – социально пассивен.

Повесть начинается с пьяного монолога главного героя, обращенного к лошади: «А я, Пармеша, маленько выпил, выпил, друг мой, ты уж меня не осуди. Да не осуди, значит. А что, разве русскому человеку и выпить нельзя?» [1, с. 1]. Ситуацию, сложившуюся в деревне, А.Н. Мыреева называет «идиотизмом деревенской жизни». То, что выходит за рамки понимания, в деревне называют «привычное дело» – рабский труд для крестьянки и потребление огненного зелья для крестьянина. Конечно же, поведение главного героя вызывает боль и стыд у писателя за русскую деревню. Все ключевые события в повести происходят вследствие дикого пьянства главного героя. Но Иван Африканович Дрынов горд своей силушкой и натиском, и нет ему дела до жены и детей, когда он в «кураже».

Из главы «Горячая любовь» мы узнаем историю женитьбы главного героя. Он любит свою Катерину и жалеет ее, но после очередного запоя. И показательным является тот факт, что заканчивается история большой любви составлением акта о том, что Иван Дрынов сломал по пьянке казенный самовар стоимостью 55 рублей (примерно пятимесячная его зарплата). И пока он был в запое, Катерину увезли рожать, а ведь он знал, что роды могут случиться в любую минуту, но не мог отказаться от своей вредной привычки. Потом он кается: «Выпивку решу, в рот не возьму вина, только бы все ладно, только бы...» [1, с. 58]. И «любящий» муж забирает Катерину, не дав полежать и дня, не думая о том, что с женой на зимней дороге что-нибудь может случиться.

Герои существуют в таких условиях, в которых, кажется, невозможно жить. Но Катерина, например, никогда не жалуется:

«В три часа ночи она была уже на ногах. С ведрами бегала между ребячьими головенками, носила с колодца воду. Ребятишки спали на полу, кто как, под лоскутными одеялами да под шубным... Надо уж и на ферму бежать» [1, с. 15].

Со сложностями жизни сталкиваются герои и в главе «И пришел сенокос». У Дрынова была корова, на молоке которой только и кормятся все его дети. Но косить ему запрещено, чтобы не развивались мелкособственнические настроения. Вот он и вынужден косить по ночам, воровать. Сено у него отобрали и пристыдили как вора. И самое грустное – он сам чувствует себя вором, и ему стыдно, хотя трава пропадает зря.

В конце повести мы видим полную трагедию: жена умерла, корову-кормилицу из-за нехватки кормов пришлось продать, детей беспризорных отдали кого в приют, кого «в люди», т.е. в няньки. А Иван Африканович к сороковому дню готов жениться. А куда денешься – «жись»!

Возвращаясь к жанровым особенностям повести, необходимо обратить внимание на тот факт, что в произведении повествование ведется не только от лица двух главных героев, но и от лица других героев, что не характерно для жанра повести.

В главе «Бабкины сказки» бабка Евстоля рассказывает детишкам о пошехонцах, что явно напоминает о пошехонцах Салтыкова-Щедрина в «Истории одного города», правда они названы головотяпами. В бабкином повествовании пошехонцы тоже творят аналогичные головотяпства. Примером такого поступка может служить поездка с обозом, которая не состоялась. В этих «сказках» явно просматривается намек на хрущевские реформы, от которых писатель явно не в восторге.

Нелепо выглядит и акт, составленный о степени опьянения Дрынова. Нетрудно убедиться, что это творение местных чиновников представляет собой классический образец тех же пошехонских деяний. Все здесь свидетельствует о той же нелепой ситуации жизни, забитости и «добровольно-принудительном» невежестве.

Мастерство В. Белова проявляется и в том, что он не изобретает «заковыристые» слова, а привычные помещает в неожиданный контекст. Например, пьяный Иван Дрынов принуждает умного мерина свернуть с привычной дороги.

Таким образом, в повести В. Белова нашли воплощение такие типологические черты прозы конца 60-х годов, как пристальное внимание к народному характеру, интенсивность стилизованных поисков, что позволяло переосмыслить характер, вернуться к таким вечным темам, как «человек и природа», «нравственные и эстетические традиции народа». Обращение

В. Белова к народно-поэтическому творчеству, обогащение и углубление психологизма позволило обнаружить скрытые национальные истоки мировосприятия героев, концентрировать общечеловеческое в характерах. С нашей точки зрения, повесть «Привычное дело» с наибольшей полнотой позволяет проследить, как происходит взаимодействие жанров, тематики и проблематики в творчестве В. Белова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белов В. Привычное дело / В. Белов // Роман-газета. – 1982. – № 13-14. – 185 с.
2. Гусев В. О прозе, деревне и цельных людях / В. Гусев // Литературная газета. – 1968. – 14 февраля. – С. 3.
3. Иванов Ю. Летучка критиков / Ю. Иванов // Вопросы литературы. – 1971. – № 8. – С. 32.
4. Кожин В. Ценности истинные и мнимые / В. Кожин // Литературная газета. – 1968. – 31 января. – С. 3.
5. Лейдерман Н. Движение времени и законы жанра / Н. Лейдерман. – Свердловск, 1982. – 256 с.
6. Пахсарьян Н. Реализм / Н. Пахсарьян // Культурология. Энциклопедия : в 2-х томах. – М. : РОССПЕН, 2007. – Т. 2. – С. 338-340.

АННОТАЦИЯ

Белоконь-Пожарицкая Н. А. Жанровые поиски В. Белова в повести «Привычное дело»

В статье автор анализирует повесть известного русского писателя второй половины XX века – В. Белова. Повесть «Привычное дело» вызвала бурную реакцию критиков, которые также указывали на жанровые особенности произведения. Анализ повести «Привычное дело» показывает, что в повести В. Белова нашли воплощение такие типологические черты прозы конца 60-х годов, как пристальное внимание к народному характеру, интенсивность стилевых поисков, что позволяло переосмыслить характер, вернуться к таким вечным темам, как «человек и природа», «нравственные и эстетические традиции народа».

Ключевые слова: повесть, характер, типологические особенности, персонаж, деревенская проза, реализм.

SUMMARY

Belokon-Pozharitskaya N. A. Genre searches of V. Belov in the story «The usual business»

In the article, the author analyzes the story of the famous Russian writer of the second half of the twentieth century – V. Belov. The story

«The usual business» provoked a stormy reaction of critics, who also pointed to the genre features of the work. The analysis of the story shows that V. Belov's work embodied such typological features of prose from the late 60s as close attention to the national character, the intensity of style searches, which made it possible to rethink the character and return to such eternal topics as «man and nature», «moral and aesthetic traditions of the people».

Key words: story, character, typological features, character, country prose, realism.

О. В. Жарикова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 801.6:801.4 + 882(09)

РОЛЬ В. ХЛЕБНИКОВА В СТАНОВЛЕНИИ ФУТУРИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Русский футуристический театр являлся ярким примером эстетической эволюции, пришедшей к своему логическому поражению. Начиная с эпатажа и скандала, отсутствия причинности, логики, смысловой нагрузки, традиционности и психологичности, начиная с авангарда в эстетике, театр футуристов пришёл к искусству революционному. Эстетическая демократия в театре футуристов граничила с примитивностью и отрицанием самосущности искусства. Зрители также неоднозначно воспринимали новое искусство и, конкретно, новшества в театре.

Как теоретик и драматург Велимир Хлебников в становлении футуристического театра России сыграл значительную роль, однако его вклад в мировую и отечественную драматургию и театр не был оценён по достоинству. До нас дошли около тридцати драматических поэм и драм в стихах и прозе, создававшихся на протяжении всей его творческой жизни.

Ранний литературный период Хлебникова можно охарактеризовать преобладанием драматического начала. В 1908 – 1910 годах была написана половина всех его драматических сочинений. Этот период можно назвать плодотворным. На свет появились такие драматические сочинения, как «Снежимочка», «Гибель Атлантиды», «Маркиза Дээсес», «Арпарух». Раннее творчество Велимира Хлебникова было связано с символистическим театром. На мировоззрение литератора повлияли прокламации Вячеслава Иванова, драматургическая практика Валерия Брюсова, Фёдора Сологуба, Александра Блока и других.

Велимира Хлебникова поистине можно считать крайним символистом. Символистические темы драматического действия можно увидеть на примере таких произведений А. Блока: в «Балаганчике» и «Незнакомке». Это всё способствовало созданию фантазмагорической атмосферы иронии и трагизма, таинственных превращений, предчувствий, странных загадок и странных отгадок. Всё это наполняет драмы и драматические поэмы того времени. Лирическая драма В. Хлебникова «Маркиза Дзес» была представлена на выставке современной живописи в виде сатирических сцен. Это была одна из тех выставок, которые регулярно устраивались новым журналом «Апполон». Данные выставки собирали масштабную аудиторию. Лозунгом его творчества было «Мир как стихотворение». Его пьесы легко узнавались. Стихи и проза переплетались с драматическими отрывками, создавая знаменитый хлебниковский конгломерат, – «Зангези», «Дети выдры».

Обращаясь к творчеству Вел. Хлебникова, нужно считаться с особой природой его драматического творчества. В театре его драматургия построена на противоречиях действительности, что является основой его поэтики. Хлебниковым была создана новая система полиметрического стиха, где он предлагал сочетание разнообразных классических размеров в пределах одной строфы. Известна статья «Песни 13 вёсен: болтовня около красоты», в которой он охарактеризовал данный полиметризм исключительно театральными аналогиями.

В драматических произведениях Велимира Хлебникова присутствие действия не всегда ощутимо, особенно, если оно не выражено ремарками. В произведениях драматурга отражается драматизм не только при столкновении персонажей, но и в происходящих конфликтах, терзающих противоречиях. Действующими лицами в конгломератах являются не только Ганнибал, Дети Выдры, Ломоносов, Боги, Смех, Пешки на шахматной доске, но и конфликтующие между собой строфические, прозаические, диалогические части всего целого.

В поэме «Гибель Атлантиды» главным элементов выступает магическое и неожиданное. Хлебников отрицает последовательность и поступательное развитие событий. Действия в произведениях Хлебникова непредсказуемы, лишённые мотивацию, характер поэмы драматический. К примеру, жрец заговорил с незнакомой ему рабыней, они едва успели обменяться репликами, и рабыня уже убита. Тем не менее, смысл разговора не является причиной убийства. В монологе жреца возможно увидеть мотивировку:

«Мы – боги», – мрачно жрец сказал
и на далёкие чертоги
рукою сонно указал [3, с. 216].

Трактовка данного сновидения жреца явилась логикой этого произведения Велимира Хлебникова. При этом «сонная грёза» представляет собой фрагмент мифа: рабыня – это не просто женщина, это – небо:

Юноша светел
небо заметил.
Он заметил тих и весел
звезды истины на мне [3, с. 217].

Так «словесный мерцающий хохот» проникает в события. Подобно Симплегадам, плоскости поэмы и диалога сталкиваются между собой. При этом целые сцены исчезают, как и отдельные ремарки:

Жрец: Довольно
лживые уста!
Рабыня: Мне больно, больно,
я умираю, я чиста! [3, с. 218].

Удару меча подобно здесь отсутствие ремарки, как и отсутствие мотивировки. Данный приём, эллипсис, очень часто встречается в творчестве Хлебникова.

Жанровая неопределённость многих произведений Хлебникова не затмевает сущности произведений. Театральные критики с большим вниманием относятся к драматургии Хлебникова, особенно их интересуют драматические поэмы, такие как, «Ночной обыск». Характерными особенностями этого произведения являются отсутствие каких-либо знаков распознавания, отличия авторской речи от речи персонажа, стиха как действия или стиха как речи, или стиха как диалога. Возможно, это неожиданное явление и есть начало драмы.

Также к драматическим произведениям Хлебникова можно отнести такие произведения, как «Внучка Малуши», «И и Э», «Лесная тоска».

В поэме «Внучка Малуши» жанры свободно сосуществуют, их сравнение представляет собой сценические отношения: действие берёт начало среди декораций. Данные декорации дарят особенное пространство для восприятия, историческую и мифологическую атмосферу, где фабула поэмы была бы невозможна.

Творчество Велимира Хлебникова было многогранно. Театральным действием для Велимира Хлебникова предстаёт история мироздания и человечества, возникновение Вселенной, что наглядно демонстрируется в пьесе «Дети Выдры». Данное

произведение, состоящее из шести «парусов», является конгломератом драматургических отрывков, прозы и стихов. Эта пьеса увидела свет в 1913 году. В ней были наглядно продемонстрированы разные судьбы двоих на протяжении веков, где судьбы людей взяты в обратном движении, а именно от смерти к рождению. Автор пьесы не связывает замысел произведения ни с реалистическими, ни с романтическими мотивами сюжетного перевертня. Здесь описывается, что человек может выпасть из времени и двигаться по нему в различных направлениях, даже в обратных.

С появлением «Детей Выдры» на сцене можно увидеть переломный момент развития науки. Разум, вышедший за рамки старого мифологического мироощущения, должен пролить свет истины на картину мировой истории и мировой культуры, а не только на картину физического мира. Данное театральное мировое действо можно представить себе как происходящее в разуме человека, то есть внутри черепа. Здесь должна быть представлена оппозиция квази-синонимических терминов «атом-мяч-шар» и понятие «теневого шара». Велимир Хлебников в таком случае размышляет в рамках пространства неклассического: это не есть пространство физической действительности, в том числе действительности театра «классического», а пространство идей, которое было спроектировано на земную сцену. Возможно, Велимир Хлебников стремился создать на этом основании новый футуристический театр. Идеи данного театра отличались от идеологии театра Маяковского-Кручёных и театра Ларионова.

Первые драматические опыты Вел. Хлебникова были зрелищными и разнообразными. Они были непохожи друг на друга. В драме «Девий-бог» события разворачиваются в древние времена славян. Трагедия «Аспарух» 1911 года углубляется дальше в историю, затрагивая события времён Геродота в Скифии. Хлебников экспериментирует также с мифологией. К примеру, взять поэму «Гибель Атлантиды» 1912 года. Драматург очень многогранен: от мифологии он легко возвращается к современности, от прошлого – к настоящему. Велимир Хлебников писал также драматургические пародии. «Чёртик» (1909 год) и «Маркиза Дзес» (1909, 1911 год) перемещаются в современность. В сказке «Снежочка» 1908 года автор обращается к славянской древности. События происходят как в настоящем, так и в прошлом времени. Сказка позволяет окунуться с головой в водоворот событий. Однако, даже, нарушая человеческие представления о правдоподобном, достоверном и законы театра и драмы необычным «конгломератов» времён, они, не смотря ни на что, сохраняют положения воплотимого на

сцене (в пределах условного театра и драмы, утверждённых ещё символистами).

У Вел. Хлебникова тема смерти прослеживается сквозь всё его творчество. Она внедряется в жизнь незаметно для самой жизни и становится её частью. Сквозным сюжетом творчества Будетлянина и в целом футуристов считалось победа над смертью, тема укрощение смерти. Эту тему раскрывает пьеса «Ошибка Смерти» 1915 года. В данной пьесе рассматривается противостояние жизни и смерти, и получает типичную футуристическую трактовку. Так, согласно финалу, Барышня Смерть умирает, что влечёт за собой продолжение жизни, – одним словом победу Тринадцатого. Послание Барышни Смерти о собственной гибели сопровождает авторская ремарка: «Двенадцать оживают толчками по мере ее умирания. Веселый пир освобожденных» [1, с. 428]. Далее следует ещё один финал, в ходе которого оказывается, что всё было просто театральной постановкой, разыгранной Барышней Смертью. Она вскакивает с места и присоединяется к пиру. Отныне Смерть бал справляет посреди жизни, а не посреди мертвецов, как это было раньше. Первый финал представляет собой характер декларативный и художественную манифестацию кубофутуристических ценностей, поскольку демонстрирует победу над смертью Будетлянина и его главенствующее в мире положение. Второй финал несёт в себе характер игровой и заставляет сомневаться в справедливости и финале первого, а конкретно: сам шанс переиграть смерть, переустроить мир, но лишь личной волей, даже если воля эта принадлежит Будетлянину. Второй финал отмечен двойственностью. С одной стороны, фигура вскакивающей Смерти Хлебникова может рассматриваться как жест иронический: вынуждает сомневаться в триумфе Тринадцатого и склоняет читателя/зрителя в направлении более сложной трактовки происходящего. Ведь и в Опере Алексея Крученых триумф Будетлянских силачей над солнцем сменялась неопределённым будущим. С другой же стороны, вскакивающая фигура Смерти, присоединяющейся к пирующим, представляла собой безоговорочную победу жизни: смерть в любом проявлении не приемлема для Будетлянина. Всё это свидетельствовало об усложнении футуристического сюжета в сравнении с программой футуристической, то есть провозглашёнными в манифестах идеями.

Смерть у Велимира Хлебникова выступает в роли незаметной спутницы жизни. Это объясняет регулярное присутствие в его работах фигуры «Ваньки-встаньки», когда неожиданно мёртвый поднимается и возвращается к жизни как будто ничего не случилось. В разной последовательности вариации представлена

у него триада «жизнь-смерть-игра» начиная с пьес «Снежимочка», «Маркиза Дзэес» и «Чёртик» и заканчивая пьесами «Война в мышеловке», «С богом в железку», «Ночной обыск», «Взлом Вселенной» и «Пружина чахотки».

Велимир Хлебников воплощает в жизнь одну из основных задач искусства XX века, авангардного и модернистского в первую очередь. По его мнению, игра движет и театром, и мирозданием в целом. Иными слова, весь мир представляет собой «театр невозможного». Имеет место быть театрализации феномен. Весь мир у Хлебникова – это театр, а главные герои – одинокие лицедеи, а с другой – мировая воля. Театр Велимира Хлебникова представляет собой нечто схожее с театром райка в плане семантики и структуры. Его театр в некоем роде это «Всемирная Косморама», потому как в нём зрелищем становится сама Вселенная. Она открывает зрителям массу возможностей, демонстрируя собственное устройство.

Русский футуризм нашёл отражение в творчестве Велимира Хлебникова. Он был творческим и идейным центром объединения русских футуристов «Гилея». Многие футуристы, включая Маяковского, считали его своим учителем. В 1910-1914 годы Хлебников активно публикует свои футуристические сборники. К наиболее весомым футуристическим произведениям относятся его поэмы «Зверинец», «Гибель Атлантиды», «Шаман и Венера», «И и Э. Повесть каменного века», «Дети Выдры». Характерными чертами этих произведений являлись мифопоэтическое мировоззрение, неприятие буржуазно-мещанского быта, тоска по далёкому и простому прошлому человека, отрицание современной действительности и её технического прогресса, обострённое ощущение природы, склонность к эпатажу и бунтарский характер. Хлебников активно экспериментировал со словом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобринская, Е. Концепция нового человека в эстетике футуризма / Е. Бобринская // Вопросы искусствознания. – 1995. – № 1–2. – С. 476–495.
2. Футуристы в театре, или «Победа над солнцем». – Текст : электронный сайт. – URL: <http://iskusstvo-info.ru/futuristy-v-teatre-ili-pobeda-nad-solntsem/> (дата обращения: 15.05.2020).
3. Хлебников, В. Гибель Атлантиды. – Текст : электронный сайт. – URL: <https://rvb.ru/20vek/khlebnikov/tekst/02poemy/200.htm> (дата обращения: 16.05.2020).
4. Хлебников, В. Собрание произведений / В. Хлебников. – Л., 1928 – 1933. – Т. 5. – 467 с.
5. Хлебников, В. Творения / В. Хлебников. – М., 1986. – 135 с.

АННОТАЦИЯ

Жарикова О. В. Роль В. Хлебникова в становлении футуристического театра

Статья посвящена рассмотрению роли Велимира Хлебникова в становлении футуристического театра. В работе акцентируется внимание на особенностях стиля драматических опытов писателя, на разнообразии жанров и многообразии тематики драматического действия писателя. Определяется новаторство Хлебникова в области становления футуристического театра.

Ключевые слова: театр, символизм, футуризм, лирическая драма, серебряный век.

SUMMARY

Zharikova O. V. The role of V. Khlebnikov in the formation of a futuristic theater

The article is devoted to the role of Velimir Khlebnikov in the formation of a futuristic theater. The work focuses on the features of the style of the dramatic experiences of the writer, on the variety of genres and the diversity of topics of the dramatic action of the writer. The innovation of Khlebnikov in the field of the formation of a futuristic theater is determined.

Key words: theater, symbolism, futurism, lyric drama, the Silver age.

*О. В. Жарикова
(г. Горловка, ДНР),
М. Э. Курылко
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82

ФУТУРИЗМ В ИТАЛИИ И РОССИИ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ, ОБЩЕЕ И РАЗЛИЧНОЕ

В одном из первых манифестов русских футуристов прозвучало заявление, что им (футуристам) известны чувства, не жившие до них, что они новые люди новой жизни. Задачей нового художественного направления было «плевать каждый день на алтарь искусства». Футуристы стремились к созданию сверхискусства, искусства, способного преобразить мир. И хотя осуществить свой замысел им не удалось, нельзя недооценивать значение футуризма в развитии поэзии. Одни исследователи

видят в нем лишь случайный эпизод, рассматривают футуристов как эпигонов символизма, другие видят в них предвестников революции и готовы считать начинателями современной поэзии. Во всяком случае, то, что футуризм течение значительное и глубоко не подлежит сомнению.

В Италии футуризм был единым движением с вождем во главе и единой теоретической программой. Среди итальянских поэтов-футуристов следует назвать Томмазо Маринетти, Паоло Буцци, Джана Пьетро Лучини, Альдо Палаццески, Лучано Фольгоре, Арденго Соффичи, Либеро Альтомаре, Марио Бетуда, Энрико Кардилье, Аурод Альба, Коррадо Говони, Армандо Маца. Но для большинства из них футуризм был только этапом их творчества.

В России же существовало множество группировок футуристов непохожих между собой: «Гилея», «Мезонин поэзии», «Центрифуга», эгофутуристы. Большинство исследователей связывают возникновение футуризма в России с объединением «Гилея». Однако Вадим Шершеневич утверждал, что именно эта группа не имеет внутреннего права приклеиваться к футуризму. А вот другие исследователи наоборот не признают эгофутуристов, отводя главное место кубофутуристам. Разнородность течений в русском футуризме подтверждает Л. В. Луначарский, который в предисловии к революционной хрестоматии футуристов под названием «Ржаное слово» писал: «Никому не запрещено называться футуристам. Под этой кличкой прошли выступления и итальянца Томмазо Маринетти, ставившего политическую задачу – возрождение Италии – войну, и русских сладкопевцев, вроде Северянина, и наших – молодых поэтов России, нашедших духовный выход в революции и ставших на баррикады искусства. Смешав немешаемое, критики за грехи одного назвавшегося футуристом, требуют к ответу все течение. Ругают абрикос, за толстокожесть апельсина только потому, что оба фрукты» [3, с. 191]. Также один из участников группы «Мезонин поэзии», Сергей Третьяков согласен, что определить футуризм как литературное направление, связанное общностью приемов обработки материала и стиля чрезвычайно сложно, потому что русские футуристы, как например В. Хлебников, В. Маяковский, Н. Бурлюк, А. Крученых, Б. Пастернак, И. Северянин, В. Шершеневич очень непохожи между собой.

Появление футуризма было связано с изменениями в жизни общества. Новое искусство должно было соответствовать новому мировоззрению людей, живущих в век индустрии и капитализма. Как в Италии, так и в России новое направление возникло «как реакция на засилье «музейного» стиля и неподвижность культуры», как попытка создать искусство будущего. Но не в

одной из стран в итоге ему не удалось осуществить свою великую миссию. В обеих странах он просуществовал немногим более десятка лет.

Первое, что следует отметить из общей тенденции русского и итальянского футуризма, это – отказ от классического наследия и традиционной культуры. «Но мы не желаем иметь с прошлым ничего общего...» провозгласил Т. Маринетти. То же самое заявили и кубофутуристы в своем манифесте «Пощечина общественному вкусу». Они писали, что нужно «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности» [3, с. 129].

Футуристы перешли к изображению современной им жизни, то есть города. Урбанизм, а также культ техники характерны для футуристов и той и другой страны. Это подтверждает В. Брюсов: «Мы будем говорить о том, что мы знаем, а не о том, чего мы не знаем или знаем понаслышке или из книг. Для нас спокойная природа далека. Она почти фикция. Мы жители города и нам ближе, знакомее город с его небоскребами, чем посевы, озимия» [8, с. 52]. Стихотворения посвященные городу писали Владимир Маяковский «Адище города» (1913 г.), «Ночь» (1912 г.), «Шумики, шумы и шумищи» (1913 г.), Игорь Северянин «Городская осень», Велимир Хлебников «Вы помните о городе, обиженном в чуде»; Лучано Фольгоре «Il canto dei motori», «Città veloce»; Либерио Альтомаре «Sinfonia luminosa», Паоло Буцци «Il canto della città di Mannheim», И. Маца «A Venezia». Важным для футуристов было привлечь к себе внимание, поэтому частью их творчества был эпатаж. Их выступления всегда были шумными, часто даже скандальными. В общем, сохранилось не так много произведений футуристов, а это связано как раз с тем, что они были ориентированы на публику, печатали манифесты, проводили вечера.

Важной чертой нового искусства является эксперимент со словом. В Италии это так называемые «слова на свободе» – литературный стиль, в котором слова в тексте не имеют грамматико-синтаксической связи между собой и не организованы в фразы и предложения. Итальянцы призывали уничтожить синтаксис, употреблять глагол в неопределенном наклонении, уничтожить наречие, прилагательное и знаки препинания в языке. Они передавали ощущения в виде цепи бесконтрольных ассоциаций и аналогий («беспроводное воображение»), их поэзии свойственны обилие звукоподражаний, аллитераций, фигурные стихи, обращение к рисункам, коллажам, математическим знакам (например, «Zang tumb tumb» Т. Маринетти). Можно сказать, эти же приемы использовали и русские поэты. Они создавали заумный язык, который сводился к произвольному выражению

того или иного состояния личности в непонятном для других наборе звуков.

Стихи футуристов печатались на оберточной бумаге, неровно, одно и то же стихотворение могло быть набрано всевозможными шрифтами, книжки сшивались неаккуратно, края книг не обрезались, а грубо обрывались и т. д. Все это объяснялось как верность натуре: дескать, жизнь груба и искусство должно быть грубым. Например, футуристический сборник «Садок судей» был напечатан на обратной стороне обоев.

Безусловно, что итальянское движение в какой-то степени повлияло на русское. И оба движения имеют много общего, однако присутствует также ряд существенных различий. Русский футуризм был не похож на итальянское движение прежде всего в сфере идеологии. Сначала стоит отметить черты итальянского футуризма, которые русские футуристы не переняли. Это в первую очередь милитаризм, шовинизм, максимализм, культ насилия, презрение к женщине, прославление агрессии и силы, воспевание войны, революции, разрушений, которые был провозглашены «Манифестом футуризма». Среди произведений на эти темы можно отметить: П. Буцци «Inno alla guerra», Э. Кардилье «Ode alla Violenza», Т. Маринетти «Inno alla morte». Накануне первой мировой войны Томмазо Маринетти откровенно подчиняет художественные интересы политическим: создает футуристические кружки из националистически настроенной молодежи, ездит по Европе с пропагандистскими лекциями. Агитирует за вступление Италии в Первую мировую войну и сам участвует в ней добровольцем. В 20-е годы XX века многие футуристы воспевали фашистский режим, считая его воплощением мечты о великом будущем Италии.

У русских же футуристов немало антивоенных произведений, например, поэма «Война и мир» В. Маяковского, «Война в мышеловке» Велимира Хлебникова. Частью итальянского футуризма стал культ техники. Русские же футуристы воспринимали мир техники как враждебную силу.

Частью как русского, так и итальянского футуризма был эпатаж, но он имел различную направленность и окраску. Обратимся еще раз к работе Е. Бобринской, в которой она пишет: «Дикие выходки» русских футуристов были значительно скромнее и тише скандальных выступлений их итальянских коллег. Они никогда не связывались с политикой, не выплескивались в уличные манифестации. Все провокационные действия на футуристических вечерах, неистово раздувавшиеся прессой, как правило, были эстетически осмыслены и рационально просчитаны» [1, с. 150]. Если сравнивать русских футуристов с

символистами, то мы сразу обнаружим некоторое сходство. Эти два направления роднит общая декадентская основа, претензия на новаторство, тенденция освободить слово от «оков» идеи.

Мелодизм символистов, их злоупотребления инструментальной стиха вели к пренебрежению смыслом, к примату формы; следующий шаг – чистое экспериментаторство и эпатаж формой мы видим у футуристов. Таким образом, на русских футуристов оказали влияние также и символисты. К тому же русский футуризм проявил себя прежде всего, как литературное направление, в то время как в Италии он развивался во всех видах искусства. В итоге мы можем сделать вывод, что, несмотря на кажущуюся близость русских и итальянских футуристов, традиции и менталитет придавали каждому из национальных движений свои особенности.

Зимой 1914 года по приглашению Николая Кульбина, одного из идеологов русского футуризма и большого поклонника футуризма итальянского, в Россию прибыл лидер итальянского футуризма Филиппо Томмазо Маринетти. «При первом взгляде он сразу покоряет и располагает к себе, – сообщали российские газеты. – Энергичное, живое лицо, на редкость красивое. Чёрные глубокие глаза насмешливо и живо глядят на собеседника. Маринетти полон огня, он весь горит, пылает. Резкие, быстрые движения. Он всё время поворачивается из стороны в сторону, оглядывает публику, впиается в лица».

«Я рад приехать в Россию... О России я был совершенно превратного представления. Я думал попасть в страну снегов, но теперь вижу, что это вулкан под лёгким слоем пепла, готовый вспыхнуть...» [9], – заявил Т. Маринетти. Маринетти пробыл в России три недели – с 26 января по 17 февраля 1914 года, побывал в Москве и Санкт-Петербурге. При этом визит продолжался гораздо дольше запланированного срока. В обоих городах у Маринетти была чрезвычайно насыщенная программа. Турне футуриста быстро обрастало легендами и мифами.

Молодые российские футуристы однако приняли визит Маринетти в штыки. Сочтя, что Маринетти смотрит на своё путешествие в Россию как на посещение главою организации одного из её филиалов, Бенедикт Лившиц и Велимир Хлебников, решили проучить итальянца. «Мы не только не считали себя ответвлением западного футуризма, но и не без оснований полагали, что во многом опередили наших итальянских собратьев» [9], – объясняет Лившиц в своих воспоминаниях. «Господин Маринетти, проповедующий старую дребедень – банален и пошл; годен только для средней аудитории и ограниченных последователей», – заявил художник-футурист

Михаил Ларионов. Он призвал «всех подлинных футуристов» забросать Маринетти тухлыми яйцами и облить кислым молоком, поскольку Маринетти превратил футуризм в догматическое учение, в то время как футуризм «есть вечное движение вперёд» [9].

Расцвет русского футуризма пришёлся на 1912 – 1914 годы. Чем дальше, тем больше он, как и итальянский футуризм, заявлял о себе как об антибуржуазном явлении. Свою антибуржуазность русские футуристы постоянно подтверждали практикой эпатажа и скандалов, а то и драк с «благопристойной публикой».

Однако на этом сходство русского футуризма с итальянским заканчивалось. Итальянские футуристы не обращались к народной культуре, а русские искали вдохновение в примитивной, народной живописи, обращались к эстетике лубка, иконы, вывески; в литературе – в фольклоре и крестьянском языке. И этим они тоже подчёркивали свою антибуржуазность.

Увлечение русских футуристов народным искусством переросло национализм. Одновременно национализм русских футуристов стал их реакцией на упреки в подражании западным новинкам в искусстве. В апреле 1913 года Илья Зданевич прочёл в Петербурге лекцию «О футуризме». Русское искусство всегда было грабежом на большой дороге и сточной трубой Запада, подлинное искусство находилось только в деревне, и только футуристы (Гончарова и др.) сумели поднять русское искусство до уровня народного, утверждал он. Противостояние между Западом и Россией И. Зданевич расценивал как противостояние Европы и Азии, выводя Россию из Золотой орды. А ещё за два года до лекции И. Зданевич называл себя последователем Маринетти.

Первая мировая война породила в футуризме новые тенденции, схожие с теми, что в те же годы переживал итальянский футуризм. Футуристы, особенно кубофутуристы, наступление мировой войны встретили ура-патриотическими и антигерманскими настроениями, окрашенными в старые тона противопоставления России и Запада. В октябре-декабре 1914 года Маяковский написал серию статей о войне для журнала «Новь». В них поэт доказывает старые идеи довоенного футуризма устарели, современность требует новых форм выражения – война сделала очевидной смерть старого искусства, старое искусство не выжило в новых условиях.

Последняя вспышка «старого русского футуризма» приходится на весну и осень 1915 года. Эгофутуризм прекращает своё существование. Многие эгофутуристы порывают с движением, хотя Игорь Северянин, самый заметный его представитель,

продолжает считать себя футуристом, а вокруг него складывается группа эпигонов, и некоторое время продолжает издаваться эгофутуристский альманах «Очарованный странник». Но эгофутуризм перестаёт претендовать на звание идеологии.

Распадаются и большинство остальных футуристических группировок. Футуризм отказывается от практики эпатажа и скандала, теряя полемический пыл. Футуристы печатаются в одних сборниках вместе с символистами. В. Маяковский в статье «Капля дёгтя», опубликованной в журнале «Барабан футуристов» (1915), признал, что «футуризм умер как особенная группа», но зато «разлился наводнением» по всей России.

Таким образом, как мы видим, футуризм был направлением достаточно разнообразным. Взяв себе задачу создать искусство будущего, русские и итальянские поэты достигали этого часто разными путями. Главное, что их объединяет, это отказ от традиций, эксперимент со словом и формой. Но тематика их поэзии сильно отличалась (хотя она отличалась и внутри каждого из направлений). В то время как итальянские футуристы воспевали современную им действительность, прославляли город, технику и даже войну, многие русские поэты писали о природе, обращались к фольклору и мифологии. Таким образом, русский футуризм был связан с национальными традициями. Он имел несколько направлений, некоторых из поэтов вообще следует рассматривать отдельно, а итальянский был создан Томмазо Маринетти и во всем подчинялся его установкам. В конце концов, именно итальянцам принадлежит заслуга создания искусства будущего. Русские поэты лишь взяли все лучшее у итальянского движения и, положив это на национальную основу, создали свой вариант, тем не менее представляющий отнюдь не меньшую художественную ценность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобринская, Е. Футуризм / Е. Бобринская. – М. : Галарт, 2000. – 192 с.
2. Литературные манифесты от символизма до наших дней. – М., 2000 – 606 с.
3. Ржаное слово: Революционная хрестоматия футуристов / Предисловие А. Луначарского. – Пг. : ИМО, 1918. – 58 с.
4. Сов.Лит: Третьяков С. – Текст : электронный // ruthenia.ru : сайт. – URL: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2775.html> (дата обращения: 15.06.2020).
5. Тимофев, Л.И., Тураев, С.В. Словарь литературоведческих терминов / Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.

6. Хлебников, В. Собрание произведений в 5 т. / В. Хлебников. – М., 1928 – 1933. – Т. 5. – 360 с.
7. Хлебников, В. Творения / В. Хлебников. – М. : Советский писатель, 1986. – 736 с.
8. Шершеневич В. Футуризм без маски / В. Шершеневич. – М., 1914. – 125 с.
9. Futurism.ru – Текст : электронный // futurism.ru : сайт. – URL: <http://www.futurism.ru/manifest/slap.htm> (дата обращения: 25.06.2020).

АННОТАЦИЯ

Жарикова О. В., Курьлко М. Э. Футуризм в Италии и России: художественные особенности, общее и различное

В статье рассматриваются особенности развития русского и итальянского футуризма. Описываются основные черты итальянского и русского направления. Также в статье представлено сопоставление футуризма в Италии и России, рассматриваются основные группировки, течения и ответвления. В работе названы основные предпосылки к возникновению данного направления в обеих странах. Подробно рассматриваются особенности футуризма в связи с тем или иным социальным или политическим явлением. Работа носит сравнительный характер, с попыткой отобразить как общее, так и различное в итальянском и русском футуризме, с конкретными примерами.

Ключевые слова: футуризм, искусство слова, свехискусство, эксперимент, эпатаж, авангард.

SUMMARY

Zharikova O. V., Kurylko M. E. Futurism in Italy and Russia: artistic features, common and specific

The article discusses the features of the development of Russian and Italian futurism. The main features of the Italian and Russian directions are described. Also, the article presents a comparison of futurism in Italy and Russia, discusses the main groups, trends and branches. The paper identifies the main prerequisites for the emergence of this trend in both countries. The features of futurism are examined in detail in connection with a particular social or political phenomenon. The work is comparative in nature, with an attempt to reflect both common and peculiar characteristics in Italian and Russian futurism, with specific examples.

Key words: futurism, word art, super art, experiment, epatage, avant-garde.

*Н. В. Кораблева
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.09

ЛИТЕРАТУРА КАК ПРЕДМЕТ РЕФЛЕКСИИ А. БИТОВА

Литературное наследие писателя Андрея Битова (1937-1918), помимо собственно художественных, включает в себя значительный объем текстов (как письменных, так и устных), которые можно квалифицировать как публицистические, мемуарные, философские, литературно-критические. Некоторые из этих интервью и эссе сам писатель собирал и публиковал [2, 6, 8, 9]. Но гораздо большее количество такого рода текстов Битова существует разрозненно и не собрано в «единый текст», об онтологической природе которого он размышлял и писал. В частности, литературоведческие рефлексии Битова, обладающие еще не освоенным научным, дидактическим, гуманистическим потенциалом, имеют все основания быть предметом филологического осмысления.

«Филологические» мысли А.Битова сосредоточены вокруг ключевых для XX века литературоведческих понятий: «литература», «автор», «мир», «читатель», «язык», «история», «ценность».

При всей простоте и очевидности понятие «литература» не имеет однозначного и исчерпывающего научного определения. К строгости формулировок не стремится и Битов, для него, по-видимому, важнее максимально точная передача собственного видения, понимания, ощущения, переживания предмета.

Битов считает художественную литературу «глобальным» понятием в том смысле, что она существует в едином пространстве, «когда люди, находящиеся в разных точках мира, если они настоящие писатели, пишут об одном и том же. Они ловят это состояние мира...» [7]. Таким образом, литература – это, прежде всего, вербальная фиксация того или иного состояния мира.

Но одновременно, по мысли Битова, литература – это и нечто интимное, внутреннее, рождающееся в процессе Пути художника и сопровождающее его на этом Пути: «Я считаю, что та мысль, которая мне приходит в голову, она правильная, потому что она пришла ко мне. Потом я очень быстро оказываюсь в пространстве, что это не моя мысль, что она давным-давно подумана, что она принадлежала многим. Но это меня не обижает, а подтверждает, что она правильно пришла. Там не может быть ошибки. Я

иду Путем, короче говоря, и мне по Пути спускается нечто. Перевариваю это как-то, формулирую» [4].

Принято считать, что писатель создает новую (вторичную, вымышленную – художественную) реальность. Битов уточняет: «Нужно быть самим собой, потому что нового в этом мире всё равно рождается мало. А вот энергия, с которой рождается новое, и право, с которым оно рождается, принадлежит людям. Реакция на реальность, реальность, которая оказывается выражена синхронно и спонтанно – это редкий подвиг – собрать картинку в реальность. Не в повествование, но в реальность, в реальность, которая есть в данную минуту. Тот, кто умудряется так писать, и есть современный автор. Но таких всегда мало. Преобладают писатели «текстовики» [1].

Литература призвана запечатлевать жизнь. Но, с другой стороны, Битов считает, что литература не описывает жизнь, не берет ничего из жизни напрямую: «Потому что, чтобы что-то получилось, она должна быть так переварена, что ничего не остается. Ни от памяти, ни от жизни» [5].

Разница между «просто» текстом и художественной картиной реальности – в наличии души, одухотворенности: «написанное должно быть выдохнутым, вдохновение невозможно заменить никаким мастерством. Нужно накопить в себе чувство, чтобы потом выдохнуть его в текст. Нужно сделать реальность так, чтобы затем в нее никто не поверил, а фантазию так, чтобы в неё поверили все, это и будет литература. Потом еще была мысль о том, что не нужно ничего искать – всё, что само накопилось, оно отдастся в тот момент, когда тебе будет нужно. Такой не полностью осознанный процесс» [1].

«Пишущий человек каждый день должен заново пробиваться к живому теплу смысла» [3]. Запечатлеть реальный мир так, чтобы читатель приобщился к его «живому» и «теплому» смыслу под силу лишь истинному художнику слова, и возникает реальность только в акте письма: реальность «обретается нами в языке. Иначе она исчезает» [1]. Слова языка для литературы – это не просто материал. Произведение появляется в результате жизни писателя в языке. Битов свидетельствует, что он пришел в литературу через язык. За пределами языка ничего нет.

Материализация мира в слове делает возможным его обретение, постижение и сохраняет его: «... без книги жизнь исчезает в прошлом, как память <...> в настоящем жизнь без изображения не наблюдаема» [8, с. 13].

Битову близки интуиции О. Мандельштама, который считал, что вещь – не хозяин слова, что слово стоит над вещью, как неотлелевшая душа над умершим телом. Поэтому язык – это

память, в каждом слове заключено огромное количество лингвистической, генетической, исторической информации.

Несмотря на то, что почитатели и исследователи творчества Битова довольно часто причисляют его к представителям российского литературного постмодернизма, взгляды писателя на литературу и ее функции в современном социуме достаточно традиционны. Так, он был убежден в особой социально-психологической роли художественной словесности: «Природа литературы – в этой наиболее общей природе человека «я и они», а движется и развивается в ней «я – это он», «он – это я», «я и они – мы». Узнавание есть обратимый процесс, оно – не в одну сторону. «...» Литература обобщает не только в смысле типологии – она соединяет. Что за слово!.. Со-един. Это назначение литературы, и назначение героя – в этом же. Герой, в котором мы себя прочитываем, соединяет человека в авторе с другим человеком в герое, другого человека (героя) – с другим человеком (читателем), другого человека (читателя) – вообще с другим человеком (в том числе и автором)» [9, с. 165].

Литература – это пространство, где встречаются писатель, текст и читатель. Битов неоднократно повторял, что читатель для него важен, от читателя он требует внимания, встречной работы. Чтение тоже может быть талантливым. Читателя, по мнению Битова, можно сравнить с виртуозным исполнителем произведения. Битов рассчитывал на читателя преданного, открытого для понимания, способного сделать душевное и духовное усилие для того, чтобы услышать писателя.

Литература, как полагал писатель, все еще не утратила своего воспитательного и развивающего потенциала: «Так трудно что-либо подвигнуть и улучшить прекрасной словесностью! Однако – одною ею» [8, с. 14].

Битов неоднократно размышлял еще об одном актуальном аспекте литературы как искусства слова. Язык в современном мире должен рассматриваться в качестве категории власти. Слово владеет и властвует писателем, читателем, людьми и миром. Но и писатель – это тот, кто владеет словом. Поэтому так велика ответственность писателя перед собой и перед обществом.

Власть литературы не так уж безобидна: «Писать хорошо – это претендовать и захватывать, владеть чужой душой». Битов приходит к парадоксальной мысли, что писать хорошо, в конечном счете, не всегда хорошо. В этой связи он вспоминает романы Ремарка, объясняя причину их чрезвычайной популярности в молодежной среде в период «оттепели»: «Писать похуже, представляя читателю свободу мастера – тоже своего рода демократия. Три товарища бредут по страницам романа

<...> представляя читателю вольную возможность войти в их прозрачную оболочку. Каждый из нас разыграл эту роль, расцветив ее конкретными и выпуклыми чертами собственной индивидуальности, разыграл – и из нее не вышел. Кажущийся себе мир перерос в мир, объясненный себе, и другие приходят теперь – населить мир в той же последовательности» [8, с. 48].

Наконец, в нынешних литературоведческих и педагогических дискуссиях об изменении культурного статуса художественной литературы по-прежнему актуально авторитетное слово замечательного русского писателя: «У литературы есть качество, не измеряемое никакими тиражами и количеством читателей, – по прошествии времени исчезает все, а литература остается. Литература способствует развитию. Не только отдельной личности, которая за это дело возьмется, но, оказывается, и общества, и времени, и истории, и всего на свете. <...> Вот для чего существует история развития литературы. Потому что другой иллюстрации развития нету. <...> Остается самое важное – след в духовной истории человечества. Без этого следа – полное запустение. Вот эта роль литературы никогда не может быть утрачена, даже если будет утрачено все остальное» [2, с. 62].

ЛИТЕРАТУРА

1. Битов, А. Г. Ускользящий Битов. Роман-пунктир : беседа / А. Г. Битов; беседовал Д. Бавильский. Часть I (07.11.2003). – Текст : электронный. – URL: <http://www.topos.ru/article/1749> (дата обращения: 20.05.20).
2. Битов, А. Г. Мы проснулись в незнакомой стране : публицистика / А. Г. Битов. – Л. : Сов. писатель, 1991. – 160 с.
3. Битов, А. Г. Благодать безвременья: беседа / А. Г. Битов; беседовала Л. Пайкова. – Текст : электронный // журнал «Искусство кино». – май 2001 г., №5. – URL: <http://kinoart.ru/2001/n5-article18.html#8> (дата обращения: 20.05.20).
4. Битов, А. Г. Интервью с Андреем Битовым / А. Г. Битов; беседовал Ф. Шведовский (21.02.2012). – Текст : электронный // Портал «Credo.Ru». – URL: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=news&id=90024> (дата обращения: 20.05.20).
5. Битов, А. Г. Моя встреча с Резо Габриадзе стала чудесным поворотом судьбы: беседа / А. Г. Битов; беседовала В. Боровикова (02.07.2011). – Текст : электронный. – URL: <http://andrey-bitov.ru/moya-vstrecha-s-rezo-gabriadze-stala-chudesnym-povorotom-sudby/> (дата обращения: 20.05.20).
6. Битов, А. Г. Неизбежность ненаписанного / А. Г. Битов. – М. : Вагриус, 1999. – 592 с.

7. Битов, А. Г. О гламуре, опричнине и мате: беседа / А. Г. Битов; беседу вела А. Висенс (2007). – Текст : электронный // Русская служба BBC – URL: http://news.bbc.co.uk/hi/russian/talking_point/newsid_6749000/6749675.stm (дата обращения: 20.05.20).
8. Битов, А. Г. Пятое измерение : На границе времени и пространства / А. Г. Битов. – Владивосток : Альманах «Рубеж», 2007. – 528 с.
9. Битов, А. Г. Статьи из романа / А. Г. Битов. – М. : Сов. писатель, 1986. – 320 с.

АННОТАЦИЯ

Кораблева Н. В. Литература как предмет рефлексии А. Битова

В работе анализируются взгляды А. Битова на литературу, составляющие основу его эстетической концепции и проясняющие сложность его творческого метода. Филологические мысли писателя рассматриваются как продолжение традиционных рефлексий русской классической литературы и одновременно как свойство постмодернистской поэтики.

Ключевые слова: литература, рефлексия, художественная реальность, постмодернизм, А. Битов.

SUMMARY

Korablova N. V. Literature as a subject of A. Bitov's reflection

The paper analyzes A. Bitov's views on literature, which form the basis of his aesthetic concept and clarify the complexity of his creative method. The writer's philological thoughts are considered as a continuation of traditional reflections of Russian classical literature and at the same time as a property of postmodern poetics.

Key words: literature, reflection, artistic reality, postmodernism, A. Bitov.

*Н. В. Кораблева
(г. Горловка, ДНР),
А. Р. Кирьяновская
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.09

А. МОУА О БИОГРАФИЧЕСКОМ ЖАНРЕ

В современной литературе очевиден как писательский, так и читательский интерес к биографическим жанрам, о чем свидетельствуют новые работы в этой области,

отмеченные вниманием профессиональной критики. Из наиболее обсуждаемых: «Борис Пастернак» (2005), «Булат Окуджава» (2009), «Тринадцатый апостол. Маяковский» (2016) Д. Быкова, «Пришвин, или Гений жизни: Биографическое повествование» (2002), «Александр Грин» (2005), «Красный шут: Биографическое повествование об Алексее Толстом» (2005), «Михаил Булгаков» (2008), «Андрей Платонов» (2011), «Шукшин» (2015) А. Варламова, «Максим Горький. Миф и биография» (2008), биографическая трилогия о Л. Толстом (2010-2016) П. Басинского, «Катаев. Погоня за вечной весной» (2016) С. Шаргунова, «Александр Солженицын» (2008) Л. Сараскиной, «Есенин. Обещая встречу впереди» (2020) З. Прилепина и др.

Похожая активизация биографической литературы наблюдалась почти ровно сто лет назад: в 20-х гг. XX века. Именно тогда появилось понятие «новая биография». Если прежде биографии относили исключительно к сфере науки, то теперь они начинают осмысляться как часть художественной литературы. Становление и теоретическое осмысление жанра литературной биографии обычно связывают с тремя именами: Дж. Литтон Стрэчи (1880-1932) в Великобритании, Э. Людвиг (1888-1948) в Германии, А. Моруа (1885-1967) во Франции.

Таким образом, Андре Моруа был одним из тех авторов, кто стоял у истоков современного биографического романа. И хотя писатель работал в разных жанрах (роман, новелла, эссе, мемуары), всемирную известность он получил благодаря в том числе и биографическим произведениям: «Ариэль, или Жизнь Шелли» (1923), «Жизнь Дизраэли» (1927), «Байрон» (1930), «Тургенев» (1931), «Лелия, или Жизнь Жорж Санд» (1952), «Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго» (1954), «Три Дюма» (1957), «Жизнь Александра Флеминга» (1959), «Прометей, или Жизнь Бальзака» (1965).

Помимо монументальных биографий, Моруа создал большое количество литературных портретов – своеобразных биографических очерков о французских писателях: «От Лабрюйера до Пруста» (1964), «От Пруста до Камю» (1963), «От Жида до Сартра» (1965), «От Арагона до Монтерлана» (1967).

С литературоведческой точки зрения важным является тот факт, что художественная практика писателя подкреплялась его же собственной теорией биографического направления. Наиболее полно представления Моруа о природе биографической литературы, о специфике таланта писателя-биографа изложены в его работе «О биографии как художественном произведении» (1928), которая является одной из шести лекций, прочитанных Моруа в Кембриджском университете в 1928 г. и изданных

отдельной книгой под названием «Аспекты биографии» [1, с. 434].

Отметим, что Моруа в этом эссе ставит дискуссионные, актуальные и сегодня литературоведческие вопросы. Рассуждения писателя опираются на сравнение биографии с историческим трудом, с одной стороны, и, с другой, – с художественным романом.

С историческим исследованием жизнеописание роднит герой – реальный, исторический человек и реальные события его жизни. Биограф должен опираться на хронологию, должен быть спокойным и беспристрастным. Хотя всю полноту не только внутренней, но и внешней жизни человека, не может передать ни один исторический труд. Казалось бы, это и есть прерогатива искусства.

Но, по мнению Моруа, в художественных произведениях «объективная действительность реконструирована человеческим разумом» [1, с. 124], «в персонаже романа всегда есть известная упрощенность и заданность» [1, с. 122], тогда как «в реальной жизни живые существа – опасные загадки; их поступки не поддаются предвидению; мысли осеняют их и улетучиваются с ошеломляющей быстротой; разобраться в этом хаосе до крайности трудно» [1, с. 122]. В таком случае закономерно возникает вопрос: «Как можно сконструировать историческую личность, не деформировав ее» [1, с. 124], как в биографии не нарушить историческую правду?

Биографа интересует, прежде всего, духовное развитие личности, история выступает здесь, как фон в той мере, в какой она необходима для понимания этого развития. Важно проследить, как постепенно формируется характер в соприкосновении с людьми и событиями. Все сложности и превратности судьбы на пути художника, характеризуют не только силу его индивидуальности, а и саму культуру того времени, в котором он жил, то, что взрастило его как творца. Так и прослеживается узор, тесно сплетенный между жизнью и творчеством человека.

Моруа стремился дополнить свой подход принципами культурно-исторической школы, учесть классическую триаду И. Тэна: раса, среда, момент. Многие его литературные портреты строятся на постижении тонкой границы, отделяющей жизнь от ее творческого преобразования, на противоречии человека и художника.

Он пишет о том, что, возможно, жизнь любого обыкновенного человека, вмещающаяся во временной промежуток между рождением и смертью, сюжетна: смерть – это та точка, которая замыкает жизнь в сюжет. Но, все же, предметом изображения

должен быть исторический человек, личность, которая интересна многим, которая оставила следы в этом мире. Более того, такую личность даже легче изображать, поскольку, «человек, выполняющий высокую функцию, волей-неволей действительно *играет роль*, а потому его личность в какой-то мере утрачивает ту непостижимую сложность, которая свойственна всякой человеческой личности, и которая придает ей органическую, а не искусственную цельность. Он бессознательно пытается сделать из своей жизни произведение искусства, стать тем, кем хочет видеть его мир...» [1, с. 126-127].

Моруа затрагивает остающуюся актуальной для современного литературоведения проблему «точки зрения» и, как часто сегодня говорят, «повествовательной инстанции»: «либо смотреть на все глазами героя, либо становиться поочередно на точку зрения каждого из действующих лиц, либо, наконец, избрать позицию романиста-демиурга, который сам управляет действием» [1, с. 129]. Моруа пишет, что для него предпочтительнее первый способ, хотя иногда и полезно показать, как личность героя отражается в окружающих его персонажах.

С этим моментом связан и характер изображения исторических событий. Эпически широкое изображение истории (множество событий и лиц), свойственное историческим трудам, неуместно в биографии. В центре биографии должна находиться одна единственная фигура, «другие характеры, как бы значительны они ни были сами по себе, всегда должны играть подчиненную роль по отношению к центральному герою» [1, с. 129].

В создании исторического колорита, атмосферы исторического времени важна роль деталей. Для ученого-историка имеет значение общее количество сведений, но писатель-биограф должен уметь осуществлять отбор исторических деталей, чтобы избавить читателя от бесполезных материалов.

«Писать биографию <...> не значит сообщать все, что известно о ее герое, потому что тогда самая маленькая книга была бы длинной, как жизнь, а значит, учитывая все, что известно, выбирать важнейшее» [1, с. 130], но, «отбрасывая ненужное, биограф, однако, должен не упускать из виду, что часто самые мелкие подробности наиболее интересны» [1, с. 130].

Большую роль играет талант, интуиция писателя, его способность увидеть своего героя «как живого», донести это видение человека «как существа из плоти и крови» [1, с. 130] до своего читателя.

В работе Моруа представлено теоретическое осмысление биографического жанра, констатируется его художественно-эстетический статус. Литературная биография предстает как

сложный и парадоксальный жанр, соединяющий несоединимое: науку и искусство, искусство и жизнь.

В финальной части прямо сформулирован ключевой вопрос статьи: «Может ли биография иметь поэтическую ценность?» Моруа отвечает на этот вопрос утвердительно, обращаясь к таким поэтологическим понятиям, как «ритм» и «мотив»: «Поэзия в широком понимании <...> есть претворение, преобразование действительности в нечто прекрасное и достижимое посредством внесения ритма. В поэзии в собственном смысле этот ритм создается формой стиха и рифмой, в музыке – темой, в книге – повторяющимся через более или менее значительные интервалы звучанием главных мотивов произведения. Для жизни каждого человека характерны определенные мотивы; когда вы изучаете ту или иную жизнь, они скоро дают себя почувствовать с необычайной силой» [1, с. 133]. Это и есть, по мнению Моруа, «высокая поэзия жизни», которую биограф должен почувствовать и овладеть ею, претворив в биографическое повествование.

Таким образом, рассуждения и основные теоретические положения работы не устарели, а составляют своего рода канон биографического жанра. Другое дело, что, как любое явление, биографическая литература тоже развивается.

По нашему мнению, это эволюционное движение происходит в направлении к авторской субъективности. В ХХI веке, по аналогии с понятием «новая биография» в начале ХХ века, набирает популярность понятие «альтернативная биография», как знак не модернистского, а постмодернистского образа мира, который отменяет единственно верное понимание любого явления и делает акцент на правомерности множества его интерпретаций, в том числе и человеческой жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Моруа, А. О биографии как художественном произведении / А. Моруа // Писатели Франции о литературе : Сб. ст. – М.: Прогресс, 1978. – С. 121-134.

АННОТАЦИЯ

Кораблева Н. В., Кирьяновская А. Р. А. Моруа о биографическом жанре

Статья посвящена актуальному для современной литературы биографическому направлению. Рассмотрены основные теоретические положения работы А. Моруа «О биографии как художественном произведении», ставшие основой для последующего формирования и литературоведческого осмысления биографического жанра.

Ключевые слова: биографическая литература, биографический жанр, история, искусство, Андре Моруа.

SUMMARY

Korableva N. V., Kiryanovskaya A. R. A. Morua on the biographical genre

The article is devoted to the biographical trend relevant for modern literature. The authors examine the main theoretical provisions of the work «On Biography as an Artwork» by A. Morua, which became the basis for the subsequent formation and literary understanding of the biographical genre.

Key words: biographical literature, biographical genre, history, art, Andre Morua.

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

УДК 821.161.1

ВИДЫ РЕЦЕПЦИИ В РЕМЕЙКАХ (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XX – XXI СТОЛЕТИЙ)

Проблема восприятия художественных произведений, долгое время считавшаяся в литературоведении прикладной, сегодня стала актуальной теоретической проблемой. Особенно этому поспособствовал постмодернизм, для которого «чужой текст» служил материалом для создания собственных произведений. Как известно, постмодернизм представляет собой опыт перекодировки и непрерывного диалога различных культур. «Чужой текст» для писателей-постмодернистов был лишен какой бы то ни было сакральности и мог подвергаться пародированию.

Художественная рецепция на сегодняшний день считается литературоведческим понятием, о чем свидетельствуют работы В. И. Тюпы, Е. В. Абрамовских, Н. Н. Левакина и др.

Восприятие художественной литературы – сложный вид деятельности, который «состоит из непосредственного восприятия, обдумывания идейного содержания, его эстетической оценки и, как результат всего этого, влияния художественной литературы на личность читателей» [2].

Художественная рецепция существует, по мысли Й. В. Гете, в трех основных видах: 1) наслаждение без суждения; 2) суждение без наслаждения; 3) одновременное суждение и наслаждение.

Восприятие текста невозможно анализировать без обращения к таким категориям рецептивной эстетики, как автор, читатель

и критик. В контексте постмодернистской литературы особую роль начинает играть текст, в котором автор, по мнению Р. Барта, «умирает», а персонаж приобретает самостоятельность. Однако характер художественной рецепции определяется не только текстом произведения, но и особенностями реципиента.

С точки зрения Х. Р. Яусса, «Рецептивно-эстетический подход соединяет не только пассивное восприятие с активным пониманием, но и нормообразующий опыт с новой продукцией. Если тем самым рассматривать литературу как диалог произведения и публики, образующий континуум, то при таком подходе будет снято противопоставление исторического и эстетического аспектов и одновременно будет восстановлена связь между явлениями прошлого и современным литературным опытом, нарушенная историзмом. Отношения литературы и читателя обусловлены неявными историческими и эстетическими обстоятельствами. Эстетическая импликация заключается в том, что уже первое восприятие произведения читателем включает его первичную эстетическую оценку, предполагающую сравнение с прочитанным прежде. Историческая же импликация состоит в том, что понимание первых читателей может продолжиться и обогатиться в цепи рецепций, соединяющих поколение с поколением, предreshая тем самым историческое значение произведения, выявляя его эстетический ранг» [3].

Еще более сложным представляется процесс рецепции ремейка – жанра, сформировавшегося и приобретшего популярность во второй половине XX столетия. Ремейк – это новое произведение, в основе которого лежит переосмысление, интерпретация и реинтерпретация классического текста. Ремейк, как вторичный текст, опирается как на классический первоисточник (претекст), так и на факты, которые реципиент черпает из диахронического и синхронического контекстов.

В русской драматургии рубежа XX – XXI столетий ремейк превратился в один из самых востребованных жанров, о чем свидетельствуют многочисленные пьесы этого периода: «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.гу» (2001) В. Коркии; «Чайка» А. П. Чехова (remix)» (2002) К. Костенко, «Мой милый Плюшкин»

(2005) В. Ольшанского, «Русское варенье» (2008) Л. Улицкой и др. Это превращает проблему восприятия прецедентных текстов в области драматургии в одну из самых актуальных.

В процессе создания собственного произведения ремейкер сначала выступает в роли читателя, и только после этого начинается следующий этап – вторичное восприятие и переосмысление претекста и перевод ремейка из области сознания автора в вербальную форму, т. е. непосредственно творческий процесс. Однако, планируя создание нового произведения, ремейкер может выступать исключительно в роли искушенного/сознательного читателя.

В области драматургии в силу специфики литературного рода у ремейкера возможности для выражения собственной точки зрения ограничены, его авторская позиция выражается опосредованно: путем трансформации сюжета, через деструкцию событий и образов первоисточника. К примеру, уже в первом в русской литературе ремейке – в «Гамлете» А. Сумарокова – можно наблюдать переосмысление известного сюжета трагедии В. Шекспира в контексте русской истории. События пьесы, написанной через 9 лет после государственного переворота 25 ноября 1741 года в России, показались русскому читателю / зрителю знакомыми. Таким образом, драматург получил возможность высказать свои политические взгляды. Трагедия В. Шекспира в переработке А. Сумарокова должна была оправдать в глазах зрителя дворцовый переворот, возведший на престол Елизавету Петровну.

Читатель как воспринимающее сознание, знакомящийся с ремейком, обладает на этот момент собственным горизонтом ожидания, сформированным на основе восприятия претекста, а также картины мира и менталитета реципиента. Новаторство ремейкера будет проявляться в эффекте взаимодействия горизонтов ожидания автора и читателя. Если в этом процессе реципиент не испытывает наслаждения, то, в любом случае, у него останется пища для размышлений. Идеальным видом художественной рецепции ремейка будет соединение наслаждения и суждения в одном событии.

Важными компонентами механизма читательской рецепции считаются актуализация, идентификация, конституирование смысла. Устанавливающийся диалог между претекстом и читателем (и/или автором-ремейкером) Е. В. Абрамовских предлагает называть «внутрицеховой» рецепцией (термин М. В. Загидуллиной), которая возникает между участниками творческого акта (писателем – произведением – другим писателем) и подразумевает процесс конституирования

смысла и его закрепления в создании нового художественного произведения. Хотя Е. В. Абрамовских опирается на материал незаконченных произведений, правомерно будет применить указанный теоретико-методологический подход к анализу ремейков, учитывая незавершенность любого текста, который получает завершение только в сознании реципиента.

По мнению У. Эко, любой текст предполагает двойного образцового читателя: «наивного» и «искушенного». Первый почти всегда остается жертвой стратегии автора, тогда как второй воспринимает произведение с эстетической точки зрения и дает ей собственную оценку. Среди критериев, влияющих на процесс рецепции, можно выделить исторический и литературный контексты, личный опыт реципиента, а также его психологические, индивидуально-эмоциональные особенности.

Неискушенный читатель, не знакомый с прототекстом, воспринимает ремейк как первичный текст, его восприятие ограничено из-за недостатка фоновых знаний. Такой вариант рецепции допустим, однако в данном случае он исключает как диалог между претекстом и ремейком, так и полилог между читателем, автором претекста и ремейкером. Опасность подобной рецепции заключается в искаженном представлении о претексте и о классической литературе в целом. Ремейк в данном случае будет не только восприниматься как первичный текст, но выполнять просветительскую функцию. Сознательный, искушенный читатель либо знаком изначально с текстом первоисточника, либо знакомится с ним в процессе рецепции ремейка, воспринимая его на фоне претекста и улавливая все смыслы, заложенные автором нового произведения. Это своего рода двойная интерпретация, в процессе которой читатель / зритель включается в творческий акт и диалог между эпохами, авторами и произведениями. В ремейках роль читателя значительно возрастает по сравнению с претекстами, где доминирующим, довлеющим над воспринимающим сознанием остается автор, который навязывает смыслы. В процессе рецепции ремейка читатель рождает собственные смыслы. Ремейк при подобном подходе способствует лучшему пониманию претекста, заставляет по-новому взглянуть на прецедентное произведение, дает возможность связать прошлое и настоящее.

В постмодернистской литературе в процесс рецепции чужого текста включается персонаж. Он обладает свободой давать оценки, преисполнен скептицизма. Ирония помогает герою постмодернистского произведения раскрепоститься духовно, освободиться от догм и условий. С одной стороны, он

демонстрирует опосредованно точку зрения своего автора, с другой, участвует в конфликте авторского восприятия претекста, его самого как элемента этого самого текста и собственной оценки сформировавшего стереотипного прочтения и интерпретации его как героя первоисточника, т. е. он демонстрирует самовосприятие на основе избыточных знаний, ранее доступных только автору-творцу. Подобное можно наблюдать в пьесе В. Коркии «Гамлет.ru».

Среди критериев, влияющих на процесс рецепции, можно выделить исторический и литературный контексты, личный опыт реципиента, а также его психологические, индивидуально-эмоциональные особенности.

Если систематизировать претексты по частотности обращения к ним драматургов-ремейкеров, то не первый план выступают обладающие потенциальными смыслами и возможностями интерпретации персональные тексты, такие как: «Шекспировский», «Гоголевский», «Чеховский», «Пушкинский» и т. д.

В процессе рецепции актуализируется еще один аспект восприятия классики – инонациональный. Результат инонациональной рецепции всегда значительно отличается от результата внутринациональной рецепции, так как содержит свежий взгляд на произведение, объективность стороннего наблюдателя и новые подходы, исходящие из особенностей развития воспринимающей литературы. Поэтому изучение произведения должно, в идеале, учитывать максимально широкий спектр его восприятий, поскольку только в этом случае можно рассматривать каждое отдельное произведение как факт некоего всеобщего феномена – мировой литературы. В то же время, произведение инонациональной литературы, попав в новый контекст и став его частью, участвует в развитии воспринимающей литературы, наравне с произведениями, созданными внутри нее. Восприятие произведений В. Шекспира русским сознанием принципиально отлично от восприятия их англичанами, или даже представителями западной цивилизации в целом. В данном случае в силу вступает конфликт культур и такие культурологические категории, как разница картин мира и менталитетов. Потенцию подобного рода текстов определяет обращенность к вечной, вневременной проблематике.

В русской драматургии примером инонациональной рецепции может служить пьеса В. Коркии «Гамлет.ru», написанная в 2001 г. и приуроченная к 400-летию (1601 г.) создания великой трагедии. Современный характер ремейка подчеркивается в названии произведения путем добавления расширения «ru». Расширение конкретной страны – России – аллюзия на русского реципиента.

В ремейке перед читателем / зрителем предстает образ Гамлета, созданный сознанием русского человека, на формирование которого оказал большое влияние советский литературовед А. Аникст. Однако в постмодернистском ремейке В. Коркия встречается и другой вид рецепции – самовосприятие героя, чей горизонт ожидания оказался разрушенным. Не только принц, но и Полоний обвиняют шекспироведа в том, что его исследование трагедии длиною в жизнь ничуть не приблизило его к пониманию образа Гамлета и трагедии великого англичанина в целом. По мысли Г. Р. Яусса, литературовед, перед тем как выступить в роли исследователя, первоначально воспринимает текст как читатель, следовательно, даже его горизонт ожидания не может полностью совпасть с горизонтом ожидания автора прецедентного текста. Герой ремейка «Гамлет.ru» откровенно иронизирует над претендующим стать абсолютной истиной литературоведческим знанием: «ГАМЛЕТ. Доктор! Никогда не ищите меня в себе. Я там, где вас нет!..» [1].

Герой ремейка не может освободиться от predeterminedных В. Шекспиром событий, которые, к тому же, повторяются с каждым новым прочтением трагедии, с каждой новой ее постановкой. Для Гамлета все это, пережитое многократно, давно перестало быть трагедией. Читатель / зритель переживает похожие чувства. Трагедия датского принца превратилась за века в некий фарс. И в этом заключается современная трагедия, символом которой в ремейке выступает чучело чайки – аллюзия на известную комедию А. П. Чехова и на МХАТ им. А. П. Чехова как образец классического театра, логотипом которого также выступает эта птица.

Рецепция претекста автором-ремейкером проявляется на всех уровнях, начиная с переосмысления названия пьесы: «Брат Чичиков» Н. Садур, «Мой милый Плюшкин» В. Ольшанского, «Мой вишневый садик» В. Слаповского, «Гамлет.ru» В. Коркия, «Вишневый ад Станиславского» О. Богаева и др. Диалог с классическими текстами позволяет современным драматургам не только осовременить произведения, обросшие за долгий период их осмысления и интерпретации критиками, литературоведами и простыми читателями штампами восприятия, но и повысить к ним интерес. Современный драматург, следуя собственным задачам, подвергает претекст деконструкции, а иногда и деструкции. Ремейкер осуществляет трансформацию претекста несколькими путями: развивает отдельную сюжетную линию героя («Мой милый Плюшкин» В. Ольшанского), сохраняя в целом событийный ряд; предлагает новую мотивировку образов и поступков персонажей («Гамлет.

Версия» Б. Акунина); соединяет сюжетные линии и системы образов нескольких произведений прецедентного автора («Дуня, Лиза, Акулина» В. Ольшанского); создает новый текст на основе интерпретации не только событий претекста, но и событий жизни прецедентного автора, дополняя текст цитатами из его произведений, при этом текст первоисточника подвергается разрушению («Чайка» А. П. Чехова (remix)) К. Костенко, «Анна Каренина II» О. Шишкина, «Вишневый ад Станиславского» О. Богаева).

Горизонт ожидания читателя/зрителя оказывается разрушенным еще до начала знакомства с ремейком. Авторы современных переделок часто обозначают жанр произведения по-своему: «Гамлет» А. Застырка – это эксцентрическая комедия в пяти действиях, его «Макбеты» – комедия ужасов в 25 сценах, «Хапун» В. Ольшанского – комедия в двух действиях по мотивам повести В. Г. Короленко, его «Дуня, Лиза, Акулина» – театральная фантазия в двух действиях на темы повестей И. П. Белкина, а «Мой милый Плюшкин» – комедия по мотивам поэмы Н. В. Гоголя «Мёртвые души». Таким образом, авторы ремейков, разрушая предыдущий горизонт ожидания читателя / зрителя, создают новый, настраивая реципиента на другой пафос и содержание, а также косвенно заставляя размышлять над новым произведением и сопоставлять два текста, один из которых чаще всего очень хорошо знаком.

В случае с ремейком в области драмы на восприятие читателя / зрителя большое влияние оказывают и многочисленные театральные интерпретации, созданные известными режиссерами. Проблема столкновения горизонтов ожидания автора претекста и интерпретатора в лице режиссера рассматривается в пьесе О. Богаева «Вишневый ад Станиславского» (2010 г.). Наблюдателями экспериментальной постановки «Вишневого сада» в ремейке выступают А. П. Чехов и К. С. Станиславский, которые следят за происходящим с верхней галереи и выступают судьями. Труппа готовит к премьере спектакль по известной комедии, однако, по замыслу режиссера, актеры произносят текст задом наперед. 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. «Вишневый сад» в коллективной памяти уже давно превратился в некий эталон классической пьесы, что и подвергает сомнению автор ремейка.

Как известно, рецептивная эстетика признает историческую изменчивость произведения, его историческую подвижность,

которая выражается в том, что смысл по-разному раскрывается в зависимости от характера диалога текста с исторически меняющимся типом читателя. Сам реципиент имеет возрастную, индивидуальную, а также групповую обусловленность. Таким образом, читательская рецепция, как и интерпретация классики, – это бесконечный процесс, творческий акт, в котором в процесс диалога вступают не только автор претекста и ремейкер, но и оба автора и читатель, а также персонажи и текст. В каждой читательской аудитории произведение конституируется в своем особом значении, которое во многом зависит от исторического и литературного контекстов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коркия, В. Я. Гамлет.ru (2001 г.). – Текст : электронный // <http://viktor-korkia.narod.ru/index.htm> (дата обращения 19.05.2020 г.)
2. Левакин, Н. Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) (2012 г.). – Текст : электронный // <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-retseptsiya-kak-literaturovedcheskoe-ponyatie-k-voprosu-ponimaniya-termina/viewer> (дата обращения 19.05.2020 г.)
3. Яусс, Г. Р. История литературы как провокация (1995 г.). – Текст : электронный // http://ofap.ru/pisatel/14437/book/62670/yauss_hans_robert/istoriya_literaturyi_kak_provokatsiya (дата обращения 19.05.2020 г.)

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л. Н. Виды рецепции в ремейках (на материале русской драматургии рубежа XX – XXI столетий)

Статья посвящена исследованию ремейков в русской драматургии рубежа XX – XXI столетий с точки зрения рецепции классического претекста. Анализируются следующие виды восприятия прецедентного произведения: рецепция автором-ремейкером, читателем, литературоведом, персонажем нового текста.

Ключевые слова: рецепция, ремейк, претекст, автор, читатель, персонаж.

SUMMARY

Lyubimtseva-Natalukha L. N. Types of reception in remakes (based on Russian dramaturgy at the turn of the 20th and 21st centuries)

The article is devoted to the study of remakes in Russian drama at the turn of the twentieth and twenty-first centuries from the point of view of the reception of classical pretext. The following types of perception of a precedent work are analyzed: the reception by an author-remaker, a reader, a literary critic, a character of a new text.

Key words: reception, a remake, a pretext, an author, a reader, a character.

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

УДК 82-1/-9

ФЭНТЕЗИ: К ВОПРОСУ О ЖАНРЕ

В начале XX в. фэнтези превращается в особый жанр фантастической литературы, который использует сказочные и мифологические мотивы, став тем самым достаточно молодым явлением в современной культуре. Начиная свой путь в области беллетристики, данный жанр смог довольно быстро избавиться от такого «клейма» и начать оказывать влияние на другие виды искусства, такие как: кинематограф, изобразительное искусство, музыка и т. д. Подобная универсальность позволяет причислить фэнтези к разряду феноменов современной культуры. Жанр функционирует по своим собственным законам и генерирует собственную философию.

В современном литературоведении существует множество точек зрения на фэнтези и определений этого литературного явления. Например, В. Л. Гопман в статье, размещенной в «Краткой литературной энциклопедии терминов и понятий», пишет: «Фэнтези – вид фантастической литературы, или литературы, основанной на необычайном, основанной на сюжетном допущении иррационального характера. Это допущение не имеет логической мотивации в тексте, предполагая существование фактов и явлений, не поддающихся, в отличие от научной фантастики, рациональному объяснению» [2, стлб. 1289]. В противовес

его мнению другие авторы акцентируют внимание на сверхъестественном и иррациональном элементе жанра. Одним из таких мнений делится В. Каплан в научной статье «Заглянем за стенку»: «В самом общем случае фэнтези – это произведение, где фантастический элемент несовместим с научной картиной мира» [4, с. 160].

Н. Г. Комлев делает акцент на источниках происхождения жанра и его промежуточном положении в литературной иерархии: «Фэнтези от англ. *fantasy* – «фантазия» – это литературный жанр, возникший в первой половине XX столетия в англоязычной прозе; занимает промежуточное положение между научной фантастикой и сказкой, ведет свою родословную от народных эпосов европейских стран (напр., «Калевала» или «Беовульф»). Фэнтези богато поэтическими причудливыми образами, представляет сверхъестественные и нереалистические события и характеры. Основоположниками считаются американец Р. Говард и англичанин Дж. Толкин» [5, с. 138].

А. А. Лукин и В. В. Рынкевич предлагают следующее определение жанра: «Фэнтези – это литература, в пространстве которой возникает эффект чудесного; она содержит в качестве субстанциального и неустранимого элемента сверхъестественные или невозможные миры, существа или объекты, с которыми персонажи, имеющие смертную природу, или читатель оказываются в более или менее тесных отношениях» [7, с. 235]. Таким образом, здесь звучит мысль, что фэнтези – это всего рода «волшебная фантастика», где вместо мира, в котором властвуют наука и техника, изображается мир чудес и превращений, магических действий и предметов, в нём живут фантастические создания, способные иногда уживаться вместе благодаря воле автора (например, как в романе «Властелин колец»).

Представление о фэнтези как о подвиде фантастики является спорным. Фантастика опирается на прогнозируемые открытия в области науки, тогда как фэнтези опирается на миф, причудливо смешивая мифологические представления разных народов.

Систематизировав различные мнения по обозначенной теме, С. Галиев в статье «Классификация жанра фэнтези. Произведения Дж. Р. Р. Толкина» выделяет три группы исследований, объединенных общим подходом к пониманию жанра:

1. Самая многочисленная группа, представленная энциклопедиями и литературными словарями. В ней фэнтези рассматривается как особый вид волшебной сказки.

2. Группа представляет мнение исследователей, основывающих фэнтези на размытых понятиях сверхъестественного, иррационального и необъяснимого.

3. В исследованиях этой группы жанр неоднороден, имеет собственные подвиды и представляет собой сложные синтетические жанровые конструкции, такие как: «... фантастический философский роман с элементами волшебной сказки и героической эпопеи» [6, с. 93] или «современную героико-мифологическую эпопею, созданную в традициях северной мифологии...» [3, с. 8].

Проанализированные исследования по теме подтверждают тот факт, что фэнтези имеет несколько источников происхождения, среди которых: фантастика, сказка и миф.

Фантастика настолько многогранна, что в итоге внутри неё начали выделяться отдельные жанровые подвиды, а в ходе эволюции начали появляться различные течения. В настоящее время в рамках фэнтези выделяются такие подвиды, как технофэнтези и научное фэнтези. Часто фэнтези и научная фантастика противопоставляются друг другу. Однако эти жанровые формы – следствие синтеза фэнтези и научной фантастики, где магия, наука и технологии не просто сосуществуют в рамках одного мира, но дополняют друг друга, а иногда и трансформируются из одного в другой.

По причине существования многочисленных форм фантастики, а также обилия определений фантастического элемента и его роли в художественном тексте, единая классификация фантастики до сих пор не была создана.

В современном мире жанр «фэнтези» испытывает неимоверный подъём интереса со стороны читателей, его востребованность современной культурой невозможно отрицать. Если ещё в начале XXI века фэнтези считалось «читом для гиков» (людей, увлечённых поп-культурой) и его презрительно считали исключительно продуктом «массовой культуры», незаслуженно исключая из области научных исследований, то сейчас жанр начинает привлекать внимание исследователей и его место в литературной иерархии изменилось. Немалый вклад в это внёс кинематограф, активно начавший экранизировать известные серии романов, такие как «Властелин колец» Дж. Толкина и «Гарри Поттер» Дж. Роулинг. Они не только обрели успех у фанатов, но также принесли огромный доход студиям. После такого признания, количество экранизаций фэнтезийных книг стало расти в геометрической прогрессии. Сейчас киноадаптации фэнтези стали создавать в виде сериалов, например: «Игра престолов», основанная на серии «Песнь Льда и Огня» Дж. Р. Р. Мартина, «Ведьмак», созданный на основе цикла «Сага о ведьмаке» А. Сапковского, «Благие знамения» по одноимённому роману Т. Праттчета и Н. Геймана, и «Американские боги»,

снятые по одноимённому роману Н. Геймана. Каждый читатель по-своему воспринимает литературное произведение и с помощью воображения формирует собственное представление об авторском мире и героях, однако киноиндустрия предлагает визуальный ряд, в определенной степени навязывая предложенную интерпретацию. С одной стороны, получается, что с помощью других видов искусства возрастает интерес к первоисточнику – литературному тексту. С другой стороны, кинообразы могут ограничивать воображение читателя, заменяя индивидуальное представление штампами киноискусства.

Фэнтези оказывает большое влияние на такую часть читательской аудитории, как подростки и молодежь. О причинах популярности фэнтези задумываются не только исследователи литературы, но и сами авторы, в числе которых Дж. Толкин. Он обратил внимание на определённые моменты «сказочной фантастики», способные увлечь читателя, которые отсылают к глубинным запросам человеческого духа. Миф и сказка (а впоследствии и фэнтези) могут угодить «очень древним потребностям и стремлениям», которые уходят корнями в воображение человека (его фантазии), и наравне с этим отвечают фундаментальным основанием самого человеческого бытия. В эссе «О волшебных сказках» Дж. Толкин называет фэнтези, «волшебной сказкой», т. к. термина фэнтези в нашем понимании на тот момент не существовало, и указывает на источники популярности жанра: «There are other things more grim and terrible to fly from than the noise, stench, ruthlessness, and extravagance of the internal combustion engine. There are hunger, thirst, poverty, pain, sorrow, injustice, death. And even when men are not facing hard things such as these, there are ancient limitations from which fairy stories offer a sort of escape, and old ambitions and desires (touching the very roots of fantasy) to which they offer a kind of satisfaction and consolation» [9, с. 251].

Популяризации жанра способствуют видеоигры как жанр современной поп-культуры. Некоторые из них были созданы на основе уже существующих романов – это, например, игры по вышеупомянутым романам. Снискав огромную популярность среди миллионов читателей, фэнтези сумело завоевать также признание литературных критиков.

В современной литературе фэнтези – это огромный корпус произведений, востребованных читателем, таким образом, главной функцией жанра остается развлекательная. Однако, синтетический характер фэнтези пробуждает интерес к фольклору и истории. В фэнтези взгляд автора ориентирован не на будущее, а в большинстве своём на прошлое, хотя в

настоящее время есть примеры произведений, в которых события происходят в современном нам мире. В основе фэнтези лежит традиционалистский подход к историческому процессу, который постулирует не прогресс, а регресс во времени. При этом функция фэнтези, в отличие от фантастики, не заключается ни в прогнозировании, ни в философской проблематике.

Фэнтези как жанр обладает собственным набором признаков, среди которых существование «невозможных миров», которые можно интерпретировать как дуальные миры. Согласно гипотезе Д. Льюиса о модальном реализме существует мир реальный (actual world), определяемый как «этот» и «наш» (this, our world), а также бессчётное количество других миров, которые существуют наравне с «нашим» и представляющих из себя потенциал, нами не развитый [8]. Читатель заранее принимает для себя реальность возможного мира, который создаётся автором, и сознательно выбирает для себя роль игрока. Эти миры в пространстве фэнтези весьма разнообразны, действие может происходить как в квазифеодальной средневековой действительности, так и в современности; они, как правило, идеально продуманы, потому что осуществление игры требует некой игровой зоны, времени и пространства, в границах которой осуществляется само действие. Однако если мы говорим о способе деятельности читателя как вступающего в интеллектуальную игру с автором, то ему также необходима психологическая отстраненность от обыденности, изоляция в некоем внутреннем мире-пространстве. Для читателя это игра смыслами, символами и мифами, игра с «узнаванием», которое возводит здание контркультуры. Такого рода изоляция от настоящего есть не что иное, как эскапизм, жанра фэнтези. Такого рода изоляция от настоящего не что иное, как эскапизм – одна из характерных черт жанра «фэнтези». Тот же Дж. Р. Р. Толкин старается «сбежать» от современной цивилизации, а точнее, от специфики техногенного развития населения земли. Рассматривая вопрос с этой точки зрения, следует признать, что научная фантастика выступает антиподом с её оглядками на будущее. Перед нами предстаёт не просто эскапизм, но эскапизм с традиционалистским вектором, с правильным миром, существовавшим много лет тому назад и с ужасным, предапокалиптическим веком нашей эры, чьё будущее даже не хочется представлять. Таким образом, фэнтези для писателя – это его собственный мир, в котором он «отдыхает» и реализует собственные «желания», которыми он хочет поделиться в наиболее подходящей форме, а читатели – это такие же эскаписты, желающие найти уже сотворённый фэнтезийный мир, чтобы погрузиться в него с головой. В фэнтези неприемлемо

присутствие техники, так как техника мертва, обездушена, в то время как волшебные вещи, говорящие животные и сказочные создания – живы. Через фэнтези человек восполняет недостаток живого, остро ощущаемый в наши дни, и мифологический анимизм в этом ему помогает. Фэнтези использует мифореставрацию для оживления творимых автором миров.

Миф – это одна из эτικο-эстетических и структурополагающих основ литературного направления фэнтези. Обычно, когда миф рассматривается как первоисточник фэнтези, то, в первую очередь, внимание уделяется именно сюжетным заимствованиям из мифологии. Так, авторы первых произведений в жанре фэнтези в большинстве своём опираются на собственную интерпретацию образов и сюжетов из мифов и легенд. Каждый из них придумывает свой мир. Они используют традиционные мифы, переосмысливают их или же какой-то один элемент, создавая собственную, новую мифологию, помещая мифологических героев в современный мир.

Еще одна важная черта фэнтези – это наличие героя и описание его мужественных поступков. Героическое проявляется в сюжетах книг исследуемого жанра как агон (от др.-греч. ἀγών – «борьба», «состязание»). Этот социально-психологический и общекультурный феномен – организованный способ существования героизма. Агональное начало прослеживается в войне (битве, бое, схватке, дуэлях), любви, спортивных играх и состязаниях, диалогах (словесных поединках), политических играх. Именно агон создает необходимые азарт, страсть, неопределенность результата – напряжение, которое будет являться одним из условий получения чувственного и эстетического удовольствия, которое читатель ищет в фэнтези.

Магия, так или иначе, присутствует во всех произведениях фэнтези, но конкретные её характеристики варьируются в зависимости от конкретного случая. Магия может существовать как скрытая часть реального мира, а может встретиться в сугубо фантастической обстановке с неясными пространственно-временными координатами, где подобные элементы являются неотъемлемой частью мира. В каждом конкретном произведении эти волшебные элементы должны не только подчиняться определенным правилам, но и исполнять ограничивающую роль в рамках предложенного сюжета, чтобы предоставить и героям и их противникам средства борьбы; волшебные предметы должны иметь свою цену, иначе всё повествование не будет иметь четкой структуры. В текстах фэнтези часто встречаются герои, у которых способность к волшебству врожденная, а фигура волшебника, мага, колдуна или ведьмы – человека, способного творить чудеса, – является одним из архетипов жанра. Другим характерным элементом, связанным с

магией, можно считать волшебный предмет (например, волшебный меч или кольцо), который способен наделять волшебными силами героев, ими не обладающих, или усилить врожденные свойства. Нередко эти предметы служат удобным для автора сюжетным приемом. Квест – путешествие героев в поисках некоего волшебного предмета, места, человека или знания – используется в качестве сюжетной основы многих произведений фэнтези. Этот архетип происходит из сюжетов античной и средневековой литературы, таких, как поход аргонавтов за Золотым Руном, поход Галахада за Святым Граалем и т. п.

Опираясь на знание «структурной поэтики сюжетосложения», зачастую филологи и лингвисты творят собственные тексты по законам литературной игры, и произведения фэнтези не исключение. Такого рода тексты в литературном мире XX века французы иронично называли «профессорской литературой». Наиболее известные представители среди авторов жанра «фэнтези» – С. Бауэр, Дж. Толкиен, А. Сапковский. Они создают произведения в пределах принятых литературных традиций, но в то же время стараются преодолеть изолированность этой традиции и сместить акцент на те уровни функционирования текста, где чаще всего проявляется его дискурсивный характер.

К сожалению, большая популярность может иметь и негативную сторону, в том числе и для исследователей жанра и литературы в целом, так как она мешает объективному восприятию творчества писателей. В частности, популярность фэнтези может привести к сведению стараний автора к минимуму в угоду вкусу массового читателя, превращая потенциально интересное и качественное произведение в однообразный трафарет какого-либо другого текста, популярного и приносящего доход. «Рентабельность» искусства и его рыночная конкурентоспособность начинают ставиться создателями выше, чем занимательность и качество, тем самым привлекая внимание писателей, снабжающих жанр второсортными произведениями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галиев, С. С. Классификация жанра фэнтези. Произведения Дж. Р. Р. Толкина / С. С. Галиев. – Текст : электронный // proza.ru : сайт. – URL: <https://proza.ru/2011/08/13/1098>(дата обращения: 5.12.2019).
2. Гопман, В. Л. Фэнтези / В. Л. Гопман ; под ред. А. М. Николукина // Краткая литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК. Интелвак. – 2001. – 1600 стлб.

3. Кабаков, Р. И. «Повелитель колец» Дж. Р.Р. Толкина и проблема современного мифотворчества : 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Кабаков Роман Исаевич. – Л., 1989. – 25 с.
4. Каплан, В. М. Заглянем за стенку: Топография соврем. рус. фантастики // Новый мир. – 2001. – № 9. – С. 156–170.
5. Комлев, Н. Г. Словарь новых иностранных слов / Н. Г. Комлев. – М.: Изд-во МГУ, 1995. – 144 с.
6. Кошелев, С. Л. Жанровая природа «Повелителя Колец» Дж. Р. Р. Толкина // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. – Вып. 6. – М., 1981. – С. 81–96.
7. Лукин, А. А., Рынкевич, В. В. В магическом лабиринте сознания. Литературный миф XX века / А. А. Лукин, В. В. Рынкевич // Иностранная литература. – 1992. – № 3. – С. 239–250.
8. Lewis, D. Truth in Fiction / D. Lewis // Philosophical Papers. – N. Y.: Oxford University Press, Vol. 1. – 1983. – P. 261–275.
9. Tolkien, J. On Fairy-Stories / J. Tolkien // Tales From The Perilous Realm. – 2008. – 432 p.

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л. Н., Пыхтина А. А. Фэнтези: к вопросу о жанре

Исследование посвящено актуальному в современной литературе жанру «фэнтези». В статье анализируются различные точки зрения на жанр, определяется местоположение фэнтези в современной литературной иерархии, выделяются жанровые признаки.

Ключевые слова: фэнтези, фантастика, жанр, миф, сказка, героический эпос.

SUMMARY

Lyubimtseva-Natalukha L. N., Pykhtina A. A. Fantasy: on the issue of the genre

The research is devoted to «fantasy» as a genre that is relevant in modern literature. The article analyzes various points of view on the genre, determines the location of fantasy in the modern literary hierarchy, and identifies the peculiarities of the genre.

Key words: a fantasy, a fiction, a genre, a myth, a fairy tale, a heroic epic.

УДК 811.111-26; 82.0

ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА ДНЕВНИКА В СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Дневник как жанр представляет интерес не только для литературоведов, историков литературы, культурологов, но и для лингвистов.

Детская литература классифицируется по широкому спектру жанров, среди которых выделяют: книжку с картинками, традиционную литературу, поэзию, современную фантастику, научную литературу, современную реалистическую художественную литературу, биографию и историческую художественную литературу. В «Энциклопедии детской литературы» Питера Ханта (1996 и 2004 годов изданий), одном из наиболее подробных исследований, нет раздела, посвящённого дневнику как жанру детской литературы. Это говорит о том, что дневник в современной детской литературе – явление относительно новое. Однако в современном мире малочитающих детей книги в формате дневника вызывают интерес и пользуются спросом.

Цель нашей статьи – рассмотреть языковые особенности дневника как жанра в современной американской детской литературе.

Дневник принято определять как форму повествования, которая ведётся от первого лица в виде ежедневных записей [4, с. 707]. Современные исследователи дневниковой прозы отмечают, что дневник может обходиться без датировки, в нём могут быть указаны не только временные, но и пространственные (географические) даты или «двойная ориентация во времени», т.е. указывается момент, когда происходило событие и время его фиксации автором [2, с. 12-14].

Несмотря на существование нескольких разновидностей дневника как жанра во взрослой литературе (собственно дневник, дневник писателя, не предназначавшийся для опубликования, и литературное произведение в форме дневника), их роднят следующие признаки: синхронность, дискретность и автокоммуникативность. Выводы и суждения в дневнике могут нести предварительный характер и быть опровергнутыми дальнейшими событиями. Таким образом, повествование в дневнике – это монолог (эмоциональный, как правило), представленный в разных грамматических временах.

Все эти признаки можно найти в циклах книг, написанных в форме дневника, современных американских детских писателей Джеффа Кинни «Дневник Слабака» (“Diary of a Wimpy Kid”), Рейчел Рене Рассел «Дневник Никки» (“Dork Diaries”) и Мариссы Мосс (“Amelia’s Notebook”, на русский язык книга не переведена).

В современном цифровом мире детская книга, как бы это ни печально звучало, вынуждена конкурировать с гаджетами. Своей яркостью, многообразием предоставляемой информации, доступностью электронные устройства вытесняют интерес к бумажным изданиям, и бороться за читательское внимание теперь приходится не только книжным издателям, но и писателям.

Для того чтобы привлечь внимание читателей, в перечисленных сериях книг употреблены шрифты, отличные от обычных книжных шрифтов, и используется неравномерный интерлиньяж (расстояние между строками текста). «Дневники» представляют собой разлинованные в крупную линейку книги с полями. Издания могут быть как в твёрдой, так и в мягкой обложке, которые напоминают настоящий блокнот обычного ученика американской средней школы. Записные книжки Амелии по размеру подобны обычной ученической тетради, нумерация страниц в них отсутствует. Визуальность – фактор, вызывающий внимание и интерес, желание прочесть и познакомиться с автором дневника.

Насколько это типично, привычно, нормально или естественно вести дневник для американского школьника, можно понять из названия книг.

Перевод заголовка книги Д. Кинни передаёт лексическое значение оригинального названия. Просторечное слово «слабак» употребляется для пренебрежительного описания физически слабого или слабовольного, малодушного человека. “Wimpy” в переводе с английского означает «малодушный», «бесхарактерный». Таким образом, “wimpy kid” – это «бесхарактерный, малодушный ребёнок».

В оригинальное название книги Рейчел Рене Рассел (“Dork Diaries”) включена оценочная характеристика автора дневника. В разговорном варианте американского английского языка словом “dork” называют чудаковатого человека, который характеризуется странным поведением или имеет неординарный набор интересов. В переводе («Дневник Никки») акцент сделан на жанр книги, а не на личностные характеристики автора. Чтобы компенсировать смысловую потерю, в аннотациях к книге поясняется, что дневник ведёт девочка Никки, неудачница с большой буквы.

Таким образом, уже в самом названии авторы двух дневников характеризуются как нетипичные подростки. С одной стороны, они будут заниматься «непопулярным» в среде подростков занятием – вести дневник, но с другой – их необычность должна обратить на себя внимание и вызвать интерес читателей.

Книги трёх писателей начинаются с пояснения, что такое дневник и почему его ведут. В первом предложении Грег Хеффли («Дневник слабака») разграничивает понятия «журнал» и «дневник» (*“First of all, I want to get something straight: this is JOURNAL, not a diary”* [5, с. 1]), поясняет, что идея вести дневник и записывать туда свои чувства принадлежит его маме (*“The other thing I want to clear up right away is how this was NOT my idea, it was Mom’s”* [5, с. 1]). Вести дневник его побудило две причины. Во-первых, он освободился от выполнения одной домашней обязанности в субботу [5, с. 2], и, во-вторых, он планировал отдать дневник журналистам, когда вырастет и станет богатым и знаменитым [5, с. 3].

Неудачнице Никки («Дневник Никки») дневник также подарила мама вместо мобильного телефона, ожидаемого ею подарка. В самом начале книги она утверждает, что только абсолютно глупый человек в наши дни может записывать свои чувства и переживания в дневник, т.к. если эти же чувства и переживания разместить в своём блоге, то их прочитают миллионы людей. Это, по её мнению и есть настоящее общение. (*“Only a TOTAL DORK would be caught WRITING in a DIARY”, “What I NEED is to be able to “communicate” my “thoughts and feelings” to my friends using my very own cell phone”, “You’re supposed to post this kind of juicy stuff online on your BLOG so MILLIONS can read it!!!...”* [8]).

Амелия, героиня книг Мариссы Мосс, получила тетрадь от мамы в день переезда из их старого дома, чтобы записывать свои мысли и чувствовать себя лучше. (*“My mum just gave me this notebook. She said it would make me feel better to write down my thoughts”* [7, с. 1]). В отличие от героя Джеффа Кинни, возраст которого не изменяется уже в течение многих лет и выпшедших одиннадцати книг, Амелия – девочка, которая взрослеет. Свои первые заметки она сделала в начальной школе (*elementary school*), в последующих книгах она уже достигает возраста средней школы (*middle school*).

Как уже было сказано выше, за читательское внимание вынуждены бороться не только издатели, но и сами авторы. Детская литература по своей сути является очень интересным явлением. Детские книги пишут взрослые, которые, в некотором смысле, обнаружили способ восстать против взросления и

пытаются вспомнить, что значит чувствовать, как ребёнок, говорить, мыслить и писать, как это делают школьники.

Джефф Кинни – программист, разработчик игр для детей, карикатурист и детский писатель. Рейчел Рене Рассел – практикующий юрист и автор серии детских книг. Марисса Мосс – автор и иллюстратор книг для детей.

Перечисленные серии представляют собой текст и комикс (рисунки) вперемешку. В книгах Д. Кинни текст и комиксы дополняют и продолжают друг друга на уровне предложения и на уровне абзаца. Имя главного героя книги Д. Кинни, например, впервые упоминается в комиксе, который можно рассматривать как вторую часть предложения. Свою первую книгу Д. Кинни писал восемь лет. «Главная трудность, – признаётся он, – заключалась в том, чтобы поместить себя в голову ребенка» [1]. Четыре года он пытался вспомнить, что значит – «мыслить как в средней школе» и ещё четыре года «просто писал» [1]. Соавторами книг Р. Рассел можно назвать её дочь Никки Рассел и Лизл Адамс, которые помогают ей делать иллюстрации к книгам [3, с. 302]. В отличие от книг Д. Кинни, в «Дневниках Никки» иллюстрации второстепенны, они подчинены тексту. Несмотря на то, что рисунки образно поддерживают и усиливают текст, общее содержание без них не изменится. Рисунки в книге Мариссы Мосс – это цветные (не чёрно-белые) «зарисовки на память».

Стиль комиксов «Дневника слабака» сложился под влиянием стиля Чарльза Шульца, придумавшего Чарли Брауна и Снупи и Мэтта Грейнинга, автора «Симпсонов» [1]. «Дневник Никки» дополняют рисунки-скетчи и картинки в японском стиле манга. В записной книжке героини Мариссы Мосс кроме цветных рисунков и картинок есть наброски, «каракули» (doodle). Как определяет их сама Амелия – «зарисовки на полях» (*doodles in the margines*). Современным русскоязычным подросткам понятны не совсем красиво звучащие слова «дудл», «дудлы», «дидлинг», «дудлер» без перевода. Стиль бессознательного рисования набирает популярность, технике рисования простых фигурок обучают на просторах интернета.

«Дневники» Д. Кинни и Р. Рассел структурно воспроизводят дневник «взрослых», в них помечается день, месяц и дата. Например, первая запись в «Дневнике слабака» датирована вторником, 7-го сентября (*Tuesday, September 7th*), в «Дневнике Никки» – это суббота, 31 августа (*Saturday, August 31*). В записной книжке Амелии даты не выделяются, но сама писательница говорит, что её книга в форме дневника и ей нравится этот формат, так как он позволяет ей исследовать мир глазами ребенка [5].

Кроме необычного шрифта, внутри предложения могут быть выделены слова или слово, которое в таком случае пишется заглавными буквами. Акцент может быть сделан на любую часть речи. Например, внимание может быть обращено на:

- существительное: “*And I have a constitutional right to PRIVACY, which they keep invading*” [9, с. 21];

- глагол: “*I would absolutely DIE if anyone saw his van and found out I only attend this school due to his bug extermination contract!*” [9, с. 29];

- прилагательное: “*But it only took him about three seconds to give me a NEW nickname*” [5, с. 193];

- наречие: “*But the main reason I like going to the dentist is because I am TOTALLY in love with the hygienist who works there, Rachel*” [5, с. 88];

- местоимение: “*The other boys didn’t seem too worried about THEIR grades, judging by what happened after class let out*” [5, с. 99];

- числительное: “*Anyway, I have a feeling we’ll be back next year for Uncle Gary’s FIFTH wedding*” [5, с. 208];

- артикль: “*She is THE most popular girl in the eighth grade*” [9, с. 24].

В «Дневниках Никки» Р. Рассел могут быть выделены несколько слов, которые принадлежат:

- к одной части речи: “*SHE actually accused ME of taking her sandwich!*” [9, с. 16];

- к разным частям речи:

“*Don’t you need a LICENSE to be that UCLY?*” [9, с. 31] / “*Which also proves my theory that there’s ALWAYS at least ONE seriously mentally ill WEIRDO in EVERY middle school across America!*” [9, с. 24].

Для того чтобы подчеркнуть важность информации для автора дневника, большими (заглавными) буквами может быть написано целое предложение или абзац [9, с. 48-49]. Изменение в восприятии событий также может передаваться при помощи шрифта – по мере возрастания эмоций буквы увеличиваются в размере [9, с. 79].

В «Дневнике слабака» Д. Кинни чаще всего выделяются наречия (*totally, exactly, really, especially*). В записной книжке Амелии слова могут быть не только выделены шрифтом, но и подчеркнуты.

Использование одного типа предложений делает письменную речь трудной для понимания, монотонной и скучной. Для того чтобы сделать её оживлённой, вызывающей интерес и привлекающей внимание читающего, необходимо использовать предложения различных структур.

В английском языке четыре типа предложений: простое (simple), сложносочиненное предложение (compound sentence), сложноподчиненное предложение (complex sentence), смешанный тип сложного предложения (complex-compound sentence).

Проиллюстрируем разноструктурные предложения примерами из книг Джеффа Кинни (1) и Рейчел Рене Рассел (2).

Для простого предложения характерно наличие одного подлежащего и одного сказуемого и завершённость высказывания.

1) *He just rushed into these relationships too quickly* [5, с. 36].

2) *At first I was dazed and confused* [9, с. 119].

Сложносочиненные предложения состоят из двух (или более) независимых друг от друга частей, которые могут быть соединены между собой сочинительными союзами.

1) *I put the deodorant on my dresser, but I tossed the book in the trash* [5, с. 51].

2) *But I just said it inside my head, so no one else heard it but me* [9, с. 23].

Части сложноподчиненного предложения неравноправны: зависимая часть теряет смысл без главной и не может существовать отдельно. Соединяться между собой части могут при помощи подчинительных союзов. В свою очередь, сложноподчинённые предложения делятся на подвиды, в зависимости от того, какой член предложения они поясняют.

1) *I was happy to hear that, because now I can stop checking my bed for pantyhose socks* [5, с. 169].

2) *Suddenly I had a very creepy sensation that someone was watching me* [9, с. 113].

Предложения смешанного типа могут состоять из нескольких независимых и нескольких подчинительных частей.

1) *Apparently, they'd been trying to call their kids to make sure everything was OK, but the kids weren't answering, because MR Tanner took everyone's mobile phones* [5, с. 165].

2) *Anyway, Brianna went to the fridge to get a juice box, and I gathered my stuff and was about to head out the door, when suddenly she came charging at me like an angry baby rhinoceros in pigtails* [9, с. 16].

В «Дневниках Никки» Рейчел Рене Рассел употребляются предложения разных типов, но чаще всего информация передаётся при помощи простых распространённых предложений:

"We agreed to meet in one hour at a place called the Mad Hatter Tea Shop" [9, с. 143].

"Soon my English teacher came staggering into the class, carrying a massive four-inch-thick book" [9, с. 37].

Для «Дневников слабака» Джеффа Кинни характерно употребление сложносоставных конструкций:

“Bryce is basically the Jordan Jury of my grade, and he’s got a bunch of cronies who are always going along with everything he says” [5, с. 11].

“The teacher said that you never know who’s going to offer you a cigarette, and that it could even be your best friend” [5, с. 20].

Дневник – это монолог, языковым выражением которого является повествование от первого лица. Записи в дневник могут вноситься сразу после произошедших событий, в них могут фиксировать свои размышления или предположения. Соответственно, в дневнике могут быть задействованы три временных пласта и выражаться при помощи различных грамматических времён:

1) прошедшее время – фиксация, описание, переосмысление событий (*Past Simple, Past Continuous*):

“In English class, I slouched down in my chair and tried to hide behind my textbook” [9, с. 37].

“I was really looking forward to volunteering ...” [9, с. 21].

Для указания на временной промежуток характерно частое употребление слов *“today / tonight / yesterday”*:

“Today I was reading the comics in the newspaper, and I saw an ad that caught my attention” [5, с. 22].

“Tonight Mom called a “house meeting” [5, с. 52].

“Yesterday he actually asked ME to be his lab partner for biology class! ... And today I had a sneaking suspicion Brandon was going to “pop the question” about the Halloween dance” [9, с. 5].

“Today when I got home from school Isabella was in the family room watching a talk show” [5, с. 121].

2) настоящее (*Present Simple* – для описания чувств, эмоций, состояний):

“And, believe me, I’m not jealous or anything” [5, с. 171].

“I think it’s time for me to have a very serious talk with my mom and dad about their parenting skills” [9, с. 19].

Настоящее время, которое используется для характеристики рутинных событий, употребляется в дневниках, как правило, со словами: *“every day”, “always”, “usually”*:

“We meet there every day to walk together to the gym class” [8].

“No matter how bad I’m feeling, they always manage to make me laugh and lift my spirits” [9, с. 54].

“Usually, I have really bad luck when it comes to previous book owners” [5, с. 9].

(*Present Continuous* – запись синхронна происходящим событиям):

"I can't believe I overslept! AGAIN! Now I'm probably going to be late for school! ... Anyway, now I have less than three minutes to shower, shampoo, brush, dress, pack, eat, gloss, and GO!" [9, с. 1].

"Anyway, I'm in the bathroom, trying desperately to wipe all the stains off my sweater" [9, с. 33].

"Today is the first day of school and right now we're just waiting around for the teacher to hurry up and finish the cheating chart" [8].

3) будущее (Future Simple) для предвосхищения событий, прогнозов:

"Mom won't let me post photos on the computer anyway, because of "privacy" and all that" [5, с. 16].

"Isabella doesn't come back until Thursday, so I guess I'll have to wait until then to take another crack at it" [5, с. 124].

Монолог не предполагает употребление прямой речи. В «Дневниках Никки» речевое общение персонажей передаётся в форме диалога, что идёт в разрез с жанром дневника. Предложения с прямой речью употребляются для передачи слов автора дневника (*"I just glared at her and calmly answered, "I got my sweater from a STORE. You know, where YOU buy stuff, like your HAIR and your TAN" [9, с. 26]*) и других лиц (*"I didn't take your clock. Miss Penelope did! She thinks you need all the BEAUTY SLEEP you can get! Have you looked in the mirror lately?" Briana said, sticking her tongue out at me" [9, с. 12]*).

Как правило, в дневниках автор пересказывает общий смысл беседы, используя непрямую речь, как это сделано в «Дневниках слабака». Для того чтобы передать разговор, употребляются выражения, типа: *"He/She said"* или *"He/She told me"*. Например: *She told me "Mom told him that nowadays employers look up the people they're thinking of hiring and that the pictures are probably hurting his chances" [5, с. 16] / "Mum said Isabella was working today and that if there was an emergency I could go to her" [5, с. 167] / "In fact, Dad said that same candy was there when HE was a little kid" [5, с. 202].* Особенности речевой манеры собеседника, при этом, могут быть подмечены и переданы в комиксе.

Среди языковых характеристик монолога можно назвать употребление фраз для привлечения внимания (*"To be honest with you" [5, с.1]*), обращений (*"Well, I can tell you that most of the boys in my class were not on board with that decision" [5, с. 46]*), риторических вопросов (*"You know how some people leave notes for themselves when they need to remember something?" [5, с. 69]*).

Таким образом, композиционно дневники, написанные от лица школьников в американской детской литературе, соответствуют жанру дневника. В них присутствует датировка, повествование ведётся от первого лица в разных грамматических

временах, записи синхронны описываемым событиям. Употребление прямой речи хоть и расходится с правилами жанра, но не портит его, так как это, прежде всего, художественные произведения, написанные взрослыми авторами для детей. Основной особенностью можно назвать употребление рисунков, скетчей, комиксов, дудлов, которые сосуществуют с текстом, становятся его частью, дополняют его, продолжают, включают характеристики персонажей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автор «Дневника слабака» Джефф Кинни об экранизациях, видеоиграх и своей любимой группе [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://daily.afisha.ru/brain/7117-ob-ekranizatsiyah-videoigrah-i-svoey-lyubimoy-gruppe/>
2. Михеев, М. Дневник как эго-текст (Россия, XIX – XX) / Михаил Михеев. – М. : Водолей Publishers, 2007. – 264 с.
3. Рассел, Р. Р. Дневник Никки. Мне не позавидуешь / Рейчел Рене Рассел [пер. с англ. М. Д. Лахути]. – Москва : Эксмо, 2016. – 304 с.
4. Чудакова, М. О. Дневник / М. О. Чудакова // Краткая литературная энциклопедия : В 9 т. – М. : Сов. энцикл., 1962. – 1978. – Т. 2 : Гаврилюк – Зюльфигар Ширвани, 1964. – Стб. 707 – 708.
5. Kinney, J. Diary of a Wimpy Kid. The Ugly Truth / Jeff Kinney. – Puffin Book, 2010. – 234 p.
6. Moss, Marissa. Author-illustrator [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.marissamoss.com/abouttheauthor.php>
7. Moss, M. Amelia's Notebook / Marissa Moss. – Simon and Schuster, 2011. – 40 p.
8. Russell, R. R. Dork Diaries. Tales from a Not So Fabulous Life [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://ru.scribd.com/read/224253121/Dork-Diaries-1-Tales-from-a-Not-So-Fabulous-Life>
9. Russell, R. R. Dork Diaries. Once upon a Dork / Rachel Renee Russell. – Simon and Schuster, 2014. – 308 p.

АННОТАЦИЯ

Филатова В. А. Языковые особенности жанра дневника в современной американской детской литературе

В статье исследованы композиционные, грамматические, синтаксические и стилистические средства и приемы в циклах книг современных американских детских писателей Джеффа Кинни «Дневник Слабака», Рейчел Рене Рассел «Дневник

Никки» и Мариссы Мосс, написанных в форме дневника. Автор статьи анализирует приёмы, которые используют писатели для привлечения внимания детской читательской аудитории, и доказывает, что в современных книгах иллюстрации становятся частью печатного текста.

Ключевые слова: дневник, жанр, языковые особенности, иллюстрации.

SUMMARY

Filatova V. A. Language features of diary genre in modern American children's literature

The article deals with compositional, grammatical, syntactic and stylistic devices in the series of books written in a diary format by contemporary American children's authors Jeff Kinney "Diary of a Wimpy Kid", Rachel Renee Russell "Dork Diaries" and Marissa Moss "Amelia's Notebook". The author of the article analyzes the techniques that book writers use to attract attention of children's readers, and proves that in modern books illustrations are tied closely to the text.

Key words: diary, genre, language peculiarities, illustrations.

*И. Е. Шишкина
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 821.161.1

ОСТАП БЕНДЕР КАК РОМАНТИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ

Произведения И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» – это реалистические сатирические романы, написанные в конце 20-х-начале 30-х годов XX века. С одной стороны, авторы склонны к идеализации и даже героизации советской жизни с ее грандиозными стройками, арктическими перелетами, самоотверженным трудом. Но в отличие от романов-утопий, И. Ильф и Е. Петров не рисуют идеальный план будущего общества. Как пишет Ю. Щеглов – один из современных исследователей творчества писателей, «основная форма, в которой высокий аспект социализма существует в романах Ильфа и Петрова, влияя на их масштаб и эмоциональный тонус, – это его постоянное присутствие на горизонте, наподобие величественной цепи горных вершин» [6]. Поэтому писателей нельзя считать открытыми противниками существующей идеи социализма. Но, с другой стороны, действительность часто не соответствует идеальным представлениям о ней, и тогда

на помощь приходит сатира. Воплощение этой особенности заключается в сосуществовании двух миров: реального, в котором непосредственно происходит действие, и идеального.

Остап Бендер – центральный и, при всех своих недостатках, самый обаятельный герой дилогии И. Ильфа и Е. Петрова, и именно в этом образе можно найти черты героико-романтического подъема, которые и придают ему привлекательность.

Как известно, романтический герой – это натура исключительная, не похожая на окружающих людей и эта исключительность становится причиной его несчастий; часто его прошлое окружено тайной. Это герой, который противостоит окружающей его действительности, он недоволен ею, его стремления несовместимы с обыденным миром, и он способен выразить свое несогласие с скучным и однообразным существованием. Это всегда яркая, независимая личность, чья жизнь полна риска и опасности, а сам он часто становится жертвой собственных страстей. Он индивидуалист, противопоставлен остальным персонажам, и сам его образ строится на контрасте. У такого героя есть мечта, идеал, к которому он стремится, но несоответствие, разлад идеального и реального мира, мечты и действительности приводят к тому, что герой ищет идеал или в прошлом, которое он идеализирует, или в далеких, экзотических странах. И хотя такой образ является в первую очередь, характерным для литературы XIX века, однако некоторые черты романтического героя продолжают жить и находят свое воплощение в образе Остапа Бендера. Так, немецкая исследовательница У.-М. Церер отмечает в Бендере черты романтического героя, указывает на его параллели с Евгением Онегиным: на уровне фабулы – неудачный роман с Зосей, во внутренней жизни – пресыщение, неудовлетворенность. Кроме того, она считает, что такие черты какрадость борьбы, скитальчество, роднит Остапа и с лермонтовским Печориным [7].

Бесспорно, Остап – романтик, он мечтал о путешествиях, о далеких экзотических краях – о Бразилии, Египте, Океании, Фиджи, острове Борнео, о тех краях, где есть мулаты, бухты, экспорт кофе, где можно «глядеть на океанские пароходы и разгуливать под пальмами». У него есть романтическая мечта – поехать в Рио-де-Жанейро, «волшебный город в глубине бухты, где живут добрые мулаты и подавляющее большинство граждан ходит в белых штанах» [3, с. 528] и оркестр играет по вечерам чарльстон «У моей девчонки есть одна маленькая штучка ...» [3, с. 355], а он танцует это танго. Эта мечта – его идеал, которому противостоит реальная действительность. «Нет, это не Рио-де-Жанейро, это гораздо хуже» [3, с. 339], не один

раз произносит Остап, он не принимает окружающей его мир таким, какой он есть, потому что все это не похоже на его мечту. Главное в образе Остапа – не его противоправные действия, а его исключенность из окружающего мира, способность взглянуть на этот мир со стороны [5, с. 41]. *Поведением Бендера управляет не мистический образ Рио, а неумная жажда деятельности, стремление к достижению результата, который недоступен простым смертным.*

Для романтиков характерно обращение к экзотике: восточным, южным мотивам и, если говорить о происхождении Остапа Бендера, то у него южные корни. В романе «Двенадцать стульев» сам Остап Бендер называет себя сыном турецко-подданного: «И меня похоронят, Киса, пышно, с оркестром, с речами, и на памятнике моем будет высечено: «Здесь лежит известный теплотехник и истребитель Остап-Сулейман-Берта-Мария Бендер-бей, отец которого был турецко-подданный и умер, не оставив сыну своему Остап-Сулейману ни малейшего наследства. Мать покойного была графиней и жила нетрудовыми доходами»» [3, с. 45]. В «Золотом тельнеке» также не раз Остап говорит о своем отце как турецко-подданном. Например, в эпизоде знакомства Бендера и Шуры Балаганова: «– У меня нет родственников, товарищ Шура, – я один на всем свете. Был у меня папа, турецкий подданный, да и тот давно скончался в страшных судорогах». Затем это сообщение прозвучало в диалоге с А. Корейко: «– Не оскорбляйте меня, – кротко сказал Бендер, – я сын турецко-подданного и, следовательно, потомок янычаров. Я вас не пощажу, если вы будете меня обижать. Янычары не знают жалости ни к женщинам, ни к детям, ни к подпольным советским миллионерам» [3, с. 538]. В другой раз это звучит в обращении к комсомолке с красным крестом на переднике во время учений гражданской обороны: «– Братцы! – бормотал великий комбинатор, в то время как его пристегивали к носилкам ремнями. – Сообщите, братцы, моему покойному папе, турецко-подданному, что любимый сын его, бывший специалист по рогам и копытам, пал смертью храбрых на поле брани» [3, с. 565].

И родился он где-то на юге, возможно, в Одессе. Как отмечают многие исследователи, Бендер был сыном предприимчивого еврея, жителя Одессы, который принял турецкое подданство, то есть стал гражданином Палестины, входившей тогда в Османскую империю, для того, чтобы получить целый ряд привилегий иностранного подданного, а точнее – избавиться от жизненных ограничений для евреев в Российской империи: на места проживания, учебу, службу и т. п. Имя героя тоже является одесским: оно составлено из совокупности имен одесских

национальностей – Остап (украинское), Сулейман (турецкое), Берта (немецкое), Мария (еврейское).

Появившись на страницах романа откуда-то «с северо-запада, со стороны деревни Чмаровки», Остап сразу завоевывает расположение читателей остроумным ответом попрошайке: «Может быть, тебе дать еще ключ от квартиры, где деньги лежат?» Обратим внимание и на внешний вид Бендера в романе «Двенадцать стульев»: «в зеленом, узком в талию, костюме. Его могучая шея была несколько раз обернута старым шерстяным шарфом, ноги были в лаковых штиблетах с замшевым верхом апельсинового цвета». Шарф – особая деталь гардероба, которая позволяет совершенно изменить вид, создать образ, принять эффектную позу. Чем-то он напоминает плащ романтического героя или театрального актера. На Бендера сразу обращают внимание, он пользуется успехом у женщин. В «Золотом теленке» ему придаются героические черты: он высокий, черноволосый, у него «внешность атлета с медальным профилем», перед которым Балаганов испытывает «непреодолимое желание вытянуть руки по швам», как перед кем-то «из высшего товарищей» [3, с. 348]. Он уже не мошенник, а действительно «Великий Комбинатор», которого «кормят идеи» [3, с. 348]. А крепкая голова, медальный профиль, атлетическое строение тела – все это вызывает симпатию читателей и уважение к герою.

Остап противостоит окружающей ему действительности и, как мы отметили, это выражается даже в его одежде. Герои романа одеты так, как того требует время года, а на Остапе – шарф и кепка. Эти две вещи характеризуют его как человека, который выделяется среди других, не похож на них.

Часто романтического героя окутывает ореол таинственности, в его прошлом скрыта какая-то загадка, часто он является изгнанником, преступником. Прошлое Бендера тоже покрыто тайной, примечательно, что у него нет дороманной истории. То, что Бендер вскользь сообщает о себе, вряд ли можно воспринимать серьезно: «Сколько таланту я показал в свое время в роли Гамлета», «Здесь лежит известный теплотехник и истребитель Остап-Сулейман-Берта-Мария-Бендер-бей...», «Покойный юноша занимался выжиганием по дереву, что видно из обнаруженного в кармане фрака удостоверения, выданного 23/ VIII – 24 г. кустарной артелью „Пегас и Парнас“». Мы только можем догадываться о том, кем он был ранее, откуда пришел в Старгород. Например, по многочисленным намёкам можно предположить, что он – мошенник-рецидивист, отбывавший наказание на Украине. Указание на то, что Остап Бендер приходит в Старгород «без ключа, без квартиры и без денег», наводит на

эту мысль: ведь по советскому законодательству, осуждённые лишались права на занимаемую жилплощадь. И «путешествует» Остап пешком, скорее всего, потому, что не хочет лишний раз не попадаться на глаза милиции.

Остап Бендер талантливый и умный, обладает широкой натурой и не лишен благородства. Все это особенно заметно на фоне его компаньонов: жадного и мелочного Кисы Воробьянинова, трусливого и нечистоплотного Паниковского, очень глупого Шуры Балаганова, не говоря уже о его жертвах, надувательство которых только поднимает Бендера в глазах читателей. Ему ничего не стоит жениться на Грицацовой, грубо облапошить Варфоломеича или Эллочку Щукину, но в то же время он испытывает симпатию и к Воробьянинову, и к Балаганову, и к Паниковскому, и к Козлевичу. Остап говорит о них: «Балаганов очень мил, но глуп, Паниковский – просто вздорный старик, а Козлевич – ангел без крыльев» [3, с. 528]. Герой часто идет обходными путями, в чем тоже проявляется романтический характер этого авантюриста. Например, чтобы выпотрошить один из двенадцати стульев, доставшийся вдове Грицацовой, не обязательно было жениться на ней. А в конце романа Остап, как настоящий романтический герой, кажется, даже по-настоящему влюбляется в Зосю.

Бендеру все сходит с рук, он всегда выходит сухим из воды, а вот к другим персонажам судьба не столь милосердна. Остап, как правило, застаёт других героев не в спокойных или нейтральных ситуациях, а в состоянии повышенной эмоциональной напряженности. В момент, когда в их жизни появляется Бендер, все они переживают личные кризисы и нуждаются в сострадании и помощи. Так, Эллочка проигрывает соревнование с дочерью миллионера; инженер Щукин стоит голый на лестнице перед закрытой дверью; Изнурёнков ждет, пока заберут описанную мебель, Альхена, который воровал казенное имущество, мучает стыд, он боится милиции и так далее. В аналогичных положениях застаёт Бендер своих будущих компаньонов: Паниковский спасается от преследователей, Козлевич переживает депрессию в автомобильном деле, Балаганову тоже сильно могло достаться за то, что он выдавал себя за сына лейтенанта Шмидта. Но Остап Бендер реагирует на все с юмором: «Паниковского бьют! – Закричал Балаганов, картинно появляясь в дверях. – Уже? – деловито спросил Бендер. – Что-то очень быстро» [3, с. 445]. Великий комбинатор никогда не теряет присутствия духа, умеет сохранять оптимизм в самых сложных ситуациях, когда простым смертным кажется, что все попало и жизнь закончилась.

Образ Бендера строится на контрасте не только с окружающими его людьми, Остап – человек, который противоречиво сочетает в себе бесстыдство и – обаяние, наглость и – тонкий юмор, цинизм и – неожиданное великодушие [1]. Он состоит не только из одних лишь грехов, проступков, мошеннических комбинаций. Рассказывая о его шулерских делах и затеях, авторы не упускают случая, чтобы не напомнить и о его человеческих задатках: он наделен необыкновенной энергией, неослабевающим жизненным азартом, жадность не совсем высушила его душу. Прощаясь с компаньонами, Остап перед тем, как прыгнуть на подножку уходящего поезда, успевает сунуть Козлевичу свои последние пятнадцать рублей. Бендер по-своему понимает товарищество: он берет под защиту и опеку своих компаньонов. Остап выручает Паниковского, который неудачно изображал слепого из рук решительно настроенной толпы, спасает Козлевича от плена у ксендза, который положил глаз на «Антилопу». На деньги, полученные от американцев любителей самогона, Остап одевает антилоповцев, на средства кинофабрики преподносит им подарки.

То, что в Бендере соединены, казалось бы, противоположные начала: бескорыстие и алчность, цинизм и идеализм, глупое шутовство и впечатляющая эрудиция, и составляет обаяние этого образа.

Остап – мошенник, он поражает и угнетает любого противника и почти всегда оказывается победителем, хозяином положения. Ложь – это та стихия, в которой Остап Бендер чувствует себя уверенно и свободно. Образ его жизни основан на обмане окружающих и всевозможных авантюрах. Но он немного напоминает Робин Гуда, который отбирал деньги у богатых и отдавал неимущим: Остап никогда не обижает бедных, пролетариат и крестьянство, а отбирает деньги у тех, кто имеет нетрудовой доход, и у нэпманов. В романах Бендер призван не просто проворачивать свои собственные безгрешные дела, он выводит на чистую воду своих более глупых и более корыстных собратьев по профессии, обычных горожани мирных обывателей, которые встречаются на пути к богатству. Окруженный мелкими, незначительными людьми, Бендер обманывает бюрократов, туенядцев и других сомнительных представителей советского мира. С его взглядами на окружающий мир обывательщины совпадают взгляды самих авторов И. Ильфа и Е. Петрова. Остап смеется над окружающей его действительностью, авторы смеются вместе с ним.

Говоря о главном персонаже дилогии, необходимо отметить, что Бендер относится к интеллектуально изощренным героям, которые стоят высоко над «толпой». Эти герои с иронией и

своеобразным интересом смотрят на человеческую комедию и, чувствуя свое превосходство, нередко позволяют себе манипулирования над неразумными существами, даже передразнивание и провоцирование. «Я невропатолог, я психиатр, – говорит о себе Бендер, – я изучаю души своих пациентов. И мне почему-то всегда попадают очень глупые души» [3, с. 390]. На протяжении романов он вызывает у читателя только симпатию. Пусть мошенник, но талантливый, даже иногда гениальный.

Остап, как и большинство романтических героев, не удовлетворен настоящим. Он обращен к прошлому, которое идеализирует, «мне скучно строить социализм», – говорит он о себе. Ему хотелось бы, имея много денег, жить, как при царском режиме, ради своего удовольствия, ничего не делая, но при этом иметь все, что он пожелает. Но в советские времена это стало невозможным.

И все же кажется, что герой достиг желанной цели, деньги у него в кармане. Но большой мир великих дел и великих людей остался по-прежнему далеким и недоступным: оказалось, что деньги больше не открывают туда дороги. Миллион, который Остап наконец получает, трудно использовать в современном социалистическом обществе. И миллионер испытывает неудачу за неудачей. Остап Бендер снова остается вне общества, все от него отворачиваются. И студенты политехникума, узнав, что перед ними настоящий миллионер, торопливо и с чувством плохо скрываемой брезгливости оставляют купе международного вагона. И даже Зося, нежная и удивительная Зося, отдала предпочтение единоличному представителю коллектива [2]. «Врата больших возможностей» [3, с. 627] захлопываются окончательно. Остап оказывается, таким образом, вытолкнутым из жизни самой жизнью.

Но несмотря на идеологическое и несколько тенденциозное развенчание Бендера, герой остается одним из самых привлекательных образов романа. Недаром советские критики ставили авторам «Двенадцати стульев» в вину, что в романе нет положительного героя, которого читатель мог бы считать образцом. Более того, единственный бесспорно очаровательный персонаж, самый умный, самый веселый и отважный, самый сильный и великодушный, – профессиональный мошенник. А. В. Луначарский в статье «Ильф и Петров», говоря о лилипутском мире обывательщины в «Золотом теленке», замечал: «Но в этом лилипутском мире есть свой Гулливер, свой большой человек – это Остап Бендер. Этот необыкновенно ловкий и смелый, находчивый, по-своему великодушный, обливающий

насмешками, афоризмами, парадоксами все вокруг себя плут Бендер кажется единственно подлинным человеком среди этих микроскопических гадов» [4, с. 64].

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьева Т. С. Литературная архетипика и мотивно-образная система дилогии И. Ильфа и Е. Петрова : 10.01.01 «Русская литература»: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Афанасьева Татьяна Сергеевна. – Магнитогорск, 2009. – 23 с.
2. Гурович Л. И. Ильф и Е. Петров, сатирики / Л. Гурович // Вопросы литературы. – 1957. – № 4. – С. 110-139.
3. Ильф И. А. Двенадцать стульев; Золотой теленок / И. А. Ильф, Е. П. Петров. – М. : Правда, 1991. – 668 с.
4. Луначарский А. В. Ильф и Петров / А. В. Луначарский // 30 дней. – 1931. – №8. – С. 62–65.
5. Лурье Я. С. В краю непуганых идиотов: книга об Ильфе и Петрове / Я.С. Лурье. – С.-Пб.: Изд-во Европ. ун-та, 2005. – 233 с.
6. Щеглов Ю. К. О романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» / Ю. К. Щеглов // И. Ильф, Е. Петров. Двенадцать стульев: Ю. К. Щеглов. Комментарии. – М. : Панорама, 1995. – 653 с.
7. Zehrer U.-M. «Dvenadcaf stul'ev» und «Zolotoj telenok» von I. Il'f und E. Petrov. Entstehung, Struktur, Thematik (Ban- stückzur Geschichteder Literaturebeiden Slawen. Bd 3). – GieBen, 1975. – S. 240-241.

АННОТАЦИЯ

Шишкина И. Е. Остап Бендер как романтический герой

В предлагаемой статье главный персонаж дилогии И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» и «Двенадцать стульев» рассматривается как романтический герой. И хотя такой образ является, в первую очередь, характерным для литературы XIX века, автор приходит к выводу, что некоторые черты романтического героя продолжают жить и находят свое воплощение в образе Остапа Бендера.

Ключевые слова: дилогия, романтический герой, роман, контраст, персонаж, экзотика.

SUMMARY

Shishkina I. E. Ostap Bender as a romantic hero

In this article the main character of the dilogy «The Little Golden Calf» and «The Twelve Chairs» by I. Ilf and E. Petrov is viewed as a romantic protagonist. Although this character is primarily typical of

the literature of the 19th century, the author arrives at a conclusion that some features of a romantic protagonist keep on living and are manifested in the character of Ostap Bender.

Key words: dilogy, romantic hero, novel, contrast, character, exotic object.

*И. Е. Шишкина
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 821.161.1

ОБРАЗ АНТИ-РОДОВОГО ЧЕЛОВЕКА В РАССКАЗЕ В.М. ШУКШИНА «КРЕПКИЙ МУЖИК»

В. М. Шукшин – известный советский писатель, который соединил в себе не только талант прозаика, но и режиссера, драматурга и актера. Этот особый дар В. М. Шукшина позволил ему широко реализовать в своем творчестве новые художественные тенденции, обусловил вхождение его наследия в фонд общечеловеческих ценностей. Искусство было для В. Шукшина наиболее естественным средством самовыражения, причем самовыражения полного, свободного, не ограниченного никакими преградами и условностями. Он был убежден, что нет и не может быть писателя без искренней, тревожной думы о человеке, его судьбе.

Главным вопросом, на который пытался ответить писатель, был вопрос о том, что собой представляет его современник, реальный человек, живущий с ним рядом в деревне и городе. В основе творчества В. М. Шукшина лежат поиски своего героя, попытка проникнуть в душу человека, пробудить добро в злом, выйти к всеобщей нравственной истине.

Проза писателя – явление неординарное, в его произведениях жизнь предстаёт во всём её многообразии. В. Шукшин одним из первых начал акцентировать внимание на ценностях внутреннего мира личности. Особенно важно, что в произведениях писателя отражается миропонимание народа, показывается ход истории страны, душевное состояние и психология простых людей. Несмотря на то, что героями произведений В.М. Шукшина в основном являются сельские жители или выходцы из деревни, в его прозе определяются «вечные» философские вопросы: что такое человеческая жизнь, в чем ее смысл, взаимодействие человека и общества, ответственность за свои поступки, роль человека в ходе истории. И. Золотусский писал: «Проза В. Шукшина начинается в быте, зарождается в быте, но тянется

она к горным снегам» [2, с. 62]. Творчество В.М. Шукшина отличается самобытностью, русской национальностью и в то же время универсальностью.

Истинная культура человека проверяется у В.М. Шукшина отношением к выработанным народом ценностям. К характерным особенностям прозы писателя относятся: кажущаяся незатейливость мира, окружающего человека, отсутствие социально-политического контекста, ссылок на экономические обстоятельства, штрихов конкретно-исторического содержания. Существование героев заземлено, изобилует повседневными житейскими хлопотами, наполнено реалиями быта. Но за внешне незначительными событиями, исподволь, где-то в контексте автор затрагивает морально-этические и эстетические проблемы.

Василий Шукшин – писатель, который в своих произведениях отводит большую роль всему общественному. Его интересовала обычная жизнь ничем не примечательных людей, жизнь, в которой под гнётом повседневности в человеке раскрывалось особенное – те черты и качества, которые в совокупности создавали русский национальный характер. Русский народ в его историческом движении, нравственный мир человека – вот что неизменно занимало мысли В.М. Шукшина [4, с. 186]. Судьба крестьянства и процессы, происходившие в деревне во второй половине XX века, – это то, что всегда было в центре внимания писателя.

В своих произведениях В.М. Шукшин отразил наиболее драматический период в национальной жизни – жизнь после социальных потрясений, когда происходит распад крестьянской культуры и прежней системы ценностей. Разрушается общинный мир, в котором человек был центром семьи и общины, и писатель с болью констатировал утрату нравственных приоритетов, нарушение отношений человека с землей, природой, родиной, людьми, отсутствие условий для реализации личности.

Мысль о том, что судьба отдельного человека и судьба общества в целом зависят от изменений, происходящих в душе людей, связанных с землей, красной нитью проходит через все творчество писателя. Поэтому одной из важных проблем, которой касается автор в своих рассказах, является проблема «родового человека». Она решается В. М. Шукшиным по-разному, но неизменным остается вывод, который делает писатель: если эпический герой, родовой человек, силен своей органической связью с родом, народом, землей, и именно поэтому он может многое преодолеть, принять свою судьбу, то оторванный от этих корней человек мучается, страдает, не может найти себя.

Как пишет Ю.М. Резник, «“родовой человек” есть целостное выражение всеобщих и сущностных свойств, присущих всему человеческому роду» [6]. Он является воплощением «высших» человеческих качеств, таких, как мудрость, любовь, духовность, честность, смелость, доброта, творчество и т. д.

И большинство шукшинских героев обладают качествами «родового человека», но, в то же время, отмечает Л. А. Аннинский, «на одном полюсе этого мятежного мира – тихий «чудик», робко тыкающийся к людям со своим добром <...>. На другом полюсе – заводной мужик, захлебывающийся безрасчетной ненавистью» [1, с. 242].

Ко второму типу и относится Николай Шурыгин – герой рассказа «Крепкий мужик», который предстает перед нами анти-родовым человеком, оторвавшимся от своих корней, утратившим связь с духовными истоками русского человека. Одной из главных характеристик анти-родового человека является отсутствие какой-либо четкой нравственной системы ценностей. В рассказе «Крепкий мужик» показано разрушительное в своей стихийной необузданности начало русской души, утратившей духовные опоры.

Рассказ представляет собой бытовую сценку из колхозной жизни. В колхозе «Гигант» построили новый склад, а старый, который находился в деревенской полуразрушенной церкви, теперь освободился. И тогда бригадир Николай Шурыгин, крепкий, здоровый мужик, большой любитель выпить, решает проявить хозяйственную инициативу: развалить церквушку на кирпичи и пустить их на свинарник. Председатель колхоза даёт добро, хоть и сомневается, что удастся разбить старые кирпичи: «Там не кладка, а литьё». Но Шурыгина это не останавливает: на следующий день, в воскресенье (этот день у православных всегда ассоциируется с воскресной службой в церкви), Колька-антихрист заставил трёх трактористов разрушить церковь, невзирая на то, что односельчане пытались отговорить его от этой затеи, а школьный учитель собственным телом загораживает церковь. Но учитель – «щуплый» интеллигент, а у Кольки «руки крепкие», поэтому он легко подавляет бунт учителя. Церковь разрушена. Проклинаемый собственной матерью и женой, обзланный Колька ночью гонит на мотоцикле в райцентр в надежде излить душу председателю.

Николай Шурыгин – это тип предприимчиво-самодовольного человека, в котором стремление возвыситься над окружающими, доказать свою исключительность проявляется в желании сломать сельскую церковь. Именно в этом причины поступка бригадира Николая Шурыгина, уничтожающего церковь без чьего-либо

приказа и без какой-либо корыстной цели. Это удовольствие от того, что можно распоряжаться, почувствовать себя большим начальником, к которому окружающие относятся со страхом и почтением: «Сперва Шурыгин распоряжался этим делом, как всяким делом: крикливо, с матерщиной. Но когда стал сбегаться народ, когда кругом стали ахать и охать, стали жалеть церковь, Шурыгин вдруг почувствовал себя важным деятелем с неограниченными полномочиями, перестал материться и не смотрел на людей – вроде и не слышал их и не видел».

Глупость, своеволие уживаются в этом персонаже с необычайным самомнением и тщеславием человека, уверенного в исторической значимости его деятельности. Он мечтает оставить по себе память, и, глядя на сельских ребятишек, бригадир так и думает: «Вырастут, будут помнить: при нас церкву свалили. Будут своим детишкам рассказывать: дядя Коля Шурыгин зацепил тросами и...» [8]. И «крепкий мужик» Шурыгин не понимает и не хочет понять, что не просто на старинное здание покушается он, а на устои человеческой жизни, её корни и истоки. Церковь – не только символ веры, духовности, чего-то изначального, церковь в рассказе – это образ дома, спокойствия, тех сил, что питают человеческую душу, она – хранительница прошлого народа, его традиций, ведь через неё проходили важные этапы человеческой жизни: в ней крестили, венчали, отпевали. А для Шурыгина важно лишь то, что церковные кирпичи можно пустить на свинарник.

Народ пытается спасти церковь: просит, умоляет, требует. Учитель призывает людей становиться под церковную стену, чтобы спасти ее. Молодой педагог считает, что Шурыгин – убийца, так как церковь для людей – не просто здание, исторический памятник XVII века, а символ прошлых поколений. Но все напрасно: ведь, по мнению самого Шурыгина, он совершает великий поступок, после которого его не забудут. Именно поэтому большинство шукушиноведов в образе Николая Шурыгина видят современного Герострата. Сам Герострат в произведении не упоминается, ассоциации с ним, по сути дела, скрытая аллюзия: автор намекает на известный историкокультурный факт. Как известно, Герострат еще в 550 году до нашей эры, дабы войти в историю, поджег в г. Эфесе одно из семи чудес древнего мира храм богини охоты Артемиды. Такой же сомнительной славы, только в масштабах своей деревни, возжелал и Шурыгин, не ведая, разумеется, ни о самом Герострате, ни о том, что тот был казнен, предан проклятию, а имя его было запрещено к упоминанию.

Кульминацией рассказа является сцена падения церкви. В.М. Шукшин, используя приём олицетворения «оживляет»,

«одушевляет» старое здание и передает ощущение невыразимой боли, жалости к церкви: «Хрустнуло одно бревно, трос, врезавшись в угол, запел балалаечной струной. Странно, что все это было хорошо слышно – ревели же три трактора. Стена, противоположная той, на какую сваливали, вдруг разодралась по всей ширине...» [8]. Сразу нам кажется, что речь идёт о рваной ране на живом теле. Церковь умирала быстро, но мучительно. Мы словно слышим её стон, жалостный и молящий – он просит о помощи [4, с. 105]. «Смерть» храма вызывает сострадание у каждого жителя села, но не у Шурыгина. Да, церковь он разрушил, но ожидаемого результата (бесплатного кирпича) не получил. «Покрошилось много. Причем они так: по три, по четыре кирпича – кусками. Не знаю, как их потом долбать: попробовал ломиком – крепкая, зараза!» Казалось бы, Шурыгина должна смутить безрезультатность его черного дела, однако этого не происходит. Бригадир отнесся к этому равнодушно, наплевательски: «К кирпичам, конечно, ни один дьявол не притронется, ну и хрен с ними! Сгребу бульдозером в кучу, и пусть крапивой зарастает».

После содеянного стена отчуждения отгораживает Шурыгина от людей, в глубине души ощущающих, что в тот момент рухнуло не ветхое здание, давно поруганное, превращённое из храма в склад, а рухнуло что-то важное, частица их души и бытия. Шурыгин же, столкнувшись с неожиданной для него враждебностью односельчан, не понимает в чем его вина и возмущается: «Хоть бы молиться ходили! А то стояла – никто не замечал...». И слышит в ответ: «Почто это не замечали! Да, бывало, откуда ни идешь, а ее уж видишь. И как ни пристанешь, а увидишь ее – вроде уж дома. Она сил прибавляла» [8]. Людям было хорошо от мысли, что есть церковь, а без неё – пустота – материальная и душевная. Церковь выдержала всё: и войны, и революции; не выдержала лишь человеческой неблагодарности и бездуховности. А ведь сколько тайн, признаний, исповедей хранила она в своих стенах! Всё это – прошлое, являющееся частью человеческой жизни, которую никто не может разрушить, уничтожить или стереть [5, с. 27]. И люди не забудут о церкви, как не забудут и об её «убийце» – Николае Шурыгине, который ради своего самоутверждения «свалил» церковь.

Шурыгин не только не смог воспользоваться плодами своего деяния, он остался в полной изоляции, став «чужим среди своих», одиноким и в своем селе, и даже в родном доме, так и не поняв ничего своим неразвитым ленивым мозгом. И звучат из толпы неодобрительные голоса, продавщица не хочет продавать ему бутылку, односельчане называют его «дьяволом», жена

не готовит ему ужин и уходит к соседям. Старая мать ругает Шурыгина с печки: «Колька, идол окаянный, грех-то какой взял на душу!». И в то же время боится за него: «Ох, горе ты мое горькое! Проклянут ведь тебя, проклянут!» [8].

Но Шурыгиным движет еще одно чувство – зависть. Именно зависть лежит в основе преступного поведения «крепкого мужика» Николая Шурыгина, который, ревнуя к успехам «больших людей», завидуя их карьерному взлету, «выявляет себя» в убийстве деревенской церкви. Страшно не только то, с каким остервенением выполняет свою «миссию» этот непутевый человек, но и то, что он равняется на успешных «беспредельщиков» у власти. На укоры и рыдания старой, немощной матери, которая переживает, что сына проклянут односельчане, Шурыгин спокойно отвечает: «Ваську Духанина проклинали – он крест своротил? Наоборот, большим человеком стал...»

Исследователи творчества В.М. Шукшина не раз отмечали, что в своих рассказах писатель создал особый тип «героя «чудика», обычного человека с необычным складом души, которому свойственна эксцентричность, импульсивность, непредсказуемость поведения» [7, с. 51]. Такой герой совершает поступки, необъяснимые точки зрения логики, тем самым вызывая недоумение и удивление у окружающих. В большинстве случаев «чудик» – это человек большой души, чувствующий красоту мира, готовый прийти на помощь любому, от него никогда не исходит угроза (Андрей Ерин из рассказа «Микроскоп», Сергей Духанин из рассказа «Сапожки», Василий Князев из рассказа «Чудик»). Сам писатель говорил: «Чудаковатость моих героев – форма проявления их духовности». Безобидным и добрым «чудикам» противопоставлены «античудики», «энергичные люди» [7]. Упрямый и озлобленный Николай Шурыгин относится именно к таким персонажам. Отсутствие души, ума, жалости, почтения к старине, неуважение к истории, пренебрежение к вере – качества, характеризующие и анти-родового человека, и «античудика», и они в полной мере воплощены в образе Шурыгина.

В.М. Шукшин показал разрушительное в своей стихийной необузданности начало русской души, утратившей духовные опоры. В «Крепком мужике» страсть героя к «быстрой езде», залихватская удаль оборачиваются угрозой самоуничтожения нации. «Драматургическая» острота эпизода сноса церкви раскрывается не только в надрывных жестовых и речевых нюансах поведения Шурыгина («крикливо, с матерщиной»), но и в окаменелом состоянии деревенских жителей, в душах которых, «парализованных неистовством Шурыгина», брезжащий

свет воспоминаний о прежней значимости священного места оказывается бессильным перед стихийной агрессией.

Рассказ «Крепкий мужик» относится к той жанровой разновидности, которую сам В. Шукшин определял как «рассказы-характеры», причём в данном случае речь идёт о характере явно отрицательном. Николай Шурыгин – это как бы земное, человеческое, материальное воплощение всего духовного зла, скопившегося в русском народе за годы советской власти. Автор, изображая зловещие следы «деятельности» Шурыгина, дает понять, что они не являются доказательством его правоты или победы над разумом и здравым смыслом. Да, церковь разрушена, несмотря на протесты окружающих, но это – мнимая победа. Шурыгин посрамлен, осужден своими близкими, односельчанами и только из упрямства не желает признать своего поражения. Душевная глухость, неспособность и нежелание понять других людей, примитивность и духовная неразвитость – вот против чего выступает писатель, создавая образ «крепкого мужика» Николая Шурыгина. Читателю ясны социальная опасность и цена «раскованности» подобных натур.

Для понимания идеи произведения важен еще один момент: В.М. Шукшин акцентирует внимание читателя на том, что церковь, разрушенная Шурыгиным, построена в XVII веке. Это был важный период в истории страны, когда благодаря единению всего русского народа были изгнаны из Москвы польские интервенты. Эта победа послужила мощным импульсом для возрождения российского государства. Таким образом, основной темой рассказа является вся история России, начиная со «дня народного единства», а подлинной, всеобъединяющей проблемой произведения становится судьба России. В рассказе «Крепкий мужик» В.М. Шукшин поднял важную проблему: когда разрушается дух – духовность, погибает род – народ. Церковь в произведении олицетворяет образ дома и спокойствия, хранительницы духовного начала, тех сил, которые питают человеческую душу. Если будут разрушены духовные основы народа, то новые поколения лишатся нравственных устоев. Писатель не только показал, но и доказал, что человек, утративший связи со своими истоками, верой, всем, что людей объединяет, дает силы, терпит моральное поражение и оказывается в социальной изоляции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский Л. А. Путь Василия Шукшина / Л. А. Аннинский // Аннинский Л. А. Тридцатые – семидесятые. Литературно-критические статьи. – М. : Современник, 1977. – 271 с.

2. Заречнов В. А. Функции пейзажа в ранних рассказах В. М. Шукшина / В. А. Заречнов // Художественный текст : варианты интерпретации : труды XII Всероссийской научно-практической конференции (Бийск, 18 – 19 мая 2007 г.) : в 2-х ч. Ч. 1. – Бийск : Бийский педагогический гос. университет им. В. М. Шукшина, 2007. – С. 232-240.
3. Золотусский И. Час выбора / И. Золотусский // Литература в школе. – 1996. – № 4. – С. 60-67.
4. Козлова С. М. Поэтика рассказов В. М. Шукшина / С. М. Козлова. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1992. – 218 с.
5. Овчинникова О.С. Народность прозы Шукшина : учебное пособие / О. С. Овчинникова. – Бийск, 1992. – 120 с.
6. Резник Ю. М. Специфика интегративной антропологии. Антропология: комплекс наук и проект интеграции знаний о человеке [Электронный ресурс] / Ю. М. Резник // Спектр антропологических учений. – М. : ИФ РАН, 2006. – С. 65-83.
7. Хисамова Г. Г. Речевое поведение героев рассказов В. М. Шукшина / Г. Г. Хисамова // Русская речь, 2004. – № 4. – С. 51-55.
8. Шукшин В. М. Крепкий мужик // Полное собрание рассказов В. М. Шукшина в одном томе: рассказы. – М. : ЭКСМО, 2013. – С. 430-436.

АННОТАЦИЯ

Шишкина И. Е. Образ анти-родового человека в рассказе В. М. Шукшина «Крепкий мужик»

В статье рассматривается рассказ В. М. Шукшина «Крепкий мужик», в котором показано разрушительное в своей стихийной необузданности начало русской души, утратившей духовные опоры. Анализируется образ Николая Шурыгина, воплотившего в себе черты анти-родового человека.

Ключевые слова: В. М. Шукшин, церковь, анти-родовой человек, крепкий мужик, народ, традиция.

SUMMARY

Shishkina I. E. The image of an anti-tribal man in the story «Strong man» by V. M. Shukshin

The article discusses the story «Strong man», which shows the destructive, elementally rampant beginning of the Russian soul, which has lost its spiritual support. The image of Nikolai Shurygin, who embodied the features of an anti-tribal man, is analyzed.

Key words: V. M. Shukshin, church, anti-tribal man, strong man, people, tradition.

Л. В. Волосевич
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82.0

ОБРАЗ ДЕМОНА В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА ЛИТЕРАТУРЫ И ЖИВОПИСИ РУБЕЖА XIX – XX ВЕКОВ

Известно, что мифологизм является основной чертой художественного мышления рубежа XIX – XX веков. К библейским мифам в 1880-х годах обращается и М. Врубель. Он работает над эскизами росписей Владимирского собора в Киеве. Но эскизы М. Врубеля отклоняются из-за несоответствия изображений художника иконописному канону: его библейские образы выражали искания, сомнения современного человека.

Мироощущение современного человека с его внутренними противоречиями, которые позже представлены в образе врубелевского Демона восходят к размышлениям Дмитрия Карамазова о противоречивости человеческой природы, о борьбе ее плотского, греховного начала с духовным началом, связывающим человека с Богом. В контексте проблемы борьбы духовного и плотского начал в человеке в романе Ф. М. Достоевского ставится вопрос о сущности понятия красоты. Внешняя красота, по мысли автора, проговоренной Дмитрием Карамазовым, включает амбивалентность: «Красота – это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому, что непреодолимая, а определить нельзя, потому что бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут... Страшно много тайн! Слишком много загадок угнетают на земле человека... Красота! Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. Черт знает что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей... ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы сердца людей» [8, с. 127-128].

Очевидно, сложную противоречивость личности, раскрытую Ф. М. Достоевским, Д. С. Мережковский проецирует на свои размышления о творчестве и красоте, высказанные в трилогии «Христос и Антихрист», считая творчество Ф. М. Достоевского одним из истоков современной литературы. Проблематика

романов самого Д. С. Мережковского отражает не только размышления автора об искусстве, но и о личности рубежа XIX – XX веков, черты которой особенно ярко проступают в представителях искусства и сфокусированы в образах Демона М. А. Врубеля. В работах З. Г. Минц, посвященных творчеству, Д. С. Мережковского, исследователь указывает на значение философских учений Ф. Ницше и Вл. Соловьева для формирования мировоззрения писателя. По мнению исследователя, ницшеанские мотивы свободного сверхчеловека, освобожденного от всех этических норм проявляются в трилогии «Христос и Антихрист». К сверхчеловеку Д. С. Мережковский относит исторических героев и гениев. Их характеризует связь с красотой и познанием, с «бездной тела языческой упоенностью земным, “плотским” бытием, но зато с этим культурным типом связаны творческие начала религии (Юлиан), искусства (Леонардо да Винчи) и государственной жизни (Петр I)» [14, с. 82]. Эти герои творят зло, но оно может оказаться в исторической перспективе благом, они являющиеся движущей силой истории.

В творчестве Д. С. Мережковского происходит осмысление идеи Вл. Соловьева о мире как «синтезе Истины, Добра и Красоты» [14, с. 228]. Но соединяя ницшеанскую концепцию сверхчеловека с размышлениями о роли гениев и героев в истории и культуре, Д. С. Мережковский снимает с них этические ограничения. Тем самым философ ставит категорию красоты вне морали, связывает ее с «бездной тела»: «Бездна тела – “антихристов” мир Красоты и зла» [14, с. 232], а процесс творчества и познания – с безграничной свободой. Поскольку представители нового искусства, прежде всего, символисты утверждают созидательную и преобразующую функции текста-мифа, следовательно, художник приравнивается Богу. По наблюдениям З. Г. Минц в 1890-е годы Д. С. Мережковский приходит к утверждению мира Красоты и идеи человекобога (Цезарь Борджиа, папа Александр VI, Н. Макиавелли), воплощающего «...Красоту как жизнь по ту сторону добра и зла» [14, с. 232].

Таким образом, понятие красоты в философии Д. С. Мережковского является мировоззренческой доминантой, в которой слиты воедино процесс творчества, преобразования и зло окружающего мира, которое мыслитель считает неизбежным. Отсюда особое место, которое получает категория красоты в системе его этико-эстетических ценностей: Красота у Д. С. Мережковского стоит за пределами морали, добра и зла. Следовательно, зло, грех, воплощенные в окружающем мире, имеют эстетическую привлекательность. Главным грехом, исходя из восприятия себя художником-творцом, Демиургом

является грех гордыни. В таком контексте не случайна черта двойственности, присущая образу мессии, он объединяет в себе божественное и земное начала, «“царство Христа” и “царство Антихриста”». Философия Д. С. Мережковского является осмыслением окружающего мира, реалий России 1880-1890-х годов, в ней находит отражение картина мира, миропонимание современников мыслителя. Она проясняет творческие искания А. М. Врубеля, его миропонимание, созвучие его образной системы мотивам лирики, мировосприятию лирического героя А. А. Блока.

Философские идеи, распространенные в России на рубеже XIX – XX веков в творческой, интеллектуальной среде, проливают свет на двойственность библейских образов М. А. Врубеля, дают обоснование эволюции образной системы художника 1880 – 1890-х годов. Нарушение иконописного канона объясняется отношением самого художника к работе над библейскими сюжетами, сквозь которые проявляется его оценка искусства, место эстетического в системе ценностей художника. Его интерес к работе в Кирилловской церкви, к работе над эскизами для Владимирского собора в Киеве связан с его восприятием храма, как произведения искусства. В процессе этой работы М. А. Врубель приобретает опыт мастерства художника-монументалиста, формирует свой особенный стиль. Но уже в работах этого периода проявляется двойственность его миропонимания: «Рисую и пишу изо всех сил Христа, а между тем – вероятно, оттого, что вдали от семьи, – вся религиозная обрядность, включая и Христово Воскресение, мне даже досадны, до того чужды» [6].

Колебания художника между эстетическим и религиозным восприятием храма приводят его сначала к двойственности библейских образов, затем к их трансформации в образ Демона.

По наблюдениям искусствоведа Г. Ю. Стернина в русской художественной культуре на исходе XIX века в русском сознании бытует двуединство образов Венеры Милосской и Сикстинской Мадонны Рафаэля [17]. Венера Милосская, ассоциировалась с культурой античности. Ее образ воплощал возможность осуществления идеала средствами искусства, соединение духовного и материального начал, тем самым преодолевая конечность бытия, материи. В художественном сознании эпохи жило представление о том, что красота, переживание прекрасного может поднять на духовно-эстетический уровень.

Но Г. Ю. Стернин, характеризуя спектр духовно-нравственных исканий эпохи второй половины XIX века, обращает внимание на то, что образы Венеры Милосской и Сикстинской Мадонны

Рафаэля включались «в сакральное пространство культуры», «в том и в другом случае образ наделялся серьезным онтологическим смыслом то в своей человеческой, то в божественной ипостаси» [17]. Здесь нужно добавить, что Венера Милосская связывалась еще с материально-пластическим культом красоты, восходящим к языческой античности.

Г. Ю. Стернин ссылается на знаковые размышления священников Александра Ельчинова и отца Александра о возможных духовных путях христианина и о двусмысленности искусства. Они высказывают мысль, о том, что «путь искусства – “труднее всего, т. к. это область двусмысленная, демоническая”», «Приобщение к культуре некоторым образом компромисс для духовной жизни» [17]. Эти высказывания корреспондируют с оценкой Д. С. Мережковским понятия красоты как этико-эстетической категории, связанной с бездной тела, миром Антихриста. В таком смысловом контексте эпохи 1880-х годов М. А. Врубель проходит путь от библейских образов Богоматери, Христа, Моисея, ангела к образу Демона. Анализ эволюции художественного мирозерцания автора Демона сидящего в философском контексте эпохи демонстрирует, что свойство антиномичности изначально свойственно художественному самосознанию М. А. Врубеля.

В художественном сознании М. А. Врубеля объединяются библейское и демоническое начала, и антиномичность становится характерной чертой произведений художника киевского периода и его образов Демона. В самом его признании «Искусство – вот наша религия» скрыто неразрешимое противоречие. В работе Н. А. Дмитриевой, посвященной творческому пути М. А. Врубеля, прослеживается мысль о том, что до самого кризисного момента своей жизни, который происходит к концу 1890-х годов, искусство было для художника высшей ценностью. Художник болезненно и с раздражением воспринимает самые авторитетные высказывания (И. Е. Репина, Л. Н. Толстого), в которых подвергается сомнению его самоценность. В письме к сестре в 1883 году М. А. Врубель признается в фанатичной самоотдаче искусству[5].

Центром мировоззрения М. А. Врубеля становится красота, символом которой для личности рубежа XIX – XX веков является Венера Милосская. Этот символ определяет сложный комплекс переживаний художника, связанный с культом творца-Дemiурга, соперника Богу [13, с. 235], с поддержкой творчества художника узким кругом сподвижников и с отвержением его широкой публикой, с ощущением себя одновременно избранником и изгнанником, что находит отражение в его творчестве в

инфернальных мотивах. В системе мировоззренческих координат, определенных философией Ф. Ницше, Д. С. Мережковского они влияют на формирование смысловой структуры, связанной с миром «Антихриста» [13, с. 234], и оформляются к 1890-му году в образе Демона сидящего. Полотно «Демон сидящий» стало итогом творческих поисков М. А. Врубеля 1880 годов, в котором воплощено миропонимание самого художника и сфокусирован комплекс философских идей эпохи.

Продолжение оппозиции идеала Мадонны и идеала содомского, бездны тела и бездны духа, земного и небесного, объединенной в понятии красоты исследователи находят в ранних дневниках З. Гиппиус. Интенция автора дневников – произвести саморазоблачение, показать «изнанку Мадонны» [11] – Дьяволицу, как себя воспринимает героиня дневника, совмещая в себе начало Мадонны и начало содомское.

В поэтических циклах А. Блока также происходит превращение небесного в инфернальное. Идеал Вечной Женственности, воплощенной в образе Прекрасной Дамы, обретает в одноименных циклах новые ипостаси Незнакомки, Снежной Маски, Фаины, связанные с демоническими мотивами [9]. Закономерно, что путь творческих исканий М. А. Врубеля от образа Мадонны, библейских эскизов приводит его в 1890-м году к неоднозначному образу Демона.

В монографии, посвященной творчеству М. А. Врубеля, Н. А. Дмитриева обращает внимание на сочетание несовместимых начал уже в киевских образах Демона. Она отмечает, что современники художника видели в Демоне женственные и чувственные черты андрогинна, вызывающие непонимание [6]. Тот же источник приводит объяснение значения образа Демона, его противоречий самим автором: «Демон – это дух, соединяющий в себе мужской и женский облик. Дух, не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том дух властный... величавый». Н. А. Дмитриева приводит еще одно уточнение М. А. Врубелем внутренней формы, семантики образа своего героя. По словам его покровителя, искусствоведа А. В. Прахова, М. А. Врубель утверждал «... что вообще Демона не понимают – путают с чертом и дьяволом, тогда как “черт” по-гречески значит просто “рогатый”, “дьявол” – “клеветник”, а “демон” значит “душа” и олицетворяет собою вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревающих его страстей, познания жизни и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе» [6].

Н. А. Дмитриева высказывает мысль о том, что образ Демона «древнегреческого происхождения» [6]. Черты героя

М. А. Врубеля, указанные исследователем, андрогинность, чувственность, раскрываются в трактовке художником понятия «демон» как души. Определение демона – души вводит образ, созданный М. А. Врубелем в круг философских представлений неоромантиков, восходящих к философии Платона, системе его взглядов о Космосе, Мировой Душе, душе человека, попавшей в круговорот земного бытия.

В философских представлениях Платона создателем Космоса и Мировой Души и человека является высший духовный Ум – Демиург. Человеческая душа, некогда потерявшая крылья, стремится к единению с Мировой Душой, Космосом через Красоту и Благо. Созерцая Красоту и Благо, человеческая душа вновь обретает крылья и получает возможность созерцать подлинную Красоту и подлинную истину. С Красотой, Благом, истиной у Платона связано представление о Едином бытии Космоса, Души Мира и души человека [14].

Главные категории философии Платона проявляются в миросозерцании личности 1880-х – 1890-х годов и развиваются в философии Вл. Соловьева, творчестве Д. С. Мережковского, мировоззрении А. Блока. Понимание смысла образа Демона М. А. Врубеля возможно в данном философско-культурологическом контексте. Если учитывать признание художника и считать образ Демона – лирическим воплощением души человеческой, то сюжет трилогии М. А. Врубеля, посвященной Демону, над которым он работает на протяжении десяти лет, повторяет платоновскую концепцию исканий души человека единения с Бытием, с Душой Мира, Космосом.

В мифе Платона о душе человека душа теряет крылья из-за своего несовершенства и переходит в материальное тело, чувственный мир. Пройдя несколько воплощений, душа должна научиться открывать красоту в чувственном мире. Созерцая чувственную красоту, тем самым взращивая крылья, она должна вспомнить идеальный мир, в котором она была раньше, прозреть истинную Красоту. В это понятие Платон вкладывает значения благоразумия, справедливости, мужества и мудрости. Философ их проецирует на благо в обустройстве государства.

Философия Серебряного века возвращается к платоновской концепции создания Мира и Космоса, соединяя ее с христианским мировоззрением. В их представлении Мировая Душа отдалена от Бога (у Платона – Творца-Демиурга), утверждает себя вне Бога, потому становится натурой. Вначале в философии Вл. Соловьева она тождественна Софии. Позже философ пересматривает свою точку зрения и считает, что

Душа Мира вне Бога становится носителем хаоса и является антитезой божественной премудрости, Софии. В философской системе Вл. Соловьева София коррелирует с бытийной Душой Мира Платона. Но у Вл. Соловьева София имеет две ипостаси: Божественную и тварную. София Божественная принадлежит сфере божественного бытия, соотносится с вечноженственным началом в Боге, идеальным человечеством, телом Христовым, Царством Духа [13].

София тварная имеет двойственную природу. Она несет в себе божественное начало, определяется Логосом, имеет светлый лик. С другой стороны – она отделяется от Бога, приобретает демонические черты. В таком состоянии она – источник зла и хаоса. София Божественная, «Премудрость Божия» представлена у Вл. Соловьева в образе Прекрасной Дамы, Вечной Возлюбленной. Вечная Женственность – чувственная ипостась Прекрасной Дамы.

В Образе Демона М. А. Врубеля, в выстраиваемом сюжете его трилогии, с учетом признания самого художника о том, что Демон это душа прочитывается миф Платона о поисках души человека целостности, воссоединения с Душой Мира, а также мотивы переосмысления этого мифа в философии Вл. Соловьева, Д. Мережковского. В данном контексте образ Демона М. А. Врубеля – это воплощение души, разделенной с Душой Мира Платона, либо, в системе философских координат Вл. Соловьева с Божественной Софией, крылья которой оказались слабыми для дальнейшего полета. Сюжет демонианы М. А. Врубеля, его пластический образ Демона взаимодействуют с мифом. Миф придает образу масштабность, тот самый монументализм, о котором говорят исследователи, углубляет его внутреннее значение проекцией в историческую реальность рубежа XIX – XX веков.

Образ Демона М. Врубеля соотносится и с философией Вл. Соловьева. Антиномичность, свойственная образу Демона, проявляется в свете концепции философа о Софии как первооснове творения [13]. Выше было отмечено, что София заключает в себе двойственность, представленную в ипостаси Софии Божественной и Софии тварной. Образ Демона-души М. А. Врубеля содержит неразрешимый конфликт, обусловленный двойственностью Софии. Отсюда, присущие живописно-пластическому решению внешнего облика Демона мотивы тоски, одиночества, неподвижности, его смысловая антиномичность. Благодаря философскому контексту, неразрешимости внутреннего конфликта образ Демона М. А Врубеля приобретает трансцендентальный смысл.

Кроме того, миф о душе, включает образ Демона М. А. Врубеля в исторический контекст эпохи, делает образ ее живописно-пластическим символом. Его эпохальное значение подтверждает и резкая реакция на образ Демона современников. К образу Демона обращается А. Блок, помня о творении художника, его трагической судьбе, предвосхищенной самим М. А. Врубелем в триптихе о Демоне. Поэт прочитывает по-своему полотна М. А. Врубеля, соотнося судьбу художника с судьбой целого поколения и переводит язык живописи на язык слова.

Исследователи эволюции творчества А. Блока показывают, что образная символика 1903 – 1906 годов меняется с образов, связанных с «небесным», на земные, появляется тенденция сближения с реализмом [10]. Небесный образ Прекрасной Дамы, представляющий Божественную Софию, переходит в ипостаси, связанные с Софией тварной. Появляются образы земных стихий: пузыри земли, болотные чертенята, болотный попик. Меняется образ героини, воплощающий идеал лирического героя. Она предстает в разных ипостасях: Фаины, Незнакомки, Снежной Маски – эти образы являются продолжением темы стихии. Сам лирический герой, поэт, также меняет свой облик. Он уже не рыцарь «взором кроток, сердцем тих», преклоняющийся перед Прекрасной Дамой. Лирический герой сам вовлекается в бушующую стихию.

Примечательно, что сюжет лирики А. Блока 1903 – 1910 годов объединяет в себе идеалистические концепции Платона, Вл. Соловьева, Д. С. Мережковского и является вариантом сюжета «Стихов о Прекрасной Даме». В отличие от героя-рыцаря «Стихов о Прекрасной Даме», которому не свойственно противоречие между земным и небесным и он идентифицирует себя с Душой, лирический герой циклов «Фаина» «Снежная Маска», стихотворения «Незнакомка» сочетает плотское начало и духовное. Он распадается на образ поэта, погруженного в мир зла, порока в стихотворениях «Поэты», «Незнакомка», вампира из «Песни Ада», и образ Души поэта в стихотворениях «Посещение», цикле «Снежная Маска». В стихотворении «Незнакомка» и одноименной драме одновременно присутствуют душа поэта в образе голубого и поэт, погрязший в пошлости жизни.

В творчестве А. Блока 1903 – 1910 годов разворачивается сюжет о поэте и душе. Поэт А. Блока не в состоянии преодолеть суету, пошлость соблазны земного мира, «горем убитый» [1, с. 179], с отравленной душой, погруженный в пространство «черного города» [1; с. 177]. Лирического героя стихов А. Блока периода 1904 – 1906 годов, поэта, влечет загадочный женский образ безымянной кометы, кровавой падшей звезды [1, с. 183].

Иная ипостась Прекрасной Дамы – Незнакомка, соотносится с Софией тварной. Она увлекает поэта и вместе они совершают падение: «Мы знали зненьем несказанным / Одну и ту же высоту / И вместе пали за туманом, / Чертя уклонную черту» [1, с. 182].

Изначально образ Незнакомки антиномичен. С одной стороны она напоминает поэту о Софии Божественной, с другой – манит в бездну плоти и лжи: «Но, душу нежную губя, / В себя вонзая нож, / Я в муках узнавал тебя, Блистательная ложь!» [1, с. 182].

Мотивы и образы лирики 1904 – 1906 годов приобретают завершенность в стихотворении и драме «Незнакомка». Здесь конфликт между земным и небесным усугубляется. В стихотворении лирический герой, поэт, превращается в финале в «пьяное чудовище» [1, с. 186]. В драме происходит четкое разделение поэта и персонажа Голубого, его души.

В коллизии драмы Голубой и поэт ищут «единственно прекрасный лик Незнакомки» [3]. Голубой-Душа узнает Незнакомку, но его сущности чужда земная страсть. Образ Голубого продолжает платонические мотивы рыцаря Прекрасной Дамы: «Я коснуться не смею тебя», «Кровь молчалива моя», «Звездный напиток – слаще вина» [3]. В силу своей духовной сущности он не может ответить на призывы Незнакомки.

Пьяный Поэт пропускает единственную встречу: «О, если б я не был пьян, / Я шел бы следом за ней!» «Встречи такие / Бывают в жизни лишь раз...» [3]. В третьем действии, когда Поэт встречает Незнакомку в светском салоне, он ее узнать не может, в памяти остались обрывки воспоминаний. Испанский исследователь Cobos Benitez точно формулирует причину неразрешимости конфликта: «Идущая по мосту прекрасная женщина и Звезда Мария – астральное божество, женская ипостась мировой души, призванная возвышать и облагораживать души, утрачивает свой высокий сакральный статус. Об этом с тоской возвещает Звездочет, несущий миру «весть о паденье светлейшей звезды».

Таким образом, сюжет лирики и драматургии А. Блока отражает миф о воссоединении души человека с Софией Душой Мира Прекрасной Дамой. Именно эту мысль выражает исследователь Жукова А. А. отмечая, что «Путь поэта-символиста предстает теперь как познание идеальной сущности мира в ее земных воплощениях и развертывается как постоянное восхождение-нисхождение по ступеням “превращений”» [9].

В контексте мифа о душе человека и душе мира А. Блок воспринимает триптих М. А. Врубеля о Демоне. Дуалистический образ врубелевского Демона прочитывается как душа и соотносится с персонажем лирики и поэмы А. Блока, Голубого – души Поэта, стремящейся к Софии Божественной, идеалу.

Семантика образа Демона Врубеля предполагает и Софию тварную. Она коррелирует с темной стороной души образа Поэта А. Блока, которая устремляется в бездны страстей. Демоны М. А. Врубеля воспроизводят миф Платона о душе человека, которая падает из-за своего несовершенства. Вариантами мифа Платона являются сюжетные линии, связанные с исканиями персонажей Голубого-Души и Поэта в лирике А. Блока. У А. Блока и у М. А. Врубеля трагизм образов обуславливается внутренней неразрешимостью конфликта между земным и небесным, плотским и духовным, невозможностью объединить эти начала.

Мотив гибельного полета, появившийся в цикле «Снежная Маска» к 1910-му году оформляется в лирике А. Блока в образ Демона. Сущностью лирического героя цикла Снежной Маски является земная душа, увлекаемая дионисейской демонической стихией «снежного вина», «голубого ветра». Исследователь Mario Cobos Benitez отмечает, что погружение в опьянение, мистический экстаз, сон лирического героя как «возврат к собственному я, пробуждение генетической памяти», путь к «высшему, сакральному знанию, обретаемому поэтом через видение женщины неземной красоты» [Mario Cobos Benitez; Эл. рес, с. 163 – 164] являются особенной чертой эстетики и поэтики модернизма. В цикле «Снежная Маска» вариантом пути к прозрению героя является образы-мотивы снежной вьюги, снежного вина, винной чаши, сна. Героиня цикла, Снежная Маска, так же, как и Незнакомка «женская ипостась мировой души, призванная возвышать и облагораживать души, утрачивает свой высокий сакральный статус» [4, с. 163 – 164].

Лирический герой «Снежной Маски» воспринимает происходящее с ним, как сон: «И вновь вдыхаю, не любя, / Забытый сон о поцелуях, / О снежных вьюгах вокруг тебя» («Снежное вино») [1, с. 211]. Он находится в двойственном состоянии. В его подсознании пробуждается генетическая память о Мировой Душе, Софии Божественной. Но в реальном плане он произносит: «Да, я с тобой незнаком». Знаковым и сакральным является место их встречи «Ты не первая мне предалась / На темном мосту» («Снежная вязь») [1, с. 212], отсылающее к стихотворению «Незнакомка» и одноименной драме.

В «Снежной Маске» представлен иной вариант сюжета встречи лирического героя – земной души и Снежной Маски. В «Незнакомке», земная душа Поэта, погрязшая в мире пошлости, пропустила встречу, не узнала явление Софии Божественной. В «Снежной Маске» возлюбленная лирического героя, утратившая небесный статус, связана с земными стихиями,

поэтому невозможность встречи снимается. Путь героев цикла устремляется в бездны, противоположные небу: «И снежные брызги влача за собой, / Мы летим в миллионы бездн... / Ты смотришь все той же плененной душой / В купол все тот же звездный...» («Снежная вязь» [1, с. 212]; «И снежных вихрей подъятый молот / Бросил нас в бездну, где искры неслись, / Где снежинки пугливо вились» («Настигнутый метелью»)) [1, с. 217]. Земная ипостась Снежной Маски – это «безнадежная», «плененная» душа, соотносящаяся с падшей «светлейшей звездой» из «Незнакомки».

В цикле «Снежная Маска» появляется парный образ – антипод Софии Божественной – образ Снежной Маски, и ее спутника, лирического героя. Оба персонажа земные души, утратившие связь с Душой Мира, сорвавшиеся звезды «Метель взвилась, / Звезда сорвалась, / За ней другая...» («Настигнутый метелью»)) [1, с. 217]. Путь, который они проходят, фатален и необратим: «И на этот путь оснеженный / если встанешь – не сойдешь, / И душою безнадежной / Безотзывное поймешь» («Последний путь»)) [1, с. 214]. Герой «Снежной Маски», осознает его как путь зла, заканчивающийся смертью: «Весны не будет, и не надо: / Крещеньем третьим будет – Смерть» («Второе крещение»)) [1, с. 216]. Примечательно, что в цикле происходит трансформация мотивов и образов от семантики связанной с небом к семантике смерти. Снежная Маска сначала манкая незнакомка с «улыбкой невинной в тяжелозмейных волосах» [1, с. 211], затем плененная душа, падающая звезда. В конце цикла в облике Снежной Маски появляются inferнальные черты: «Из очей ее крылатых / Светил мгла», «Мне мое открыло сердце / Снежный мрак ее очей!» [1, с. 228], «То горят / и дремлют маки / Злых очей». «На груди снегов оковы, / В ледяной моей пещере – Вихрей северная дочь!». Мотив сна, забытья варьируется с мотивом смерти. Пространство бездны превращается в пространство пещеры, кельи (варианты склепа), где герой оказывается пленником, скован тяжелой дремой.

Как видно, в «Снежной Маске» появляются inferнальные мотивы, связанные с соединением лирического героя – души со Снежной Маской, Софией тварной, стремящейся к хаосу. Отношения героев сюжета также претерпевают эволюцию и заканчиваются тем, что возлюбленная, Снежная Маска, превращается в смерть и губит лирического героя. Уже в этом цикле зарождаются тема губительной страсти, приводящей к смерти одного из героев, тема загубленной души.

В 1909 году в цикле «Страшный мир» происходит усиление inferнальных мотивов. В цикле происходит превращение лирического героя в двойника с демоническими чертами: «... из ночи туманной, / Шатаясь, подходит ко мне / Старейший юноша...», «...он улыбнулся нахально, / И нет близ меня никого...» («Двойник») [2, с. 13-14]. В статье о символизме А. Блок пояснит, что демоны иначе называются «двойниками». В то же время, в образе двойника присутствуют мотивы падшей души, звучащие в предыдущих циклах. Сам образ юноши отсылает к предыдущим циклам («Стихи о Прекрасной Даме», «Снежной Маски») с образами юного поэта-рыцаря, Голубого, поэта, погруженного в стихию страсти. Однако доминирующим мотивом становится мотив двойничества и разрушения, который отчетливо прозвучал в «Незнакомке» в ситуации, когда пьяный поэт видит свое отражение: «Ты право, пьяное чудовище! / Я знаю: истина в вине».

В «Песни Ада» аллюзия, отсылающая к «Аду» Данте выполняет смыслополагающую функцию, которая прогнозирует образ героя стихотворения и развитие лирического сюжета. В стихотворении А. Блока лирический герой – душа поэта, утрачивает связь с Беатриче. Мотив утраты духовного проводника приводит к изменению образа лирического героя. В первой части стихотворения в связи с образом поэта-лирического героя появляются мотивы души грешника, падшего ангела: «Все к пропасти стремиться безнадежной, / И я во след. Но вот в прорыве скал, / над пеною потока белоснежной...» («Песнь Ада») [2, с. 16]. По сюжету стихотворения в круг ада поэт встречает душу в облике увядшего юноши-грешника («...И я смотрю с волненьем непонятным / в черты его отцветшего лица...») («Песнь Ада») [2, с. 16]. Юноша является альтер-эго поэта, его образ вновь актуализирует мотивы двойничества и греха: «Узнай: я предан мук беспощдной / За то, что был на горестной земле / Под тяжким игом страсти безотрадной» («Песнь Ада») [2, с. 17].

История, рассказанная юношей, соединяет сюжет взаимоотношений лирического героя и его возлюбленной в цикле «Снежная Маска», ситуацию встречи в «Незнакомке». В «Песне Ада» «чудесная жена», «единственная, кто ласки презирала» становится жертвой пагубной страсти юноши: «И был в крови вот этот аметист. / И пил я кровь из плеч благоуханных, / И был напиток душен и смолист...» («Песнь Ада») [2, с. 16]. В «Песне Ада» персонаж Юноши приобретает демонические черты, превращаясь в вампира, его возлюбленная – образ, символизирующий духовное начало. Наказание этого юноши в том, что он обречен повторять убийство, совершая бесконечное

падение. Примечательно, что история юноши-двойника дает возможность поэту наблюдать себя со стороны, а автору раскрыть непримиримое внутреннее противоречие героя – невозможность гармонии между телом и духом.

Таким образом, внутреннее значение лирического героя А. Блока в его циклах связано с понятием души. В «Стихах о Прекрасной Даме» она стремится соединиться с Божественной Софией. В стихотворении «Незнакомка» лирический герой предстает в двух ипостасях: Поэта, погруженного в царство тела и персонажа Голубого – его Души, которые трагически разъединены с Софией-Незнакомкой. В «Снежной Маске» Поэт соединится с земным началом Софии и становится ее пленником, а его душа впадает в сон-смерть.

В лирике 1909 года, в «Песне Ада» персонаж юноши охвачен тварным, земным началом, которое приводит к гибели его душу. Двойной сюжет произведения, история в истории раскрывает антиномичность образа Поэта. Причем его история перехода лирического героя из платонической ипостаси души в ипостась демона-вампира воспроизводит философские суждения Дмитрия Карамазова о неразрешимых противоречиях человека, начинающего с идеала Мадонны, а кончающего – содомским: «Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны». Эти слова Ф. М. Достоевского раскрывают суть трагизма лирического героя А. Блока и являются общим знаменателем, подтверждающие внутреннее единство образов Демона М. А. Врубеля и лирического героя А. Блока.

Анализ творчества М. А. Врубеля и А. Блока 1890 – 1910 годов отражает параллелизм творческого мышления поэта и художника в культурно-философском контексте эпохи рубежа XIX – XX веков. Оба в начале творческого пути мыслят категориями, которые находятся в поле координат идеалистической философии в интерпретации русских философов Вл. Соловьева, Д. С. Мережковского. Их миропониманию свойственен дуализм, проявляющийся в восприятии окружающего мира как единства земного и небесного, духовного и плотского, высокого и низкого. В его основе лежит общее представление о творческой функции Логоса, проявляющейся в создании им Космоса, Души мира и земного мира, души человека. Высшей ценностью для обоих, М. А. Врубеля и А. Блока, на начальном этапе их творческого пути является искусство.

В эволюции творчества М. А. Врубеля и А. Блока прослеживается общность их духовных исканий, начавшихся с утверждения абсолютной эстетической доминанты и завершившихся отказом от мыслей о самодостаточности

искусства, о самоценности красоты без нравственных идеалов. Оба приходят к пушкинскому идеалу творца-пророка. Недаром М. А. Врубель в конце жизни делает переоценку ценностей. По воспоминаниям В. Я. Брюсова, художник проговаривал мысль о греховности своей прежней жизни, отразившейся в его картинах: «Очень мучила Врубеля мысль о том, что он дурно, грешно прожил свою жизнь и что в наказание за то, против его воли, в его картинах оказываются непристойные сцены <...>. “Это – он (Врубель разумел Дьявола), он делает с моими картинами...”» [6]. М. А. Врубель приходит к созданию образа Пророка, этимологически связанного с пушкинским Пророком.

В программной статье «О современном состоянии русского символизма» А. Блок, подводит итог этапу развития русской культуры, связанному с символизмом. При этом раскрывая суть явления, он проводит параллели между живописью и литературой, через живописные образы, мотивы объясняет символистское мировосприятие. Создавая статью, А. Блок не случайно обращается к образу и творчеству художника. Об этом говорит дата ее написания: апрель – март 1910 года. М. А. Врубель умер в апреле 1910 года, и, как известно, А. Блок выступал с речью на его похоронах. Статья о символизме – не только размышления о явлении литературы. Она является авторским самоанализом своего мироощущения, итоговым рубежом которого стал 1910 год и анализом мироощущения поколения рубежа XIX – XX веков, нашедшим отражение в творчестве М. А. Врубеля, В. Я. Брюсова философии Вл. Соловьева, В. Иванова.

В статье «О современном состоянии русского символизма» А. Блок видит причину кризиса символизма в том, что символисты смиренное служение «Святыне Муз», послушание, смирение, миссию поэта-пророка подменили «волшебным миром», поэтом-богом, царящим и творящем в этом мире. Поэт-бог, «злой творческой волей» создает демонов-двойников, которые помогают ему строить «собственный волшебный мир», создавать «красавицу куклу». В статье возникает тема искусственного мира, который создает поэт, увлекаемый демонами-двойниками. В символистской концепции А. Блока творец сам становится пленником «лиловых миров», в окружении «изумительных кукол». Таким образом, в статье А. Блока раскрывается связь внутреннего значения образов поэта, двойников, демона и главный конфликт между Софией Божественной и Софией тварной, происходящий в душе его лирического героя Поэта.

Осмысление творчества М. А. Врубеля завершают стихотворения А. Блока, посвященные Демону. Первое – отклик на смерть М. А. Врубеля, написанное вскоре после

его смерти. В этом стихотворении он переводит живописный образ Демона М. А. Врубеля на язык слова. При этом, поэт сохраняет трагический смысл Демона поверженного: «И в горном закатном пожаре, / В разливах синеющих крыл, / С тобою, с мечтой о Тамаре, / Я, горный, навеки без сил...». Автор стихотворения «Демон» раскрывает внутреннюю драму истощенной в стремлении к идеалу личности. Причем нереализованность стремления происходит в двух планах: «горнем» и земном, «в далеком ауле». В стихотворении 1916 года образ Демона А. Блока соотносится с образами вампира и двойника, с которыми связаны мотивы лжи, гибельности, иллюзорности «волшебных миров». В этом стихотворении образ Демона можно рассматривать как иллюстрацию А. Блоком собственных размышлений об искусстве, о творцах, прежде всего, М. Ю. Лермонтове и М. А. Врубеле, создавших собственных демонов и увлекшихся ими, отступивших от пути Пророка и упавших в бездну: «И под божественной улыбкой / уничтожаясь на лету, / Ты полетишь, как камень зыбкий, В зияющую пустоту» [2, с. 16]. В образе Демона А. Блока трансформируются мотивы Демона М. Ю. Лермонтова, происходит переосмысление и проговаривание размышлений над Демоном М. А. Врубеля, в результате чего происходит синтез мотивов и порождение и углубления смысла образа Демона рубежа XIX – XX веков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А. Собр. соч в 8 т. / А. Блок; под ред. В. И. Орлова и др. – Государственное издательство художественной литературы. – М. – Л., 1960. – Т. 2. – 466 с.
2. Блок А. Собр. соч в 8 т. / А. Блок; под ред. В. И. Орлова и др. – Государственное издательство художественной литературы. – М. – Л., 1960. – Т. 3. – 714 с.
3. Блок А. Незнакомка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: libking.ru/books/poetry-/poetry/299271-2-aleksandr-blok-neznakomka-liricheskaya-drama.html#book
4. Блок А. О современном состоянии русского символизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dugward.ru/library/blok/blok_o_sovremennom_sostoyanii.html
5. Benitez Mario Cobos гностический миф в пьесах А. Блока «Незнакомка» и «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева / М. С. Benitez // Cuadernos de Rusística Española, 2011 – Т. 7. – С. 163 – 164. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6928967>

6. Врубель М. А. Письма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.wroubel.ru/?item=99a9703d-da14-4c3d-8d94-f58a29f5e8f1&page=5>
7. Дмитриева Н. А. Духовные искания Врубеля / Н. А. Дмитриева // В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://unotices.com/page-books.php?id=128460>
8. Дмитриева Н. А. Врубель [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://e-libra.ru/read/389988-vrubel.html>
9. Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 12 т. / Ф. М. Достоевский; под ред Г. М. Фридендера и др. – М., 1882. – Т. 11. – 623 с.
10. Жукова А. А. А. А. Блок и Н. С. Гумилев: религиозно-философские основы творчества (женский Идеал и его интерпретации): автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / А. А. Жукова. – М., 2018. – 29 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/aa-blok-i-ins-gumilev-religiozno-filosofskie-osnovy-tvorchestva-zhenskii-ideal-i-ego-interpr>
11. История русской литературы.
12. Луцевич Л. Россия и Запад. Из истории усвоения идей (на пути к андрогинной целостности) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://institut-est-ouest.ens-lyon.fr/spip.php?article126>
13. Мони́на Н. П. Идея Софии в русской поэзии: философско-культурологический анализ: автореф. дис. на соискание учёной степени канд. философских наук: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Н. П. Мони́на. – Барнаул, 2004. – 141 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://studylib.ru/doc/2415314/monina-n.p.-ideya-sofii-v-russkoj-poe-zii>.
14. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – С.-Петербург: Искусство – СПб, 2004. – С. 59 – 96.
15. Минц З. Г. А. Блок / З. Г. Минц // Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – С.-Петербург: Искусство – СПб, 2004. – С. 14 – 38.
16. Мусулин А. Учение Платона о душе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.manwb.ru/articles/psychology/inner_world/PlatoAlma_AntMus/
17. Стернин Г. Ю. Изобразительное искусство второй половины XIX века. Эпоха и стиль времени / Г. Ю. Стернин // Г. Ю. Стернин. «Два века. Очерки русской художественной

культуры» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tphv-history.ru/books/ocherki-russkoy-hudozhestvennoy-kultury.html>

18. Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX – начала XX века / Д. Сарабьянов. – М. : Галарт, 2001. – 300 с.

АННОТАЦИЯ

Волосевич Л. В. Образ Демона в контексте диалога литературы и живописи рубежа XIX–XX веков

В статье рассматривается образ демона на полотнах М. А. Врубеля и в лирике А. Блока. Исследуется философский контекст бытования этих образов, их значение и точки соприкосновения, благодаря которым происходит диалог между текстами живописи и литературы.

Ключевые слова: образ, литература, живопись, диалог.

SUMMARY

Volosevich L. V. The image of the Demon in the context of the dialogue between literature and painting at the turn of the XIX–XX centuries

The article discusses the image of the demon on the canvases of M. A. Vrubel and in the lyrics of A. Blok. It also examines the philosophical context of the existence of these images, their meaning and common ground, due to which there is a dialogue between the texts of painting and literature

Key words: image, literature, painting, dialogue.

*Л. В. Волосевич
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

КОНЦЕПТ «НАРОДНОСТЬ» В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ А. С. ПУШКИНА

Термины «концепт» и «понятие» часто воспринимаются как синонимы. Подтверждение этому факту можно найти в «Лингвистическом энциклопедическом словаре» В. Н. Ярцевой, в котором термину «понятие» дается синоним «концепт»: «Понятие (концепт) – явление того же порядка, что и значение слова, но рассматриваемое в несколько иной системе связей; значение – в системе языка, понятие – в системе логических отношений и форм, исследуемых как в языкознании, так и в логике» [5]. На сегодняшний день эти понятия имеют довольно

четкое разграничение и как синонимы употребляются крайне редко. Понятие отражает лишь наиболее общие, существенные логически конструируемые признаки предметов и явлений. В свою очередь, концепт может отражать любые, не обязательно существенные признаки объекта. Выделим основные подходы к определению концепта: лингвистический, когнитивный, культурологический.

Представители лингвистического направления (С. А. Аскольдов, Д. С. Лихачев, В. В. Колесов, В. Н. Телия) понимали концепт как весь потенциал значения слова вместе с его коннотативным компонентом. Одним из первых, кто дал определение концепта в науке, был философ С. А. Аскольдов. Он считал, что концепт «есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [1]. Из этого определения исследователь определяет основную функцию концепта – заместительную.

Термин «концепт» стал активно употребляться в российской лингвистической литературе с начала 1990-х годов. Лингвокультурологическое наполнение этой лексемы продолжила статья академика Д. С. Лихачева «Концептосфера русского языка», где указывается на то, что концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения «словарного значения слова с личным народным опытом человека» [4, с. 243]. Рассматривая бытование концепта в тексте, Д. С. Лихачев высказывает мысль о том, что концепты рождаются в тексте, образуя концептосферу, в результате диалога адресанта-автора и адресата-читателя, а также добавляет еще одну функцию концепта – расширять значение слова, сочетаясь с другими концептами.

Д. С. Лихачев заостряет внимание на том факте, что охватить значение слова и концепта во всем его многообразии адресату сложно, так как «...оно зависит от индивидуального культурного опыта, запаса знаний, навыков, которые определяют значение слова» [4, с. 243].

Представителями когнитивного подхода (З. Д. Попова и И. А. Стернин) понимают сущность концепта как мыслительную деятельность индивида, явление ментального характера, глобальную мыслительную единицу, «квант структурированного знания».

В труде «Понятие концепт в лингвистических исследованиях» ученые И. А. Стернин и З. Д. Попова дают следующую дифиницию: «концепт – дискретное ментальное образование, которое является базовой единицей мыслительного кода человека,

обладает относительно упорядоченной внутренней структурой, представляет собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущее комплексную, энциклопедическую информацию об отражаемом предмете или явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету» [7, с. 24]. Данная единица формируется, считают ученые, в сознании человека из его непосредственных операций с предметами, из мыслительных операций человека с другими, уже существующими в его сознании концептами. Такие операции могут привести к возникновению новых концептов.

Рассматривая концепт, представители культурологического подхода (А. Вежбицкая, Ю. С. Степанов, Г. Г. Слышкин, В. И. Карасик) рассматривают концепт как факт культуры. Вся культура понимается ими как совокупность концептов и отношений между ними. Исследователи были убеждены, что рассматривая различные стороны концепта, особое внимание следует уделять важности культурной информации, которую он передает.

Примечательно, что А. Вежбицкая [2] не использует как таковой термин «концепт», но она вводит понятие «ключевые слова» культуры, которые представляют собой те же культурные концепты. «Ключевыми словами» являются те, изучение которых позволяет сказать что-то существенное и нетривиальное об этой культуре [2, с. 35]. Эти слова «могут анализироваться как центральные точки, вокруг которых организованы целые области культуры» [2, с. 37].

Исследователи отмечают, что концепт имеет сложную структуру. Она включает значение, или семантический состав концепта, определяющее внутреннюю форму слова, и форму, представленную словом. Кроме того, в структуру концепта входят образный и понятийный элементы. Образный элемент концепта состоит из наивных представлений о понятиях окружающей действительности – «устойчивые картинки». В понятийном элементе заключена «фактическая информация о реальном и воображаемом объекте». Задача нашего исследования – используя данные теоретические представления о понятии «концепт», рассмотреть концепт «народность» в литературной критике А. С. Пушкина.

О народности литературы заговорил «первый светский поэт на Руси» (В. Г. Белинский) Антиох Кантемир. Однако по-настоящему остро вопрос о народности литературы как одной из важнейших полемических проблем встал в середине 1810 – 1820-х годов XIX века. Причем проблема эта была теснейшим образом

связана с борьбой за национально-самобытную, реалистическую литературу, которую впоследствии вели Пушкин, писатели-декабристы и Белинский в 1830 – 1840-х годах, а затем, вслед за ними, критики-демократы 1860-х годов.

В первой четверти XIX века за народность русской литературы ратовали представители различных течений: классицизма во главе с А. С. Шишковым, романтики во главе с критиками А. И. Шевыревым и Н. А. Полевым, реакционеры во главе с Ф. В. Булгариным и Н. И. Гречем, стоявшие (как позднее и славянофилы) на позициях «официальной» народности. В 1820 – 1830-е гг. вопрос о народности литературы стал проблемой философско-исторического значения, которая восходила к проблеме судьбы русской культуры и русской истории вообще. Поэтому концепт «народность» становится ключевым концептом литературной критики практически всего XIX века.

На формирование представлений русских мыслителей этого периода повлияла, прежде всего, немецкая философия, идеи И. Гердера Ф. Шеллинга о развитии нации, ее национальной культуры. Философы рассматривают исторический процесс, историю человечества как историю духа народа, запечатлеваемого в искусстве как универсальной сфере духовного бытия. Именно в искусстве воплощается образ нации в ее самобытности, долженствующей свидетельствовать о ее творящих способностях, определяющих место той или иной нации в общечеловеческой истории. Если же нация не обладает самобытно-народным искусством, то это свидетельствует о ее творческом бессилии и исторической обреченности.

Идеи народности, высказанные немецкой философией, были восприняты и быстро осваивались русской культурной мыслью. С понятием народность писатели связывают отражение самосознания и самобытности русской литературы, ее право стать в ряду европейских литератур.

Если обратиться к самому А. С. Пушкину, глубоко изучившему историю русской литературы, то он отмечает ее характерную черту (речь идет о периоде с XVIII века по первую четверть XIX века) подражание иноземным образцам античным, немецким, французским. Ни одного из писателей XVIII века он не считает независимым от этого влияния, самостоятельным. Как об исключении он говорит о творчестве К. Н. Батюшкова. В качестве критика, А. С. Пушкин требует от писателей, обращаясь лично к каждому, создания подлинно русского национального произведения. Поэтому А. С. Пушкину в полной мере принадлежит приоритет в постановке проблемы национального писателя.

В контексте его литературно-критических работ звучит сквозной вопрос: кем может быть представлена русская литература мировому сообществу. Так, делая анализ статьи И. В. Киреевского в альманахе 1830 г. «Денница», А. С. Пушкин не случайно приводит такую цитату: «...если просвещенный европеец, развернув перед нами все умственные сокровища своей страны, спросит нас: «Где литература ваша? Какими произведениями можете гордиться перед Европою?... Мы укажем ему на Историю Российского государства; мы представим ему несколько од Державина, несколько стихотворений В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, несколько басен И. А. Крылова, несколько сцен из Д. И. Фонвизина и А. С. Грибоедова ...» [118, с. 119]. А. С. Пушкин оставляет такое утверждение критика без комментария, давая понять читателю, что разделяет точку зрения автора.

Несколько ранее, анализируя причины, замедлившие развитие русской литературы, А. С. Пушкин также размышлял на эту тему: «Согласен, что некоторые оды Державина, несмотря на неровность слога и неправильность языка, исполнены порывами истинного гения, что в “Душеньке” Богдановича встречаются стихи и целые страницы, достойные Лафонтена, что Крылов превзошёл всех нам известных баснописцев, включая, может быть, и самого Лафонтена, что Батюшков, счастливый сподвижник Ломоносова, сделал для русского языка то же самое, что Петрарка для итальянского; что Жуковского бы перевели все языки, если б он сам менее переводил» [7, с. 19]. Как видим, А. С. Пушкина-критика беспокоит малое количество талантов в русской литературе, которые могли бы представить лицо нации своим творчеством. Приведённые фрагменты пушкинских текстов показывают, что А. С. Пушкин задаётся вопросом о месте русской литературы в мировом литературном пространстве и ставит проблему качественного состояния творчества писателей, которое он оценивает в соотношении с мировой литературой. Следовательно, концепт «народность» в литературно-критических размышлениях А. С. Пушкина появляется в связи с размышлениями о развитии русской литературы, о проблеме ее самобытности.

Для Пушкина, как центральной фигуры литературного процесса первой четверти XIX века, проблема народности в литературе была одной из важнейших проблем, которую он решал своим творчеством. Подробно ее развитие в творчестве А. С. Пушкина исследует Б. Томашевский [9]. Анализируя проблему народности в работах А. С. Пушкина, исследователь учитывает социально-исторический контекст эпохи и акцентирует внимание на том, что

обращение к нему А. С. Пушкина обусловлено патриотическим пафосом, который культивировался в кругу писателей-декабристов [8, с. 84] в «Вольном обществе любителей российской словесности». Главными предпосылками, сформировавшими представление культурной общественной мысли о понятиях народности и национальности Б. Томашевский называет книги де Сталь, «О Германии», «Взгляд на французскую революцию» [8, с. 85], статьи «декабристского происхождения» [8, с. 84-86] о народности в литературе, полемику между Шишковым и карамзинистами, статью Ансильона “Nouveau essais de politique et de philosophie” [8, с. 99]. В атмосфере этих общественно-культурных явлений сформировались и взгляды русского общества на понятия «народность» и «национальность», которые сформировали концепт «народность» в литературно-критической мысли первой четверти XIX века.

Ансильон в статье впервые дал определение понятию «дух нации» и связал его с понятием «национальный характер»: «Идеи, привычки, привязанности, господствующие в народе образуют его национальный характер, и произведение искусства в его глазах будет прекрасно только в той степени, в какой оно будет в соответствии с его национальным характером» [8, с. 100]. Из этого следует, что концепт «народность» связывается философом с представлениями о нравах, национальном характере. Как показывает Б. В. Томашевский, в работах А. С. Пушкина-критика также формируется проблема народности, основанная на его понимании понятия «народность» и «национальность», под влиянием западноевропейских источников. Он обосновывает черты характера народа факторами климата, формой правления, мировоззренческой основой: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражена в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу...» [8, с. 101]. Таким образом, в работах А. С. Пушкина концепт «народность» включает концепт веры, который имеет значение мировоззренческой основы народа.

Как известно, А. С. Пушкин, писатель и критик, вёл работу в направлении демократизации литературного языка, который в результате французского влияния считал искусственным, нарочитым. Таким А. С. Пушкин видит состояние языка русской прозы XIX века: «Проза наша ещё так мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены создавать обороты для изъяснений понятий самых обыкновенных, так, что леность наша охотнее выражается на языке чужом» [6, с. 31]. Поэтому в

творчестве И. А. Крылова А. С. Пушкин увидел огромный шаг к утверждению народности и самобытности в русской литературе, её языке. Он назвал баснописца «истинно народным поэтом» [6, с. 32], «представителем духа русского народа» [6, с. 189], отметив в языке его басен черты народного духа, переданного речью: «весёлое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться» [6, с. 32].

В то же время, «изложение “Дум”» К. Ф. Рылеева считает слабым местом, «составленным из общих мест» из-за того, что «национального, русского нет в них ничего, кроме имён» [7, с.143]. Зато силу истории Карамзина А. С. Пушкин видит в предмете карамзинского изложения – истории народа и в стиле языка первого русского прозаика. Особенность его стиля, на что А. С. Пушкин обращает особое внимание, заключена в ясности и точности – качествах, которые А. С. Пушкин ценил в прозе превыше всего [7, с. 13 – 14]. В контексте литературной критики А. С. Пушкина возникает противопоставление творчества К. Ф. Рылеева и Н. М. Карамзина. А. С. Пушкин строго относится к «Думам», исходя из своих творческих поисков реалистического изображения действительности. Образцом для подражания А. С. Пушкин считает летописи, народные думы. А. С. Пушкина привлекает в них то, что их содержанием является историческое бытие народа, выраженное языком сказителей, летописцев. В «Думах» К. Ф. Рылеева история народа была поводом для декларации гражданских, политических идеалов поэта. Это и стала причиной сурового отзыва А. С. Пушкина. Наоборот, Н. М. Карамзин в «Истории государства Российского», по мнению А. С. Пушкина, отразил прошлое русского народа в соответствующей содержанию форме, а потому и национальный дух русского народа. По А. С. Пушкину именно работа в направлении демократизации языка является залогом ясности, простоты и точности его стиля. Отсюда следует, что в пушкинских литературно-критических работах концепт «народный» включает значение демократизм литературного языка.

Но для литературного самосознания поэта, как показал Б. В. Томашевский, ещё не характерно разделение понятий «народность», «нация», «народный», «национальный». Значение, которое включает концепт «народность литературы» у А. С. Пушкина состоит в способности выразить духовную работу народа поэтическими средствами языка. В таком понимании смысла концепта «народность А. С. Пушкин следует культурной традиции заложенной и западноевропейской мыслью первой четверти XIX века. Это приведет к реализации главного чаяния А. С. Пушкина и писателей его круга создания

национальной литературы как части национальной культуры. Таким образом, в пушкинской литературно-критической традиции концепты «народный», «национальный» имеют синонимичное значение. Концептосфера концепта народный включает такие концепты, как «дух народа», «вера», «язык» «характер народа», «нравы».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / Под общей редакцией В. П. Нерознака. – М. : Academia, 1997. – С. 267-279.
2. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / А. Вежбицкая. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 288 с.
3. Карасик В.И., Слышкин Г. Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. – Воронеж, 2001. – С. 75-79.
4. Лихачев, Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. – М.: Academia, 1997. – С. 280 – 287.
5. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Научное изд-во «Большая Российская Энциклопедия», 2002. – 709 с.
6. Пушкин А. С. Собр соч: В 10 т. / [сост. Томашевский Б. В. и др.] – М.: Наука, 1964. – Т. 10. Письма. – 1981 / отв. ред. Б. В. Томашевский. – 1966. – 904 с.
7. Попова З. Д., Стернин И. А. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 2000. – 30 с.
8. Томашевский Б. В. Пушкин: [В 2 кн.] / Отв. ред. В. Г. Базанов; АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушк. дом). – М; Л.: Изд-во АН СССР, 1956-1961. – Кн. 2. Материалы к монографии (1824 -1837). – 1961. – 575 с.

АННОТАЦИЯ

Волосевич Л. В. Концепт «народность» в литературной критике А. С. Пушкина

Опираясь на теоретические разработки понятий концепт, концептосфера таких исследователей, как С. А. Аскольдов, Д. С. Лихачев, И. А. Стернин, А. Вежбицкая, учитывая основные подходы изучения концепта, факторы, влияющие на его формирование, функции и структуру, автор статьи рассматривает

концепт «народность» в литературно-критических статьях, высказываниях А. С. Пушкина.

Ключевые слова: концепт, концептосфера, текст, семантическое значение, народность.

SUMMARY

Volosevich L. V. The concept of «ethnicity» in literary criticism of A. S. Pushkin

Based on the theoretical development of the notions «the concept», «the concept sphere» of such researchers as S. A. Askoldov, D. S. Likhachev, I. A. Sternin, A. Verzhbitskaya, taking into account the main approaches to studying the concept, factors affecting its formation, functions and structure, the author of the article examines the concept of «ethnicity» in literary and critical articles, statements by A. S. Pushkin.

Key words: concept, concept sphere, text, semantic meaning, ethnicity.

*В. В. Дольнева
(г. Луганск, ЛНР)*

УДК 821.111 – 31.09 + 929 Мердок

ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ОБОСОБЛЕННОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ А. МЕРДОК «КОЛОКОЛ», «ЧЕСТНЫЙ ПРОИГРЫШ»)

Литература – продукт взаимодействия авторских индивидуально творческих факторов и внешних социально-исторических влияний. В художественном произведении находит свое отражение идейно-философское понимание автором того исторического контекста, свидетелем и непосредственным участником которого он является. Чтобы провести комплексный анализ литературного произведения, целесообразно исследовать культурно-исторические и социально-экономические условия, влияющие на эстетические взгляды автора.

Молодежный протест «рассерженных молодых людей» XX века разгорался «...в условиях Великобритании, представлявшей даже еще в 60-х годах сочетание сверхиндустриальной державы и страны еще не освободившейся от очень стойкого наследства – пуританизма XVII столетия» [2, с. 268]. Границы этого протеста не очерчивались социально-экономическими недовольствами. Существенной критике были подвергнуты устоявшиеся взгляды на взаимоотношения полов и институт брака.

Определяющими для британского общества стали издания новых нормативных документов, регулирующих социальные нормы. Так, в 1967 году Актом о половых преступлениях однополюе отношения были декриминализованы на территории Англии и Уэльса. С этого момента добровольные гомосексуальные контакты между мужчинами старше 21 года в условиях частной жизни не карались законом. В 1969 году внесены изменения в порядок оформления расторжения брака. Divorce Reform Act отменил необходимость доказывать факт измены или неадекватного поведения одного из супругов, а также значительно упростил расторжение брака для супружеских пар, не проживающих вместе более двух лет. Следствием этого стало увеличение числа разводов и количества неполных семей, где дети оставались на попечении только одного родителя.

Декриминализация гомосексуализма, упрощение бракоразводного процесса, легализация абортс и распространение противозачаточных таблеток – все это способствовало созданию благоприятных условий для будущей сексуальной революции.

В фокус литературы второй половины XX века попадает тема однополрой любви, принятия добрачных и внебрачных сексуальных связей. На примере образов гомосексуальных героев Айрис Мердок показывает человеческую индивидуальность, возможность обособленного существования индивида вне общественных рамок и ограничений.

Обособленность как категория выражает отношение между единицами мира реальных вещей, а именно представляет отсутствие связей, раздельность и разъединенность отдельных объектов. Индивидуальность – это проявление своеобразия какого-либо явления, отдельного объекта, существа, человека, т.е. индивидуальность характеризует определенную единицу в ее качествах, отличиях; выделяет единицу из общего числа типичных объектов. Понятие «человеческая индивидуальность» заключается в наборе характеристик, которые помогают выделить индивидуума среди других и установить его уникальность, выражает отношения и связи отдельной личности с миром других людей.

Индивидуальность как составляющая обособленности в контексте природы личности характеризует внутреннюю позицию индивида, проявляющуюся в стремлении сконцентрироваться на собственных потребностях и понять самого себя. Сквозь призму обособленности Айрис Мердок раскрывает экзистенциальную индивидуальность героев своих романов.

Романист Айрис Мердок как летописец эпохи в своих произведениях воплощает взгляды британского общества второй половины XX века. В произведениях А. Мердок раскрывается тема однополый любви и гомосексуальных влечений. В романе «Колокол», написанном в 1958 году, т.е. до принятия Акта о половых преступлениях, уже появляется образ гомосексуального героя.

Повествуя о судьбе героя романа «Колокол» Майкла Миды, сообщает читателю о его пристрастиях и привязанностях. Бывший школьный учитель был уличен в преступной любви к собственному ученику и вынужден отказаться от своего стремления получить духовный сан. Несмотря на тот факт, что отношения молодого учителя и его ученика имели исключительно платонический характер, Майкл вынужден прекратить преподавание.

Роман «Колокол» насыщен художественным психологизмом, описанием внутренней борьбы главного героя. Майкл Мид сталкивается с общественным осуждением, испытывает угрызения совести, не может воспринимать себя абсолютно нормальным человеком. Эти чувства и эмоции вызваны влиянием социума: мироощущение героя могло сформироваться совершенно иным образом, не ставь перед ним общество нерушимых преград. Майкл всячески стремится «перевоспитать» себя, переделать саму суть собственного естества. Однако он и сам до конца не верит, что это возможно: «Бог сотворил мужчин и женщин с такими склонностями и дозволил этим склонностям укорениться так глубоко, что во многих случаях они становились самой что ни на есть сутью человеческой натуры» [3]. Майкл много размышляет о природе своих влечений и вопреки общественному мнению не может окончательно поверить в их «неправильность» и порочность: «Ему вспомнились слова Джеймса: содомский грех недостойн сожаления, он запрещен. Майкл знал, что внимание его занимает лишь то, как и отчего он достоин сожаления. В то же, что он *попросту* запрещен, Майкл в действительности не верил» [3]. Автор показывает душевные мучения главного героя, его попытки осознать, почему он не такой как все, почему он обособлен от окружающей его действительности. Глубоко религиозный, верующий человек Майкл Мид уверен, что все созданное и предопределенное Богом имеет право на существование. «Что касается его самого – таким сотворил его Господь, и он не думал, что Господь сотворил его монстром» [3].

Автор пытается изобразить изменение отношения общества к вопросу гомосексуальности, демонстрируя толерантное отношение к таким людям, как Майкл Мид: «...не может такой источник чувства быть только лишь пагубным» [3]. За

несколько лет до вступления в законную силу Акта о половых преступлениях, Мердок выражает мысль об отмене наказания для гомосексуалистов: «Справедливость требует считать этих несчастных пациентами врачей, а не объектами полицейского надзора» [3]. Автор допускает, что однополые отношения имеют право на существование: «...в другом и, вероятно, лучше устроенном обществе могли быть разрешены моралью гомосексуальные отношения» [3].

Майкл Мид наделен массой положительных черт и качеств, более того, ему отведена роль духовного лидера и наставника светской общины, группы людей с абсолютно разными взглядами на жизнь. Для него нет возможности обрести душевный покой, но он открывает сердце, чтобы даровать успокоение людям его окружающим.

В романе «Честный проигрыш» (1970) одна из сюжетных линий обращена к истории гомосексуальных отношений мужчин Акселя и Саймона. Пара не просто состоит в романтических отношениях, она совместно владеет недвижимостью, проживает под одной крышей и планирует долгое совместное будущее. «Мисс Мердок не пользуется ситуацией, чтобы шутить о гомосексуализме. Действительно, Саймон и Аксель представлены как стабильная и любящая пара; Мисс Мердок описывает их отношения с пониманием, и они являются одними из самых убедительных персонажей в романе» [5, с. 24].

Развитие событий романа раскрывает образы Саймона и Акселя как пары, ничем не отличающейся от обычной гетеросексуальной семьи. Между Саймоном и Акселем распределены домашние обязанности и социальные роли. Аксель воплощает маскулинную модель поведения и соответствующие черты характера. Он молчалив, скрытен, занимает лидерскую позицию в отношениях, склонен контролировать партнера, диктовать свои требования и запрещать.

Образ Саймона несколько феминизирован. Автор наделяет Саймона поведением, которое стереотипно приписывают женщинам: он готовит ужин, обставляет дом, выбирает предметы декора, спрашивает разрешения встретиться с кем-либо, подстраивается под настроение партнера, делает обиженный вид и т.д. Несмотря на условное разделение социальных ролей в паре, автор подчеркивает, что «...гомосексуальность вовсе не формирует всех черт характера» [4].

Близкое окружение пары с пониманием относится к отношениям между мужчинами и не воспринимает их как нечто неординарное. На замечание о непрочности однополых

отношений один из героев романа выступает в поддержку однополой любви: «Гетеросексуальные отношения ограждены институтом брака и необходимостью потомства. Не будь этого, они оказались бы столь же непрочными. Так что, если люди подходят друг другу, почему бы им и не оставаться вместе?» [4].

Пара Акселя и Саймона ведет совместное хозяйство «вынужденно маскируясь, так как не изжитые в обществе предрассудки все еще неизбежно требовали этого» [4]. Айрис Мердок, описывая восприятие обществом проблемы гомосексуальных отношений, использует слово «предрассудки», тем самым выражая свое отношение к этому вопросу. В. В. Виноградов определяет слово «предрассудок» как «ложный, но укоренившийся в сознании взгляд на что-нибудь» [1], т.е. по сути это суждение, основанное на укоренившихся предубеждениях и стереотипах, бытующих в обществе и не имеющих рационального обоснования.

Рассуждения героя подчеркивают авторскую позицию принятия и толерантности : «Он первый заставил его осознать, что гомосексуальность – вещь вполне *нормальная*. Саймон никогда не стыдился своей ориентации, но ощущал ее как нечто странноватое... Никогда прежде ему не удавалось взглянуть на нее как на возможный и абсолютно нормальный стиль жизни, то есть так, как воспринимал ее Аксель» [4].

Таким образом, несмотря на некоторые различия в трактовке проблемы гомосексуальности и отношении к ней общества в разные годы своего творчества Айрис Мердок не меняет своего отношения к этому вопросу. Для автора объектом изображения становятся, прежде всего, человеческая индивидуальность (испытываемые человеком чувства, восприятие им собственных эмоций и ощущений), обособленность личности от общественных условностей. Условные границы морали и дозволенности, проведенные обществом, не могут в полной мере детерминировать человеческую индивидуальность, определяемую автором как свободную разумную волю.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов В. В. История слов // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://wordhist.narod.ru/> – Загл. с экрана.
2. Ивашева В. Эпистолярные диалоги / Валентина Ивашева. – М. : Советский писатель, 1983. – 368 с.
3. Мердок А. Колокол / А. Мердок // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/merdok_ayris/kolokol.html – Загл. с экрана.

4. Мердок А. Честный проигрыш / А. Мердок // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/merdok_ayris/chestniy_proigrish.html – Загл. с экрана.
5. Korde R. C. Man Women Relationship in Iris Murdoch's Novel "A very honorable defeat" / R. C. Korde, C. V. Donglikar // Social, cultural and educational perspectives on women. – 2019, 136 с.

АННОТАЦИЯ

Дольнева В. В. Индивидуальность как составляющая обособленности (на материале романов А. Мердок «Колокол», «Честный проигрыш»)

Статья посвящена анализу экзистенциальной индивидуальности героев романов А. Мердок «Колокол», «Честный проигрыш» сквозь призму обособленности и человеческой индивидуальности. Автор приходит к выводу, что образы героев-гомосексуалистов в романах А. Мердок изображены с позиций человеческой индивидуальности, определяемой как свободная разумная воля, не детерминируемая условностями общественной морали.

Ключевые слова: обособленность, индивидуальность, психологизм, экзистенциализм, гомосексуальность.

SUMMARY

V. Dolnieva. Individuality as a Component of Isolation (based on the material of I. Murdoch's novels "The Bell", "A Fairly Honourable Defeat")

The article is devoted to the analysis of the existential identity of the characters of I. Murdoch's novels "The Bell", "A Fairly Honourable Defeat" through the prism of isolation and human individuality. The author concludes that the images of homosexual characters of I. Murdoch's novels are depicted from the standpoint of human personality, which is defined as a free reasonable will and not determined by the conventions of public morality.

Key words: isolation, individuality, psychologism, existentialism, homosexuality.

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

УДК 82.09-343

АНТИЧНАЯ И СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФА ОБ АМФИТРИОНЕ

Целью настоящей работы «Античная и современная интерпретация мифа об Амфитрионе» посвящена освещению некоторых аспектов мифа об Амфитрионе в разные исторические периоды на материале драматических произведений Плавта и Жироду.

Форма переосмысления легендарно-мифологических и литературных сюжетов встречается в литературе, начиная с античности. Уже авторы древнегреческих трагедий и комедий вводили в свои произведения намеки на злободневные, известные всем события, осложняли использованные мифологические тексты актуальными проблемами. Однако следует заметить, что в литературе XX в. трансформационная диалектика эволюции общеизвестного сюжетно-образного материала претерпевает качественных изменений, ее осмысление требует новых подходов, учитывающих современные философско-психологические концепции, постмодернистскую поэтику, новые взгляды на очеловеченный социум и место человека в нем [6, с. 73].

Использование мифа, проведение постоянной параллели между современностью и древностью есть способ контролировать, упорядочивать, придавать форму и значение тому громадному зрелищу тщеты и разброда, которое представляет собой современная история [1, с. 165].

Относя события к античной эпохи или перенося его в совсем другую среду, драматурги всегда переосмысливали легенды [2, с. 200]. Смысл «обработки», как правило, заключался в том, чтобы приблизить к современности абстрактно-мифологические или исторически отдаленные события, наполнить их актуальными идеями и проблемами, сделать семантически более понятными современному читателю (зрителю), наполнив реалистичными предметно-бытовыми деталями общеизвестную схему.

Многим казалась привлекательной идея создания трагедии на основе слияния древнегреческого мифа и психоанализа. Следует учитывать, что говорить о традиционности любого материала можно только при наличии определенного уровня частотности обращений литературы к этому сюжета или образа [6, с. 59].

Таковыми сюжетами являются мифы об Амфитрионе (тема верности) и его сыне Геракле (тема его подвигов), Троянской

войне и ее героях (о причинах войны и ее последствиях), миф об Атридах (тема мести Электры и Ореста) и т.д.

Одним из наиболее продуктивных с точки зрения использования в художественной литературе является миф об Амфитрионе.

Миф о том, как Зевс, влюбившись в Алкмену, жену фиванского полководца Амфитриона, появился перед ней в облике ее мужа, провел с ней ночь и стал отцом одного из рожденных ею сыновей-близнецов – Геракла, издавна служил у греков сюжетом для драматических произведений. К мифу обращались Эсхил, Софокл, Еврипид и др. Хотя ни одно из их произведений до нашего времени не сохранилось. Впервые этот сюжет встречается в эпосе «Щит Геракла», авторство которого приписывают Гесиоду. Широкую известность получила комедия Плавта «Амфитрион», создавалось много переводов этой комедии (особенно в XV-XVI вв.). Наиболее значимые из интерпретаций: в XVII в. – «Два Созия» Жана Ротру (у Плавта Меркурий действует в образе Созия, слуги Амфитриона); «Амфитрион» Жан-Батиста Мольера; «Амфитрион, или Два Созия» Джона Драйдена. В XVIII-XIX в. – «Амфитрион» Генриха фон Клейста. В XX в. – «Амфитрион-38» Жана Жироду; «Дважды Амфитрион» Георга Кайзера; «В доме переночевал бог» Гильерме Фигейреду; Генри Лайон Олди – роман «Герой должен быть один». Миф послужил сюжетом некоторых опер в XVII-XIX в.: «Юпитер и Алкмена» Н. А. Штрингки; «Амфитрион» Франческо Гаспарини; «Амфитрион» Андре Гретри; среди опер XX в. наиболее значительная «Фиванская кукушка» Эрмано Вольф-Феррари [5; с. 73].

Обратимся к пьесе древнеримского драматурга Плавта, творчество которого было ориентировано прежде всего на развлечение. У него даже серьезный язык в одно мгновение мог трансформироваться в комический. В ситуациях, которые должны были брать за душу и вызывать сочувствие, неожиданно появляются нескромные намеки, исчезает напряжение, и вся сцена в одно мгновение превращается на смешной фарс. Плавт сделал из мифологической истории о земном любовном приключении влюбленного бога комедию, сформировав при этом своеобразный каркас событийности, и, придав, таким образом, определенное направление дальнейшим обработкам мифа об Амфитрионе.

Плавт первым использовал прием смены персонажей, (Юпитер (Зевс) – Амфитрион, Меркурий (Гермес) – Созий), обеспечивающий Алкмене защиту от вероятного обвинения в супружеской измене. Древнеримский комедиограф впервые прибег также к водевильному параллелизму главного мотива в

негероической сфере отношений второстепенных персонажей: Амфитриону, как главному персонажу, добавлен ленивый, прожорливый и трусливый слуга Созий, а Юпитера повсюду сопровождает хитрый посланник бога, сын Меркурий. Таким образом, мистическая брачная ночь в произведении Плавта превратилась в комедию двойников. И хотя восходящая главная тема о рождении Геракла в произведении сохранена, она все же отходит в пятом акте на задний план. Зато в комедии Плавта видим постоянную путаницу ситуаций, при чем их неоднозначность сохраняется до самого финала.

В прологе Плавт устами Меркурия назвал свою пьесу «Амфитрион» «трагикомедией»:

Теперь сначала просьбу нашу выскажу,
А после – содержание трагедии.
Что морщитесь, услышав про трагедию?
Я бог: не затруднюсь и превращением.
Хотите, перестрою всю трагедию
В комедию, стихи ж оставлю прежние?
Хотите так? А впрочем, глупо спрашивать!
Как будто сам не знаю! Я ведь бог на то!
Понятно, что на этот счет у вас в уме!
Вам смешанную дай трагикомедию.
Сплошную дать комедию никак нельзя:
Цари и боги в действии участвуют.
Так как же быть? А роль раба имеется –
Вот и возможно дать трагикомедию [7, с. 43-44].

В то время, пока фиванский царь Амфитрион воевал с племенем телебоев, Юпитер соблазняет его жену Алкмену. С этой целью он принял облик царя, а Меркурий – подобие его раба Созия. Смешение разных планов здесь, однако, значительно шире, поскольку разница в составе действующих лиц сказывается на всей структуре пьесы. Шуточные сцены чередуются с серьезными, даже патетическими. Обманутыми богами оказываются прежде всего люди. И пока обман распространяется только на раба Созия или даже на Амфитриона, до тех пор сохраняется шуточный тон.

В центре внимания комедии Плавта – фигура правителя Амфитриона, который не знает, что такое сомнения, поскольку привык действовать всегда решительно и без церемоний. Оказавшись в щекотливой ситуации после возвращения домой из военного похода, он теряет характерную ему решительность и словно сбит с толку.

Показательной в этом плане является центральная сцена пьесы – спор с женой Амфитриона Алкменой. Каждый из персонажей уверен в своей правоте (Амфитрион – в том,

что он только вернулся домой, Алкмена – в том, что провела предыдущую ночь в его объятиях). В этой сцене Плавт мастерски использует такой популярный комедийный прием, как *qui pro quo* («каждый о своем»).

Образ Алкмены, как «идеальной жены», и, в то же время, так сказать, главной жертвы, очень отличается от привычных женских образов римской комедии. Заподозренная мужем в супружеской измене, она с достоинством оскорбленной невинности отводит от себя любые обвинения.

Тревожные предчувствия появляются у Амфитриона только тогда, когда он, запутавшись в доводах Алкмены, начинает догадываться, что она не только скрывает от него свою измену, но приводит для этого все новые и новые доказательства. Он настолько сбит с толку, что уже и сам не знает, кто он такой. Однако настроившись на то, чтобы докопаться до истины, Амфитрион не таит зла на жену. Так и не поняв друг друга, они расходятся. Алкмена решает покинуть мужа, а Амфитрион уходит за свидетелями, которые могли бы подтвердить тот факт, что он действительно только что вернулся из военного похода.

Но тут появляется Амфитрион-Юпитер, во всем своем божественном величии, со всеми атрибутами власти, и сам объясняет истинное положение дела; он сам вынужден извиняться за «недоразумение», которое имело место в предыдущей сцене. Развязка наступает после того, когда Юпитер объясняет, что царица родит двух мальчиков, один из которых – Геракл, его собственный сын, прославит фиванского царя своими подвигами. Юпитер приказывает Амфитриону вернуться к жене без каких-либо обид. И Амфитриону не остается ничего другого, как подчиниться могущественному Богу:

Прибегая к грубоватым шуткам, доводя сюжет до буффонады и фарса, Плавт восстанавливает нарушенное согласие между супругами, не унижая при этом своего героя. Его Амфитрион – человек, достойный уважения, который ведет себя здраво даже в такой ситуации, что не поддается логическому объяснению. Его поведение во многом мотивировано тем, что он более уверенно чувствует себя на поле боя, чем в перипетиях мирной жизни. Да и сети, в которых он оказался, были расставлены самим Юпитером, а организатором походов верховного бога стал сам Меркурий.

Новое воплощение сюжет об Амфитрионе получает в литературной обработке Жана Жироду «Амфитрион 38» (1929).

Французский драматург Жан Жироду – блестящий представитель «поэтического» театра, интеллектуальной драмы, которому удалось создать свой оригинальный «драматический

язык» [8, с. 154]. Сохраняя фабульную канву античного мифа, он подает пример органического сочетания комедийной основы с преисполненными глубокого драматизма ситуациями и мотивами. Автор обращается к мифу в первую очередь для того, чтобы показать человеку его настоящее, истинное место в мире, чтобы подчеркнуть, выделить человеческие качества, достойные восхищения [3].

Жироду не только переосмысливает древний миф, а создает свой собственный, беря за основу высокие моральные качества человека, поднимает вопрос относительно войны с ее псевдогероикой, религии, брака, самоуважения.... Это становится возможным благодаря мастерству Жироду на фоне органично сочетающегося наслаивания мифов и реальности выделить и донести до людей определенные идеи, и показать высокие моральные ценности путем психоанализа, тонкой иронии, парадоксальных ситуаций и виртуозной словесной игры.

Жироду назвал одну из своих пьес «Амфитрион-38», чтобы указать на большое количество версий одной и той же истории, которые предшествовали его собственной.

В пьесе Жироду действуют и люди, и боги. И одни и другие прибегают к хитростям ради достижения своих целей. Однако люди в этой пьесе не слепые игрушки в руках богов.

Эта тридцать восьмая интерпретация знаменитого античного мифа вносит в его трактовку две существенные коррективы:

1) Амфитрион и особенно Алкмена находят в себе мужество противопоставить свою любовь, верность и чистоту воли бога;

2) В этот раз Юпитер действительно влюбляется в Алкмену, поэтому отказывается овладеть ею в образе бога или любого божественного субститута.

Для того, чтобы почувствовать любовь Алкмены, Юпитер не просто принимает облик Амфитриона, он становится Амфитрионом, он перестает быть богом и полностью принимает земное естество генерала: «Я не думал, я просто стал Амфитрионом. Алкмена одержала надо мной победу. Всю ночь, от заката до восхода солнца, я был только ее мужчиной и никем другим» [4, с. 190].

Комедия Ж. Жироду «Амфитрион-38» построена в форме «любовного треугольника»: Амфитрион – Алкмена – Юпитер. Используя мифологический сюжет как некую аллгорию, как форму воспроизводства современной коллизии, Жироду создал жизнерадостную комедию, главным действующим лицом которой стала Алкмена, земная женщина, наделенная чертами сообразительной француженки. Она любит своего мужа и хочет остаться ему верной до конца. Умная и лукавая, остроумная,

стойкая в своих моральных убеждениях, Алкмена дважды одерживает победу над Юпитером. В кого только не превращался всемогущий сластолюбец! Но для того, чтобы добиться благосклонности Алкмены, он впервые вынужден принять не только облик земного человека, реального Амфитриона, но и усвоить характер его мышления, его манеры, поведение.

Вторую победу Алкмена одерживает тогда, когда выигрывает словесный поединок с Юпитером, отказавшись от предлагаемого богом бессмертия в обмен на свою любовь. Главное внимание в комедии смещается на образ героини. А сам Амфитрион предстает как человек, достойный ее любви. Любовь Алкмены возвеличивает его и превращает из объекта разыгрывания в верного защитника супружеских уз. Он готов выйти на поединок с Юпитером, хотя и знает, чем все это может кончиться.

Лирическим и трогательным является диалог супругов, который они ведут в ожидании наказания Юпитера за свою непокорность. И бог отступает перед их решимостью, перед их любовью: он дарит Алкмене забвение. Она так и не узнает, что провела предыдущую ночь в объятиях Юпитера, а Амфитрион будет считать себя отцом славного мальчика, рождение которого предрекает Юпитер; бог сам просит назвать сына Гераклом.

Для Ж. Жироду мифологические предания – это некая неоспоримая данность, то есть то, что могло на самом деле происходить. Однако то, что «произошло», драматург стремится представить, как результат решений и поступков вечных человеческих типов, воплощенных в мифологических образах. При этом сам миф и его смысл рассматриваются драматургом не как нечто застывшее, неизменное.

На основании проделанного анализа можно прийти к выводу, что миф об Амфитрионе наполняется новым содержанием в различные культурно-исторические эпохи. Сохраняя характер универсальности, внутреннюю сущность, вечное, вневременное, что было изначально заложено в его «архетипической» модели, мифологический сюжет сам становится архетипной моделью «жизненной ситуации» супружеских отношений, что позволяет по-философски осмысливать вечную сущность бытия человека, его природу, создавая тем самым простор для поэтической фантазии, «реконструкции» принципов поэтики мифа, проведение аналогий с определенными моментами современной истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарин И. И. Век Джойса / И. И. Гарин. – М. : ТЕРРА-Книжный клуб, 2002. – 848 с.

2. Гозенпуд А. Пути и перепутья. Английская и французская драматургия XX века. – Л. – М. : Искусство, 1967. – 328 с.
3. Егоров Н. С. Миф в современной французской драме (30-40-е гг. XX ст. // Литература и мифология. – Л. 1975. – С. 110-115.
4. Жироду Ж. Пьесы: Перевод с фр. / Вступ. статья. А Д. Михайлова. – М. : Искусство, 1981. – 648 с.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 томах. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Советская Энциклопедия, 1988. – Т. 2 (К-Я). – 719 с.
6. Нямцу А. Е. Основы теории традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу. – М-во образования и науки Украины. Чернов. нац. ун-т им. Юрия Федьковича, науч.-исслед. центр «Библия и культура». – Черновцы : Рута, 2003. – 80 с.
7. Плавт. Комедии. Т.1: Пер. с латин. / Коммент. И. Ульяновой. – М. : Искусство, 1987. – 672 с.
8. Якимович Т. К. Драматургия и театр современной Франции. – К. : Изд-во Киевского ун-та, 1968. – 304 с.

АННОТАЦИЯ

Загоруйкина В. А. Античная и современная интерпретация мифа об Амфитрионе

В статье предпринята попытка проанализировать трансформацию мифа об Амфитрионе от античности до наших дней на материале драматических произведений Плавта и Жироду. В ходе анализа мы пришли к выводу, что каждая последующая литературная обработка мифологического сюжета не только опирается на предшествующие, но и вносит новые, индивидуально-авторские смыслы.

Ключевые слова: античность, миф, интерпретация, драматургия, трансформация.

SUMMARY

Zagorulkina V. A. Ancient and modern interpretation of the myth of Amphitryon

The article regards peculiarities of the transformation of the myth of Amphitryon from antiquity to the present day on the material of the dramatic works by Plautus and Giraudoux. The conclusion is drawn that each subsequent literary treatment of the mythological plot is not only based on the previous ones, but also introduces new, individual author's meanings.

Key words: antiquity, myth, interpretation, drama, transformation.

УДК 82.0

ВЛИЯНИЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ СТИЛИСТИКИ НА АНТИУТОПИЧЕСКИЙ ЖАНР

Мировой литературный процесс второй половины XX – начала XXI веков характеризуется необычайной популярностью, как среди писателей, так и среди читателей антиутопических и постапокалиптических произведений. Узнаваемость общественно-исторических примет, тесная связь с окружающей действительностью и вместе с тем ее художественное прогнозирование – черты, которые делают антиутопию интересной для читателя независимо от времени написания произведения и его прочтения. В то же время, по нашему мнению, такая активизация жанра в течение последних пяти десятилетий обусловлена и тем фактом, что за своими художественными признаками антиутопия органично соответствует мировоззрению современного человека, воплощением которого в искусстве является постмодернизм.

Постмодернистское искусство, которому присущи глубинное разочарование в окружающей действительности, культ свободы личности, критический анализ достижений прошлого и современности во всех сферах человеческого существования, является антиутопическим по своей сути и сформировалось под влиянием не только реальных исторических трагедий XX века, но и гениальных произведений писателей-антиутопистов Е. Замятина, Г. Уэллса, Дж. Оруэлла, О. Хаксли. В то же время, не только антиутопия формирует мировоззрение человека XX – XXI веков, но и жанр антиутопии под влиянием идей постмодернизма во второй половине XX века претерпевает значимые трансформации.

Анализу антиутопии, как типичного жанра постмодернистской литературы, посвящено не мало научных трудов (И. Роднянская, А. Добренко, Н. Иванова, Б. Гройс, М. Эпштейн и др.).

Во второй половине XX века термин «антиутопия» меняет свое значение с описания в литературном произведении тоталитарного государства ближайшего будущего на описание любого общества, в котором приняли верх негативные тенденции развития. Основы к расцвету жанра антиутопии в постмодернистской литературе были заложены еще в первой половине XX века: две мировые войны, индустриализация и коллективизм в странах коммунистического лагеря, зарождения

массовой культуры способствовали формированию негативного видения будущего. А расцвет утопических теорий в 60-х годах XX века, их крах и появление новых вызовов человечеству в связи со стремительным развитием науки и техники, глобализацией и урбанизацией обусловил активизацию жанра, что продолжается и в XXI веке.

Начиная с 50-х годов XX века, появляется множество поджанров антиутопии, среди которых механистическая антиутопия («Механическое пианино» К. Воннегут), феминистская антиутопия («Мужчина как женщина» Дж. Расс, М. Пирси «Женщина в конце времен», «Он, она, оно»), постколониальная антиутопия («В ожидании варваров» Дж. Кутса), технократическая антиутопия («Экологический роман» С. Залыгина), киберпанк («Нейромант» В. Гибсон), религиозная антиутопия («Рассказ служанки» М. Этвуд, «Мечеть Парижской Богоматери» Е. Чудинова), антиутопия изоляции или эскапистская («Повелитель мух» В. Голдинг), екодистопия («Овцы смотрят вверх» Д. Браннера, М. Этвуд «Орикс и коростель», «Год потопа»), постапокалиптическая антиутопия (Т. Толстая «Кысь»), историко-фантастическая антиутопия («Остров Крым» В. Аксенов), евгенистическая антиутопия («Не отпускай меня» К. Исигуро) и др.

Круг проблем, которые освещают авторы современных антиутопии, охватывает потребление, развитие и влияние науки на жизнь человека, уничтожение искусства вследствие развития технократии, вырождение педагогики, глобальное потепление, проблемы человеческого здоровья и репродукции, ядерную угрозу и др.

В целом, наверное, трудно назвать хотя бы одного ведущего писателя-постмодерниста, который в своем творчестве хотя бы один раз не обратился к жанру антиутопии. Одной из причин этого является общий интерес постмодерна к вопросу истории, взаимовлияния исторических событий, анализ истории как попытка осознать уроки прошлого и спрогнозировать будущее.

Впервые специфическое отношение постмодернистов к времени и истории охарактеризовал французский философ-постмодернист Ж.-Ф. Лиотар, который утверждал, что в XX веке человек иначе рассматривает время и себя в нем: он не только разделяет историю на эпохи, но и чувствует парадоксальность времени, когда наше представление о времени не охватывает его со всех сторон.

По мнению Ж.-Ф. Лиотара, предыдущие этапы развития культуры и цивилизации должны быть тщательно проанализированы. Кроме того, следует детально исследовать

причины, породившие те или иные феномены века, иначе они так и останутся ужасом истории, что раз за разом повторяется.

Именно такой анализ и осуществляет антиутопия, ведь по своей структуре она лучше позволяет показать бесчисленные трансформации временных структур. Здесь мы видим не только перенос событий в другое время, но и путешествие героя во временном пространстве – один из самых распространенных приемов научной фантастики (В. Войнович «Москва 2042»).

Постмодернистическая антиутопия заставляет сомневаться в однозначности выводов, объективности свидетельств, адекватности человеческой памяти и справедливости истин, изложенных в книгах по истории. Игра со временем в современной антиутопии не ограничивается анализом прошлого с точки зрения будущего: исторический процесс рассматривается в некоторых антиутопических произведениях как спираль (В. Войнович «Москва 2042»), а действие произведения вообще может происходить в прошлом, а не в будущем, как это характерно для большинства романов-антиутопий.

Большую роль в эстетике современной антиутопии играет обращение авторов к различным средствам комического (сатира, ирония, гротеск, пародия), которые обеспечивают обличительный пафос жанра. Постмодернистическая антиутопическая сатира и ирония приобретают новые признаки по сравнению с предыдущими эпохами. Современной антиутопии присуща карнавальная ритуализация жизни и театрализация событий. Иногда автор прямо подчеркивает, что все, что происходит, является розыгрышем, моделью, возможным развитием сюжета.

Следует отметить, что русская литература рубежа XX-XXI вв. отличалась особой сменой культурных парадигм, которым способствовал кризисный этап поиска новых мировоззренческих ценностных и художественных ориентиров. В это переломное время целый пласт литературы, со своими канонами, претерпел в новом тысячелетии иное осмысление, произошла переоценка ценностей. Таким образом, уже к двухтысячным существенно меняются общие оценки состояния литературы, ее перспективы и общественный статус. Современная литература из состояния накопления переходит к активному продуцированию нового, развиваясь по своим внутренним законам. Но, несмотря на все эти процессы, многие литературоведы приходят к мнению, что, на данном этапе, русская литература не функционирует как единое целое, а является совокупностью разнонаправленных процессов, несопадающих векторов поисков, в которых трудно выделить доминанту.

В исследованиях, посвященных данному периоду, также подчеркивается контрастность, многоликость, а не целостность. Но если контуры и основной рисунок новой художественной целостности еще не определены, то критерий отбора «нового» уже установлен: это принципиальное отталкивание от старой мировоззренческой и художественной парадигмы, подчеркнутое несовпадение с соцреализмом по всем параметрам. В изучения этих несовпадений как раз и начались новые исследования в литературе. Это и творчество писателей-диссидентов, литература «новой волны», попытки выработки нового литературного языка и, наконец, русская версия постмодернизма. Размышления о русском постмодернизме 80-90-х заставляют искать истоки его отличий в той художественной и мировоззренческой парадигме, от которой он отталкивался в своем формировании, и вдумываться в выдвинутые исследователями гипотезы.

Например, А. Добренко полагает, что соцреализм выполнил функцию постмодернизма, с разрушаемой, иронически обыгрываемой им парадигмой: «Программа сводилась к преодолению модернизма. Ее утопизм состоял в попытке «выскочить» из истории, создав домодернистскую эстетику, продумать ситуацию, при которой модернизма как бы не было... Соцреализм вообще может быть определен как постмодернизм минус модернизм» [1, с. 11].

Точки соприкосновения между постмодернизмом и соцреализмом проводит и М. Эпштейн: «В сущности, постмодернизм, с его неприятием всяких утопий, сам был последней великой утопией, именно потому, что оставил себя после всего, завершал все собой» [5, с. 11]. Лишь в 90-е годы появляются первые исследования, которые рассматривают русскую литературу конца века как целостную систему. Об этой целостности говорит М. Эпштейн в своих работах, строящий свои концепции на материале постмодернистской культуры, которая воспринимается исследователем как наиболее важная составляющая современного литературного процесса, отражающая новое мировосприятие. Но и оно также переживает очередной перелом. То есть, М. Эпштейн трактует постмодернизм как модель всего современного искусства, проходящего через кризисный этап развития, и его интересуют те новые тенденции, которые проявят себя в будущем, став доминантой литературного процесса.

Попытки рассмотреть русскую литературу конца XX века как целостную систему предпринимались в работах, посвященных русскому постмодернизму. Во многих из них постмодернизм трактуется очень широко, в поле зрения исследователей

включены произведения, которые традиционно относятся к другим группам. Нет четкого раздела между модернистской и постмодернистской парадигмами. То есть постмодернизм рассматривается как модель современной литературы в целом, хотя и не охватывает многообразия ее форм и стилевых течений. Немаловажной является и попытка выявить закономерности и этапы развития именно русского постмодернизма. А также попытка вписать русскую постмодернистскую литературу в контекст мировой.

Несмотря на ряд противоречий, можно выделить следующие положения, которые эффективны при изучении литературы этого периода в целом. Как, например, восприятие литературы как целостной динамичной системы, открытой диалогу с другими культурами, но в то же время имеющей свою традицию, и отражающей общие особенности мировоззренческих и художественных поисков на современном этапе. По мнению А. Мережинской, является особенно важным то, что «фиксируются перспективные тенденции, а также те явления, которые не укладываются в рамки ни одной из сформировавшихся парадигм» [3, с. 15]. Исследовательница также считает, что при рассмотрении современной литературы следует обратить внимание не только на стилевые течения, а также на такие центральные аспекты, как модель мира, концепция человека, жанр и трансформация жанров. Именно такой ракурс изучения разнообразных художественных феноменов позволяет увидеть в антиутопической литературе некую целостность, зафиксировать повторяемость процессов. Но специфику литературы последних десятилетий определяет отказ от старых парадигм и поиски новых концепций человека, модели мира и художественных средств, которые могли бы отразить современное мировосприятие.

Таким образом, литературная антиутопия во второй половине XX – в начале XXI столетия претерпела существенные изменения под влиянием идей постмодернизма. Постмодернистский дискурс современной литературной антиутопии прослеживается на уровне тематики и проблематики произведений, их сюжетной, композиционной, а также пространственно-временной организации, системы персонажей. Каждая из этих сфер требует дальнейшего изучения и может быть предметом отдельного исследования

ЛИТЕРАТУРА

1. Добренко, Е. Формовка советского читателя: социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы / Е. Добренко. – СПб. : Академический проект, 1997. – 321 с.

2. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодернизма / Жан-Франсуа Лиотар. – М. : Институт экспериментальной социологии; СПб. : Алетейя, 1998. – 160 с.
3. Мережинская, А. Ю. Русский литературный постмодернизм: Худож. специфика. Динамика развития. Актуальные проблемы изучения : учеб. пособие / А. Ю. Мережинская. – К. : Логос, 2004. – 234 с.
4. Мережинская, А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века : моногр. / А. Ю. Мережинская. – К. : ИПЦ Киев. ун-т, 2001. – 433 с.
5. Эпштейн, М. Н. Способы воздействия идеологического высказывания / М. Н. Эпштейн // Образ человека XX века. – М. : ИНИОН, 1988. – С. 167–216.

АННОТАЦИЯ

Извекова И. Ю. Влияние постмодернистской стилистики на антиутопический жанр

В статье постмодернизм рассматривается как определенная стадия развития мировой культуры и порождение мирового общецивилизационного кризиса второй половины XX века. Прежде всего – это особое мировосприятие, в основе которого лежит осознание относительности всех истин, исчерпанности ресурсов разума, скептицизм, тотальный плюрализм, принципиальная установка на открытость, размывание всех границ и ограничений, отмену всех табу.

Ключевые слова: антиутопия, постмодернизм.

SUMMARY

Izviekova I. Yu. The influence of postmodern stylistics on the dystopian genre

In the article, postmodernism is considered as a certain stage in the development of world culture and a product of the global civilization crisis of the second half of the twentieth century. First of all, this is a special worldview, which is based on the awareness of the relativity of all truths, the exhaustion of the resources of the mind, skepticism, total pluralism, the principle of openness, the erosion of all borders and limitations, the abolition of all taboos.

Key words: dystopia, postmodernism.

К. А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82.0

ИМЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНА «ДОЛГАЯ ПОМОЛВКА» С. ЖАПРИЗО

Один из последних романов французского писателя Себастьяна Жапризо, «Долгая помолвка» впервые был опубликован в 1991 году. Несколько поспешно объявленный критиками «психологическим детективом» роман, тем не менее, не сосредоточен целиком вокруг детективной сюжетной составляющей. События произведения частично помещены во временные рамки Первой мировой войны, а точнее – в несколько суток боевых действий. Хотя большая часть сюжета разворачивается спустя несколько лет после окончания войны, именно бой на Сомме в начале января становится отправной точкой событий. Накануне кровопролитной битвы между французскими и немецкими частями командование французов решает наказать несколько солдат, обвиненных в попытке дезертирства (путем самостоятельного нанесения себе ран) и приговоренных полевым судом к казни. Пятеро заключенных были пригнаны конвоем в расположение части к траншее под странным названием «Угрюмый Бинго» или «Бинго в сумерках» («Bingo Crepuscule» – происхождение название будет раскрыто автором значительно позже, уже в конце романа) и выброшены за бруствер, под открытый огонь немцев. Дальнейшая их судьба становится главной тайной для невесты одного из них – Матильды. Обратив внимание на тот факт, что никто из свидетелей-военных не видел ее Жана (по прозвищу «Манек» или «Манеш») мертвым, Матильда решает непременно выяснить его дальнейшую судьбу и обстоятельства гибели (в глубине души, впрочем, сохраняя надежду на то, что Манек жив).

Прозвища в романе довольно распространены и играют важную роль в создании образов персонажей, порой полностью заменяя имя. При этом, их можно разделить на две группы: первые – унаследованные, полученные героями еще до войны, и вторые – подаренные их обладателям непосредственно военными годами. Прозвища первой группы обычно являются отсылкой к тому или иному событию или черте характера персонажа, они построены на ассоциациях окружающих, что, несомненно, является воплощением реализма в произведении, так как именно такие функции носят прозвища в реальной жизни,

вне контекста литературы. Важной особенностью в контексте произведения является факт приобретения этих прозвищ их обладателями в пору мирной, довоенной жизни. К таковым, к примеру, относятся прозвища Бастилец или Эскимос, Сухарик (или Бисквит, от фр. *Biscotte*), Си-Су (от фр. *Six-soux*, пер. Шесть су), Манеш (или Манек), Малыш Луи. Часть из этих прозвищ ссылаются на биографии героев (как, к примеру, имя Эскимоса), часть – на особенности внешности (Сухарик-Бисквит). Особое влияние (как это будет заметно и дальше) на создание онимов в романе также оказывает и игра слов: так, один из заключенных получает необычное прозвище Си-Су потому, что его зовут Франсис. Французское *Francis* созвучно видоизмененному словосочетанию «*Francs six*» – «Шесть франков» (и франки, и су являлись французскими денежными единицами). С прозвищем Манеша (как и в случае с Бастильцем) связано географическое происхождение персонажа: дело в том, что в местности, где выросли Манеш и Матильда, распространены баски. Широко известное имя Жан имеет свой перевод на баском наречии – Манек. Наличие двух разных вариантов произношения имени персонажа объясняется характерными особенностями того же наречия: если фонетика французского языка предписывает читать буквосочетание – *ch* как русский звук [ò], то в баском языке оно приобретает немецкое звучание, соответствующее звуку [k], что и вызвало разночтения в русском варианте перевода. Подобный «географический» подход встречается и в случае с другим таинственным спасшимся осужденным – крестьянином Бенуа Нотр-Дамом. Будучи найденным (ребенком без родителей и семьи), Бенуа получает имя по названию часовни, у ступеней которой его нашли (Нотр-Дам-де-Вертю). При этом, французское словосочетание *Notre Dame* (дословный перевод – «Наша Дама») традиционно связано с именем Богородицы. Библейский контекст может быть обнаружен в теме спасения и искупления, которое, фактически, и олицетворяет Бенуа, как спаситель бедного Манеша, приведший Василька в новую жизнь, где нет войны и боли. Повидавший войну Бенуа после признается Матильде: «...Я еще подожду. Подожду сколько надо, чтобы эта война стала восприниматься всеми именно так, как надо – ужасной, жестокой и бессмысленной пакостью. Чтобы в ноябре, по случаю дня перемирия, больше не вывешивали флаги перед памятниками погибшим, чтобы все эти несчастные мудаки-фронтовики перестали собираться в своих засранных беретах – кто без руки, кто без ноги, чтобы отметить – что? ... И сказал себе – жизнь продолжается, она достаточно сильная штука, чтобы вытащить их на своей спине» [3].

К другой группе прозвищ мы считаем необходимым отнести те имена, которые непосредственно связаны с основным полем художественного пространства – военными окопами, которые в романе выражены, прежде всего, через локацию траншеи «Угрюмый Бинго» или «Бинго в сумерках». Необычное название траншеи, вызывающее недоумение у различных персонажей на протяжении всего повествования, имеет свое собственное, мистически-таинственное происхождение, которое остается загадкой до финальных страниц романа. Уже близясь к разгадке судьбы Манека, Матильда случайным образом находит картину, которая и дала название траншее: «Предмет, присланный Одноруким, представляет собой деревянную пластину с названием Бинго. Видно, что оно было много раз переписано, и все-таки еле различимо, буквы почти все стерлись, остались лишь УГ и ГО. На другой стороне потускневшими масляными красками нарисована картина, произведение неизвестного автора с той, названной Великой, войны, словно бывают Малые. Как и представляла себе Матильда, на ней изображена фигура британского офицера в профиль, в начищенных до блеска кавалерийских сапогах, в кепке и с зажатой в скрещенных за спиной руках тростью. Это вечер, ибо справа нарисовано заходящее в море солнце. Серая кобыла на первом плане что-то жует. Пальма на берегу слегка оживляет пейзаж. Виден то ли купол церкви, то ли минарет. Внизу очень тонкими, старательно выписанными буквами значится: «Генерал-лейтенант Буинг в Угрюмый день, 1916 год» [3]. Случайность тайны, коверкание оригинального названия как нельзя лучше передают характер ключевых событий, произошедших 7 января 1917 года, которые стали отражением, квинтэссенцией ужасов войны, ее жестокости и беспощадности. Войны распоряжалась судьбами людей иначе, чем предполагали они сами, искажая их, как искажала название прекрасной картины, нарисованной, как предполагает Матильда, канадским солдатом. Как видно из ономастической организации произведения, война может и давать людям новые имена. Манек-Манеш является одним из немногих персонажей, которым в романе приписан целый ряд имен-прозвищ. Помимо собственного имени Жана Этчевери и прозвища Манек-Манеш, во французских окопах он также известен, как Василек (фр. *Le bleuet*). Всех солдат-призывников 1917-го года, среди которых был и Манеш, называли именно так, что только подчеркивало их невинность и молодость – качества, выделяющие его среди других осужденных и вызывающие у окружающих несомненную эмпатию. Другим персонажем, получившим свое прозвище уже в окопах, также является Бенуа Нотр-Дам. Хотя, фактически,

прозвища как такового он и не получил, словосочетание Этот парень (фр. *Cet homme*) становится его неизменным спутником и подчеркивает его обособленность, пугающую, но и вызывающую уважение товарищей. Тот факт, что им обоим достались на войне новые имена, становится еще одной связующей нитью между двумя выжившими после боя осужденными – единственными, которым удалось спастись.

Кроме того, часть фамилий и имен в романе построены на принципе игры слов или «говорящего имени», который позволяет автору намекнуть на функцию или характер того или иного персонажа. Так, главная героиня Матильда обращается для расследования обстоятельств гибели (или, как она верит, пропажи) своего жениха к частному детективу из Парижа по имени Жермен Пир (фр. *Germain Pire*). Будучи в целом положительным персонажем, Жермен Пир, тем не менее, отличается хитростью пройдохи, которая, как сразу же станет ясно читателю, является исключительным подспорьем в его ремесле. При этом, даже несмотря на свое лукавство, Жермен Пир далеко не всегда справляется со своими обязанностями в той мере, насколько это необходимо его клиентам. Тем красноречивее кажется французской публике его фамилия, которая созвучна слову «le rigé» – «худшее», «худший», что, несомненно, подчеркивает двоякость персонажа. При этом, сам персонаж также ссылается на свою фамилию, при помощи игры слов акцентируя внимание на своем стиле ведения расследований: «*Pire que la fouine*» – его девиз, который на русский язык можно перевести, как «Хуже, чем проныра». И это выражение также является игрой слов, так как слово «*la fouine*» также переводится, как «ласка» или «куница». Именно такой вариант использует сам Жермен в русском переводе произведения (авторы переводы использовали несколько более вольный вариант «Хитрее мангусты» [3]), оставляя отсылку к собственному проворству исключительно французскому читателю, для которого, несомненно, комическо-трикстерный характер персонажа абсолютно понятен на уровне восприятия речи.

Подобный подход при выборе имени для героя автор выбирает и для Селестена Пу – персонажа, играющего исключительно важную роль в расследовании Матильды. Таинственный и неуловимый Селестен был одним из последних свидетелей, видевших Манека (Манеша), проявивший сострадание к молодому человеку. На протяжении долгого времени он остается недоступен для любых способов связаться с ним, что не представляется удивительным при первом же знакомстве с ним и его характером. Селестен Пу категорически не умеет сидеть на одном месте, он легко

срывается на мотоцикле с работы, как только узнает (случайно), что его ищет Матильда. При этом, как отмечали его сослуживцы, он отличается исключительным проворством и плутовством: «...А вот Селестен Пу наверняка тот, кем вы интересуетесь, другого такого на свете не сыщешь. Какими только кличками его не награждали. Но все вши той войны не высосали столько крови, сколько он, занимаясь снабжением. Мы познакомились на том же участке фронта осенью или зимой 1916 года. Рассказывали, будто он поспорил на целый жбан супа с поварами, что если, мол, они не обернутся прежде, чем досчитают до десяти, то никогда не догадаются, что он проделал с этим жбаном. И жбан с горячим, он сам и двое его помощников исчезли до того, как повара обернулись». Как видно из приведенного отрывка, автор снова использует игру слов: учитывая тот факт, что фамилия персонажа созвучна французскому слову «*les poux*» («вши»), нетрудно понять отсылку, используемую бывшим сослуживцем Селестена. При этом, будучи проворным, как вошь, Селестен остается добрым и сочувствующим человеком, что видно не только в его отношении к заключенным перед январским боем, но и в его искреннем желании помочь Матильде. Различными свидетелями также неоднократно подчеркивается его эмпатия по отношению к другим солдатам, что также подчеркивается и в процитированном нами ранее письме другого солдата: «Но ни я, ни другие, слышавшие эту историю, им не верили, так как для Селестена Пу не было ничего важнее, чем дать пожрать людям из своего взвода. Мы все мечтали иметь такого спеца по доставанию супа» [3].

Таким образом, ономастическая организация романа многообразна и детальна. В различных случаях персонажи обладают от одного до трех прозвищ, а фамилии подобраны автором таким образом, чтобы сразу нарисовать полный и исчерпывающий портрет героя. Сами прозвища созданы с учетом особенностей характера, внешности, происхождения персонажей, что делают их более живыми и соответствующими функциям прозвища. Автором неоднократно используется и игра слов, как одно из самых многогранных средств создания дополнительных смыслов имени героя. Кроме того, в романе исключительную роль играет образ войны, который находит свое воплощение в пространственном поле под видом таинственной и легендарной с необычным названием. В контексте повествования некоторые герои также приобретают свои прозвища (вторые имена) уже на войне, вместе с тем, оставляя их на поле боя в момент их спасения и вступления в новую жизнь. Разнообразие использованных автором ономастических средств (в том числе,

пространственный контекст) и возможностей онима позволяють признать ту исключительную роль, которую имена играют в повествовании, создавая новые смыслы и открывая иные грани образов и персонажей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Актуальные вопросы лингвистики и лингводидактики: традиции и инновации / Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 70-летию Института иностранных языков, г. Москва, 22–24 ноября 2018 г. – Часть 2 // Редколлегия: Беляева Е. Е., Никулина Е. А. – Москва : ЛитРес, 2018. – 465 с.
2. Japrisot, Sébastien. Un long dimanche de fiançailles. – Paris: Gallimard, 2004. – 384 p.
3. Жапризо, Себастьян. Долгая помолвка [Электронный ресурс]. – [Режим доступа] : [https:// www.rulit.me/ books/ dolgaya-pomolvka-download-free-43398.html](https://www.rulit.me/books/dolgaya-pomolvka-download-free-43398.html).

АННОТАЦИЯ

Кочетова К. А. Имя в художественном пространстве романа «Долгая помолвка» С. Жапризо

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.

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

SUMMARY

Kochetova K. A. Name in the artistic space of the novel «The Long Engagement» by S. Japrisot

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

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

УДК 82.0

СТАНОВЛЕНИЕ РУССКОЙ САТИРИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ XVIII ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. СУМАРΟКОВА И В.И. ЛУКИНА

Анализ комедийного творчества Д.И. Фонвизина убеждает нас в том, что категория комического складывается постепенно в русской драматургии XVIII века. Русская комедия как жанр сформировалась в середине XVIII века (в 1750 году появляются первые комедии А.П. Сумарокова). Это было связано и с созданием русского публичного театра.

Комедии в основном были западными переделками. Формируясь, русская комедия опиралась на традицию (как западную, так и русскую). Ещё В. Г. Белинский отмечал значимость сатирического направления, в русле которого и сформировалась русская комедия. Прав был Н.А. Добролюбов, который отмечал в своей статье «Русская сатира в век Екатерины», что «литература наша началась сатирою, продолжалась сатирою, и до сих пор стоит на сатире» [3, с. 313]. По мнению И. З. Сермана, до XVII века сатира не была известна на Руси, но элементы юмора и комизма присутствовали в разных жанрах древнерусской литературы. Исследователь также связывает появление сатирических произведений со скоморошеством. Сатира же как жанр появилась позже. Феофан Прокопович высоко ценил сатиру, отмечая её общественную значимость. Он писал: «Сатира должна быть язвительной и остроумной, бичуя человеческие пороки..., порочные нравы и стараясь их исправить» [8, с. 438]. Это было самое раннее в XVIII веке понятие о сатире, когда «уже чётко обозначился её предмет («человеческие пороки»), назначение (бичевать эти пороки), цель (исправлять «порочные нравы») и поэтические особенности («язвительность и остроумие»)» [5, с. 310]. Все эти принципы воплотил в своём творчестве А. Кантемир. В сатирах он высмеивал наиболее пагубные для общества человеческие пороки, главным из которых считал «злонравие». Высмеивать злых людей, бичевать пороки – вот предмет сатиры, по А. Кантемиру. Причину зла он видел в воспитании. Идеи А. Кантемира продолжали развивать и русские драматурги (А.П. Сумароков, В.И. Лукин) в своих комедиях. Борьба с злонравием и злонравными людьми станет главной темой «Недоросля» Д. И. Фонвизина.

Писатели XVIII века верили в действенность сатиры, поэтому многие произведения носили сатирический характер (сатиры, повести, комедии, трактаты, басни, эпиграммы). А.С. Курилов

справедливо указывал на психологическое и моральное воздействие сатиры. Таким воздействием обладала комедия Д.И. Фонвизина «Недоросль». Исследователь П.Н. Берков отмечал, что «на первый взгляд «Недоросль» кажется сатирико-выставной комедией» [9, с. 33], при детальном же рассмотрении выясняется, что «Недоросль» оказался первой русской сатирико-политической комедией и положил начало великой традиции, вершинами которой являются «Горе от ума» и «Ревизор» [9, с. 37].

Историю русской комедии многие исследователи начинают А.П. Сумароковым. П.Н. Берков отмечает, что комедии А.П. Сумарокова и его предшественников представляли «линию комедии дворянской» [9, с. 5]. Существовала и вторая – линия народной комедии, где основным жанром являлось «игрище». Следует отметить, что «народный театр был театром сатирическим по преимуществу» [9, с. 5]. Вообще, связь русской комедии с сатирой сильна. В народной комедии чаще всего изображались «низкие» герои: подьячие, купцы, слуги, крепостные и т. д. Тематика этих комедий сводилась к обличению пороков и высмеиванию их носителей. Много внимания уделялось быту. В языке комедий присутствовали пословицы, поговорки, лексика включала просторечия, грубые выражения.

Литературная (или дворянская) комедия имела другие черты. На первый план выходила «польза». Комедия должна была не только «смешить», но и «пользовать». Это требование высказал А.П. Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве». Сам драматург жанр комедии ценил менее, чем жанр трагедии. Следует отметить, что жанр трагедии к тому времени был и развит больше. Драматурги создавали оригинальные произведения. А комедия была только на начальном этапе своего становления.

А.П. Сумароков не признавал ценности народной комедии («игрищ»), а смех без пользы вообще отрицал. В его комедиях был ряд недостатков. Многие исследователи (П.Н. Берков, И.З. Серман) отмечали памфлетность и портретность первых комедий. А.П. Сумароков изображал в основном не порочные типы, а конкретных носителей порока, отсюда и портретность. Тем не менее, это сближало его комедии с реальностью. А вот западные имена (Оронт, Октавий, Деламида, Исабелла) и явления, несвойственные русской действительности, удаляли комедии А.П. Сумарокова от русской реальности. П.Н. Берков называет метод драматурга «методом подлинников». Его использование было вызвано целенаправленной установкой автора: осмеять конкретное лицо или порок, чем принести пользу государству. Конечно, это шло в ущерб художественности. Положительные герои были схематичны, отрицательные выписывались ярче и подробнее. Эта традиция

сохранилась во всей комедиографии XVIII века. Фабула комедий А.П. Сумарокова была проста, сами комедии носили фарсовый характер.

Комедии А.П. Сумарокова игрались на сцене без декораций, сам автор «не давал никаких указаний об обстановке, в которой протекало действие его комедий» [1, с. 76]. Исследователь И.З. Серман считает, что в комедиях А.П. Сумарокова 1766-1768 годов «зарождается новое понятие критерия художественности, появляется стремление рассмешить, развлечь» [10, с. 238], то есть «польза» уступает место «смешному». В комедии «Три брата совместники» «всё основано на комизме исходной ситуации», а «комизм положений осуществлён в «чистом виде» и не осложнён никакими другими видами комического» [10, с. 238].

В комедиях третьего периода А.П. Сумароков приблизился к русской действительности: наделял героев русскими именами (Хавронья), появился конфликт, привязанный к русской почве, в речи персонажей стали встречаться пословицы, поговорки и т.д.

Специфично изображение зла в комедиях А.П. Сумарокова. Как утверждает исследователь П.Е. Бухаркин: «Злой мир смешон, но не страшен», а «отрицательные персонажи крайне ничтожны, они глупы и невежественны, вызывают лишь презрение и насмешливый гнев» [2, с. 314]. В таких комедиях, как «Тресотиниус», «Ссора мужа с женой», зло смешно и безобидно. Герои нас смешат, попадая в нелепые ситуации. Так как категория комического только начинала формироваться в русской комедиографии, то в комедиях А.П. Сумарокова она носит несколько условный характер. Герои его произведений больше говорят, чем делают. Комизм в основном языковой, часто пародируется галломанство, или привлекаются грубо-просторечные выражения. Комизм действия имеет несколько фарсовый характер: кто-то падает, дерётся и т.д.

Существовали второй вариант изображения зла в комедиях, когда оно не являлось смешным. Такова комедия А.П. Сумарокова «Лихоимец». Там зло «соотносится с универсальным планом» [2, с. 315], а такое зло не может и не должно быть смешным, особенно в эпоху классицизма. Именно такие комедии близки трагедиям. Исследовательница О.Б. Лебедева отмечает, что «начиная с комедии «Тресотиниус», в которой дана карикатура на литературную личность Тредиаковского – критика трагедии «Хорев», трагедия составляет постоянный литературный фон комедии Сумарокова» [6, с. 128]. Действительно, трагические мотивы слышны в комедиях А.П. Сумарокова, но всё же они не заслоняют смешное, а лишь оттеняют его.

Невысокая художественность ранних комедий А.П. Сумароков была связана с позицией автора. На первом плане для него было осмеяние своих реальных противников, отсюда критикуемая многими «портретность». А ведь портрет должны были узнавать,

этого и добивался автор. Поэтому говорить о типизации у А.П. Сумарокова ещё рано. Тем не менее, реализация смешного в его комедиях положила начало развитию линии комедии смешной.

Как известно, на принципиально другой позиции стоял В.И. Лукин – сторонник комедии серьёзной. Он не принимал смешные комедии А.П. Сумарокова, их развлекательно-памфлетный характер был чужд В.И. Лукину. Хотя автор и сам выводил в комедиях своих противников, часто переделывал западные сюжеты, всегда настаивал на серьёзности комедий. Такая сознательная установка автора явно мешала реализации категории комического. В комедиях В.И. Лукина смешное уходит на второй план, они носят идейный характер. В.И. Лукин, ратуя за сближение комедий с русской действительностью, всё же переделывал западные комедии, а не создавал оригинальные. Конечно, он приносил много нового, русского в “переделку”, но сюжет (основа) был западным. В.И. Лукин выбирал такие пьесы, которые тяготели «к фабульному стереотипу мещанской драмы» [4, с. 122]. Подобные сюжеты помогали реализовывать нравоучительную установку автора. В отличие от А.П. Сумарокова, В.И. Лукин на первый план в комедиях выдвигал «пользу» и нравоучение. Комедия, по его мнению, должна исправлять пороки. Это проявилось даже в названии пьес (например, «Мог, любовью исправленный»). Всё это замедляло реализацию комического элемента в пьесах, а герои комедий становились близки трагическим героям. Исследователь П.Е. Бухаркин справедливо отмечает, что в образах отрицательных персонажей (Злорадов) нет элементов комизма, поэтому «такие герои ужасны, омерзительны, страшны, но никак не смешны» [2, с. 317]. Можно сделать вывод, что комического, как такового, в комедиях В.И. Лукина нет, как нет и интриги. Небольшое количество комических элементов (языковой комизм и комизм положений) теряется в серьёзных, нравоучительных разговорах.

Следует подчеркнуть, что комедийное творчество В.И. Лукина способствовало дальнейшему развитию русской комедии. Ряд новшеств, привнесённых В.И. Лукиным, был воспринят другими драматургами. Он первым ввёл героя-резонёра (Прямыков и Щепетильник) как «рупор идей автора» стремился индивидуализировать речь героев, вводил в неё много пословиц, поговорок, просторечных выражений, продолжая начинания А.П. Сумарокова. Исследователь П.Н. Берков отмечает влияние народного театра на комедии В.И. Лукина, которое «выражалось не в форме простого заимствования «приёмов» народного театра, не в перенесении на сцену персонажей «игрищ», а в том, что начиная с комедии Лукина, содержанием русской комедии становится русская жизнь, героями – «русские характеры»: помещик, крепостной, чиновник и т.д.» [9, с. 19]. Отмечая заслуги А.П. Сумарокова и В.И. Лукина, следует указать, что им всё же не удалось добиться самого главного в комедии – «соединить комическое и социальное сумел только Фонвизин» [10, с. 240].

ЛИТЕРАТУРА

1. Благой Д. Д. Фонвизин / Д. Д. Благой. – Москва: ОГИЗ. Гос. изд-во худож. лит., 1945. – 112 с.
2. Бухаркин П. Е. Проблема комического в русской комедии XVIII века / П. Е. Бухаркин // Сб. XVIII в. – Спб., 1993. – №18. – С. 313-321.
3. Добролюбов Н. А. Русская сатира екатерининского времени / Н. А. Добролюбов // Собрание сочинений: В 9 т. – М. – Л., 1962. – Т. 5.
4. История русской драматургии XVII – I половины XIX века. – Л.: Наука, 1982. – 537 с.
5. Курилов А. С. Понятие о сатире в России XVIII – первой трети XIX века (Кантемир. Жуковский. Пушкин.) / А. С. Курилов // Известия АН СССР. – Серия литература и язык. – 1983. – Т. 42. – Вып. 4. – С. 310-319.
6. Лебедева О. Б. История русской литературы XVIII века / О. Б. Лебедева – М.: Высш. шк.: Изд. центр «Академия», 2000. – 415 с.
7. Пигарев К. В. Творчество Фонвизина / К. В. Пигарев – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – 314 с.
8. Прокопович Ф. Сочинения / Ф. Прокопович – М. – Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. – 503 с.
9. Русская комедия и комическая опера XVIII века. – М. – Л.: Искусство, 1950. – 734 с.
10. Серман И. З. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира / И. З. Серман – Л.: Наука, 1973. – 285 с.

АННОТАЦИЯ

Романенко В. В. Становление русской сатирической комедии XVIII века в творчестве А. П. Сумарокова и В. И. Лукина

В статье рассматривается вопрос становления русской сатирической комедии XVIII века в творчестве А.П. Сумарокова и В.И. Лукина. Анализируется комедийное наследие драматургов с точки зрения формирования в них сатирического начала.

Ключевые слова: комическое, комедия, сатира, смешное, серьёзное, нравы.

SUMMARY

Romanenko V. V. The formation of Russian satirical comedy of the XVIIIth century in the works of A. P. Sumarokov and V. I. Lukin

The article considers the issue of the formation of Russian satirical comedy of the XVIIIth century in the work of A. P. Sumarokov and

V. I. Lukin. The comedy legacy of playwrights is analyzed from the point of view of the formation of a satirical beginning in them.

Key words: comic, comedy, satire, funny, serious, morals.

*Д. С. Тыщук
(г. Ровеньки, ЛНР)*

УДК 82.09

ЦЕННОСТНАЯ СИСТЕМА ЛИЧНОСТИ В РОМАНЕ К. МАККАЛОУ «ПОЮЩИЕ В ТЕРНОВНИКЕ»

Главная функция произведения литературы, проникновение в сознание и сердце читателя, достигается посредством интерпретации воспринимающим материала, творчески представленного автором. Для того, чтобы читатель истинно понял тот смысл, который скрыт между строк, ему необходимо прожить и пережить то, о чем идет речь в произведении. Только в таком случае процесс чтения даст не только познавательный, но и личностный результат: читатель приобретет возможность ответа на давно беспокоящий его внутренний мир вопрос.

Каждого мыслящего человека интересует проблематика поиска себя, расстановки ценностных приоритетов, понимания причин возникающих конфликтов, но не всегда характер беспокоящей проблемы позволяет ее обсуждение с кем-либо, не всегда легко поделиться своими переживаниями.

Одной из самоценных альтернатив в поиске личностно значимых ответов является интерпретация смыслов литературных произведений. Так, в романе австралийской писательницы К. Маккалоу «Поющие в терновнике» эстетически рассматриваются проблемы, которые никогда не утратят своей актуальности. Посредством описания ценностных систем персонажей произведения автор раскрывает важнейшие проблемы: взаимоотношения между людьми, поиск личностью себя, противостояния чувства и долга.

Целью предложенной статьи – рассмотреть особенности воспроизведения ценностной системы личности в романе К. Маккалоу «Поющие в терновнике».

Теоретическая основа – в работах Нагоевой Л.Х. [4], Родионовой О.А. [5], Силивоник Е.В. [6] и других.

Ценности – «одна из основных понятийных универсалий философии, означающая в самом общем виде невербализуемые составляющие наиболее глубинного слоя интенциональной структуры личности – в единстве предметов ее устремлений (аспект будущего), особого переживания-обладания (аспект настоящего) и

хранения своего достояния в тайниках сердца, которые конструируют ее внутренний мир как уникально-субъективное бытие» [8, с. 534-535]. Ценностная система – ядро личности, обуславливающая ее мировосприятие, поведение, образ жизни.

Особенный, всеохватывающий характер ценности объясняется сочетанием рациональной и иррациональной сторон. «Сущность ценности заключается в том, что она представляет собой особое качество, объемлющее предметы и явления материального и духовного мира, и выступающее в виде стремления, цели, оценки и идеала, имеющих большое значение для жизнедеятельности человека или группы» [5, с. 44]. Речь идет об избираемой индивидом концепции правил, которыми она руководствуется в повседневной жизни во всем многообразии ее проявлений. Следует отметить, что столь важный выбор осуществляется только при осмысленном соотношении личностью сентенций внутреннего мира с реалиями жизни социума, вне которого невозможно существование индивида.

Характер ценностей личности подтверждают ее ценностные ориентации.

Ценностные ориентации человека как аксиологическая иллюстрация системы ценностей, обуславливают природу порождения поступков, «преломляются через призму индивидуальной жизнедеятельности и входят в структуру личности, являясь одним из источников мотивации ее поведения» [7, с. 5].

Ценностные ориентации – «направленность интересов и потребностей личности или группы на определенную иерархию обобщенных человеческих ценностей, признаваемых в качестве стратегических жизненных целей и общих мировоззренческих ориентиров» [1, с. 2].

Структура ценностей человека раскрывается в содержании двух параметров – уровня иерархизированности структуры ценностных ориентаций и их содержания и направленности.

«Первый параметр очень важен для оценки уровня личностной зрелости человека. Интериоризация ценностей как осознанный процесс происходит лишь при условии наличия способности выделить из множества явлений те, которые являются для него важными. Именно они впоследствии и превращаются в определенную структуру в зависимости от условий, задач и целей жизни, возможностей их реализации» [4, с. 287].

«Второй параметр, характеризующий особенности функционирования ценностных ориентаций, дает возможность квалифицировать их содержательную сторону. В зависимости от того, какие конкретные ценности входят в структуру ценностных ориентаций личности, какова степень предпочтения одних относительно других и т.д., можно определить целевые ценности личности» [4, с. 287].

Выбор модели поведения, отношения к миру и людям зависит от факторов, исходящих из внутреннего мира личности, и внешних, обусловленных социально. Способность понимания того, что представляется истинно важным, характеризует по-настоящему здравомыслящего человека, способного не только к критическому восприятию своей жизни, но и ее изменению. «Необходимо, чтобы личность осмысливала свои ценности, осознавала важность их объективного, над-личностного значения, что вовсе не отменяет их переживания, но делает более глубоким, позволяет активнее влиять на поведение и деятельность человека, побуждает его к духовно-нравственному совершенствованию» [2, с. 141].

Для иллюстрации особенностей воспроизведения ценностной системы личности в романе К. Маккалоу «Поющие в терновнике» нами были избраны образы детей Мэгги Клири, Джастины и Дэна.

По сюжету произведения, Мэгги Клири и отец Ральф де Брикассар, несмотря на связывающую их настоящую любовь, не могут быть счастливы вместе. Ральф де Брикассар, на склоне жизни ставший главой католической церкви Австралии, через всю жизнь пронес чувство к Мэгги, но выбрал не семейное счастье, а служение религии.

Сложные обстоятельства отношений с Ральфом стали причиной одного из самых опрометчивых поступков Мэгги – вступления в брак со стригалем Люком О'Нилом. Мэгги никогда не любила своего мужа, а тот, в свою очередь, женился на девушке с достойным денежным приданым из расчета. Попытка отомстить человеку, выбравшему церковь, а не чувство, не принесла Мэгги счастья. Кроме того, с момента рождения Джастины, дочери Люка, Мэгги не чувствует к ребенку того, что принято называть материнской любовью.

Совершенно иное отношение Мэгги к сыну Ральфа де Брикассара, Дэну. Видя в мальчике точную копию обожаемого человека, Мэгги боготворит своего второго ребенка.

Особенности отношений детей и матери оставляют след в душах родных людей. Мэгги, все-таки, принимает Джастину, но ее сдержанную привязанность к дочери нельзя сравнить с чувствами к сыну.

Автор отмечает поразительный характер отношений между братом и сестрой: «Во многих отношениях Джастина была гораздо ближе к Дэну, чем к матери, но то, что оба они чувствовали к матери, оставалось само по себе. Чувство это нисколько не мешало и не противоречило тому, что связывало брата и сестру. То, другое, соединило их очень рано и прочно, и с годами только крепло» [3, с. 387].

Став взрослыми, Дэн и Джастина начинают непростой путь поиска себя в жизни. «Представления о том, что правильно, а что

ложно чаще всего формируется под влиянием поведения и мнения взрослых, и основа ценностных ориентаций закладывается внутри семьи. Дети внимательно следят за своими родителями и наблюдают их в различных жизненных ситуациях» [6, с. 238].

Манера поведения каждого из детей Мэгги исходит из материнского отношения. Джастина, пряча внутреннюю ранимость и желание быть любимой, кичится своей оппозицией к правилам общества, не боится несколько вызывающе проявлять себя. Дэн, напротив, рассудительный, тактичный, с уважением относится к тому, кто рядом, но, при этом, наделен даром остро, чутко чувствовать мир и людей.

Основа ценностей Джестины – желание доказать мира свою независимость, эмоциональную неуязвимость. Девушка пребывает в состоянии протеста по отношению к миру.

Ценности Дэна созидательны, он стремится нести в жизнь равновесие, справедливость, спокойствие.

Сводные брат и сестра – поразительно разные: «Для Джестины было естественно осуждать изъяны в других и не замечать их в себе, для Дэна было естественно понимать и прощать чужие изъяны, но беспощадно судить свои. Джастина ощущала в себе непобедимую силу, Дэн считал себя безнадежно слабым» [3, с. 383].

Глубины внутреннего мира Джестины, из которого исходят и ее ценности, спрятаны за этапажной внешностью и манерами поведения.

Экстравагантной манере поведения Джестины соответствует ее внешний облик: «...Исчезли веснушки, потемнели с помощью косметики брови и ресницы, и в Джестине появилась неброская, таинственная прелесть. Она не обладала ни яркой красотой Люка О'Нила, ни утонченным изяществом матери. Фигурка недурна, но не из ряда вон, пожалуй, чересчур худенькая. Только огненно рыжие волосы сразу привлекают внимание. Но вот на сцене она становилась неузнаваема – то поистине Елена Прекрасная, то безобразнее злейшей ведьмы» [3, с. 383].

Джастина, воспитанная в сдержанности и холодности матери, умеет спокойно реагировать на происходящее: «Ничто не могло выбить ее из колеи, казалось она выучилась этому с младенчества» [3, с. 383]. Внешняя броня, пронизанная сарказмом в адрес мира и людей, служит защитой для девушки – от ее страхов, сомнений, переживаний, которые она боится показать кому-либо.

В разговоре с братом о чувствах и искренних привязанностях Джастина подтверждает это: «Я никогда, никогда никого не люблю! Только попробуй полюбить человека – и он тебя убивает. Только почувствуй, что без кого-то жить не можешь – и он тебя убивает» [3, с. 390]. Девушку страшат разочарование, ожидание вероятной, очень сильной душевной боли. Она не

хочет вновь понять, что ее искренность не нужна тому, кому адресована – как это было с матерью.

Джастина переживает не только сложность взаимоотношений с матерью, но и самоустранение отца. Очень символична ее фраза, содержащая привычный для Джастины саркастический укор, брошенная во время разговора с матерью: «Если я тебе чем-то не угодила, значит, я вся в отца. Что ж, приходится верить на слово, я-то сего достойного джентльмена ни разу не видала» [3, с. 378]. Вины девушки в том, что ее родители совершили ошибку, связав себя узами брака, нет, но, к сожалению, эмоциональный негатив ототсутствию должного отношения, отцовской любви, несла на себе именно она.

Джастина, одаренная от природы художественными и актерскими способностями, достаточно рано определилась с выбором будущей профессии, оставив приоритет за сценой. Ценности Джастины – нарочито тщеславны и прагматичны: «Я не намерена подыхать с голоду где-нибудь на чердаке и прославиться только после смерти. Я намерена вкусить славу, пока жива, и ни в чем не нуждаться. Так что живопись будет для души, а сцена – для заработка. Мое решение твердо и непоколебимо, я должна прославиться!» [3, с. 376-377].

На вопрос матери о том, как дочь рассматривает перспективу замужества, девушка озвучивает категоричный отрицательный ответ: «Всю жизнь утирать мокрые носы? И в ножки кланяться тому, кто подметки моей не стоит, а воображает себя моим повелителем и господином? Это не для меня!» [3, 377].

Личностные ценности Джастины отражают не только ее стремление к творческому самоопределению, стремлению к славе, но и неумное желание привлечь на себя внимание самых дорогих, важных людей.

Дэн О'Нил – полная противоположность своей сестры, Джастины, но, вероятно, потому они чрезвычайно близки.

«Характеры у них были очень разные, но немало общих вкусов и склонностей, а когда они во вкусах расходились, то относились к этому терпимо: чутье подсказывало уважать странности другого и даже ценить несходство. ... Каким-то образом из этого всего родилась едва ли не идеальная дружба, та, для которой на свете нет ничего невозможного» [3, с. 388].

Для вздорной, темпераментной Джастины брат – самый надежный человек, только с ним она не боится быть собой, открывать тайны своего раннего внутреннего мира: «...Подруг хватало – и прежних, и школьных, и новых, а сама она была неплохим другом. Она ни с кем не делилась своими горестями, как другие делились с ней, – на то у нее имелся Дэн» [3, с. 383].

Дэн, сын проницательной, стойкой по духу Мэгги и эрудированного, мужественного, обладающего прекрасными

манерами кардинала де Брикасара, взял от своих родителей лучшие качества. Он аристократически скромен, но не лишен чувства собственного достоинства, умеет ненавязчиво помочь тому кто, рядом, склонен к критическому самоанализу. В юноше сочетается идеальная внешность и удивительной красоты душа.

При первой встрече Ральфа де Брикасара поразила схожесть мальчика с ангелами, лики которых обычно украшают храмы: «...Палевые, точно того же цвета, что выгоревшая на солнце трава Дрохеды, волосы длинноваты и мягко вьются, а глаза в неожиданно черных, небывало густых ресницах, синие-синие. Как будто сбежал на землю очень юный ангел» [3, с. 357].

Несмотря на то, что Дэн был младшим ребенком, он очень тонко чувствовал, почему его сестра ведет себя именно так: «Его всегда мучило, что она чувствует – судьба обделила ее любовью, мучило тем сильней, что он знал – это из-за него. Если можно назвать какую-то самую вескую причину, по которой сестра так много для него значила, главным, наверное, было одно – ее любовь к нему ни разу, ни на миг не омрачили ни зависть, ни ревность. Дэн жестоко страдал: его-то любят все, он – средоточие Дрохеды, а Джастина где-то в стороне, в тени» [3, с. 390].

Наблюдая за жизнью членов своей семьи, семнадцатилетний юноша приходит к непростому выводу: «Дэн решил: львиная доля дается ему за то, что он красивый и куда покладистей, легче ладит с матерью и со всеми и Дрохеде» [3, с. 390].

В том, что обстоятельства жизни Мэгги сложились именно так, а к отцу Дэна Мэгги испытывала чувства, совершенно противоположные ненависти к отцу Джастины, не был виноват никто, но юноша решил, что он в долгу перед сестрой, что обязательно должен возместить ей недостаток внимания и заботы.

Зная о душевной боли сестры, он старался всегда быть рядом с ней, в ненавязчивой форме говоря о том, что тот или иной поступок Джастины противоречит не только общепринятым нормам, но и не приносит морального удовлетворения ей самой.

Единственным местом, где душа Дэна успокаивалась, была церковь: «В церкви Дэну всегда становилось покойно, растворялся в тишине, забывал о своем человеческом „я“». Только в церкви он на месте и не в разладе с самим собой и его отставляет боль» [3, с. 391].

Дэн страдал не меньше, чем его сестра: «Одинокое мне, господи. Молю тебя, да кончится скорей жизнь, потому что жизнь – это боль. Никто не понимает, что мне, так щедро одаренному, так мучительно больно жить. Но ты понимаешь и твое только утешение поддерживает меня: чего бы ни спросил ты с меня, господи, я все отдам, ибо я люблю тебя. И если я могу о чем-то просить тебя, прошу лишь об одном – все иное позабыть навеки, в тебе обрести забвение» [3, с. 392].

Ценности Дэна – в осознанном служении вере: «Я стану священником. Стану служить богу безраздельно, отдам ему все, что у меня есть и что есть я сам. Дам обет бедности, целомудрия и смирения. От избранных слуг он требует преданности безраздельной. Это будет нелегко, но я готов» [3, с. 394].

Юноша непоколебим в своем выборе. Ничто не может повлиять на его решение, даже понимание того, в добровольную жертву необходимости принести молодость, радость познания истинного чувства, общения с близкими людьми: «Только одно могу я принести в дар господу, только этим показать, что в сердце моем ничто и никогда не станет превыше него. Отдать единственное, что с ним соперничает, – вот жертва, которой господь от меня требует. Я господень слуга, и соперников у него не будет» [3, с. 394].

Дэн и Джастина, ориентирующиеся в жизни совершенно разными ценностными приоритетами, похожи моральной глубиной, умением не навязывать другим собственную боль.

По сюжету произведения, Дэн, спасая других людей, тонет во время отдыха в Греции. По иронии судьбы, Джастина должна была в это время быть вместе с братом, но она отправляется в Лондон к своему возлюбленному Лиону Хартгейму. Узнав о случившейся трагедии, Джастина, в наказание, решает, что не имеет права на личное счастье, потому ее выбор – карьера и полное отсутствие личной жизни. Долгих десять лет понадобилось Джастине, чтобы прожить и пережить эту трагедию, а после – разрешить себе быть счастливой.

Рассмотрение ценностных систем личности на примере романа К. Маккалоу «Поющие в терновнике» позволяет не только обозначить художественное своеобразие произведения литературы, но и выделить важные аспекты, способствующие личностному самоопределению каждого из читателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вальцев, С. В. Осевые ценностные ориентации / С. В. Вальцев // Проблемы современной науки и образования. – 2012. – № 4. – С. 56-63.
2. Коковина, Л. Н. Ценностно-смысловые ориентации человека / Л. Н. Коковина // Вестник КГУ им. Некрасова. – 2009. – № 2, Т. 15. – С. 139-143.
3. Маккалоу, К. Поющие в терновнике / К. Маккалоу. – М. : Издательское объединение «Композитор», 1992. – 496 с.
4. Нагоева, Л. Х. Ценностные ориентации: понятие и феномен / Л. Х. Нагоева // Новые технологии. – 2011. – № 4. – С. 286-289.

5. Родионов, О. А. Моральные ценности: история, сущность и специфика / О.А. Родионов // Научные ведомости. – 2009. – № 8. – С. 42-49.
6. Силивоник, Е. В. Назначение ценностей и ценностных ориентаций / Е. В. Силивоник // Система ценностей современного общества. – 2011. – № 19. – С. 237-242.
7. Суетина, Н. М. Ценность и ценностные ориентации: концептуализация различных подходов / Н. М. Суетина // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2008. – № 8. – С. 165-169.
8. Этика : Энциклопедический словарь / Под ред. Р. Г. Апресяна и А. А. Гусейнова. – М. : Гардарики, 2001. – 671 с.

АННОТАЦИЯ

Тыщук Д. С. Ценностная система личности в романе К. Маккалоу «Поющие в терновнике»

Статья посвящена рассмотрению особенностей воспроизведения системы ценностей личности в романе К. Маккалоу «Поющие в терновнике». Теоретическая основа – в работах Л. Х. Нагаевой, О. А. Родионовой, Е. В. Силивоник и других. Внимание автора акцентировано на рассмотрении ценностей Джастины и Дэна, детей главной героини Мэгги Клири, как концептуальных в контексте воспроизведения идейной сущности произведения, а также реализации эстетической функции анализируемого романа.

Ключевые слова: художественное произведение, роман, ценности, ценностные ориентации, личность.

SUMMARY

Tyshchuk D. S. The value system of the individual in the novel by C. McCullough «The Thorn Birds»

The article considers the specific reproduction of value system of the individual in the novel «The Thorn Birds» by C. McCullough. The theoretical basis of the current investigation is in the works by L. X. Nagaeva, O. A. Rodionova, E. V. Silivonic and others. The author's attention is focused on the consideration of the values of Justine and Dan, children of the main character Maggie Cleary, as conceptual ones in the context of reproducing the ideological essence of the work; special regard is given to the implementation of the aesthetic function of the analyzed novel.

Key words: artwork, novel, values, value orientations, personality.

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 последипломного 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: 284626, ГОУ ВПО «ГИИЯ», ул. Рудакова, 25, г. Горловка, ДНР.

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

Надеемся на плодотворное сотрудничество!

Оргкомитет семинара

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

**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).

«__» _____ 201_ года

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»;
- Волосевич Людмила Васильевна** – старший преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Дольнева Виктория Витальевна** – заместитель декана филологического факультета по учебно-методической работе, преподаватель кафедры английской и восточной филологии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР);
- Жарикова Ольга Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Загоруйкина Виктория Анатольевна** – старший преподаватель кафедры второго иностранного языка ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Извекова Инна Юрьевна** – преподаватель кафедры второго иностранного языка ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Кирияновская Алиса Романовна** – магистрант II курса 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 кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Курылко Милена Эдуардовна – аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

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

Норец Максим Вадимович – доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой теории и практики перевода Института иностранной филологии (СП) ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского» (г. Симферополь, РФ);

Пыхтина Альбина Антоновна – студентка 4 курса ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Романенко Виктория Викторовна – аспирант кафедры истории русской литературы и теории словесности ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»;

Тыщук Дарья Сергеевна – старший преподаватель кафедры начального образования ОП «Ровеньковский факультет» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Ровеньки, ЛНР);

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

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»;
- Dolnieva Victoriia Vitalievna** – Deputy Dean of the Faculty of Philology for educational and methodical work, Teacher of English and Oriental Philology Department of State Educational Institution of Higher Professional Education of Lugansk People's Republic «Lugansk Taras Shevchenko National University» (Lugansk, LPR);
- Filatova Viktoria Alekseyevna** – Candidate of Philology, Senior Lecturer of the Department of Foreign Philology, Theory and Practice of Translation 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»;
- Kiryanovskaya Alisa Romanovna** – 2nd year Master's student 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 Andreyevna** – 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»;

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»;

Kurylko Milena Eduardovna – 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»;

Lyubimtseva-Nataluha Larisa Nikolayevna – 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»;

Norets Maksim Vadimovich – Doctor of Philology, Associate Professor, Head of the Department of Theory and Practice of Translation of Institute of Foreign Philology, V.I. Vernadsky Crimean Federal University (Simferopol, Russian Federation);

Romanenko Victoriia Viktorovna – postgraduate student of the Department of History of Russian Literature and Theory of Literature of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University»;

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».

Pykhtina Albina Antonovna – 4th year student of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

Tyshchuk Dariya Sergeevna – Senior Teacher of primary education of the Rovenky Faculty of State Educational Institution of Higher Professional Education of Lugansk People's Republic «Lugansk Taras Shevchenko National University» (Rovenky, LPR);

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»;

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»;

Zagorulkina Viktoria Anatolevna – Senior Lecturer of the Second Foreign Language Department of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages».

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Кочетова С. А.</i> ПОЭТИКА ЦИКЛА В ТВОРЧЕСТВЕ МАРКА АЛДАНОВА (НА МАТЕРИАЛЕ ТРИЛОГИИ «КЛЮЧ» – «БЕГСТВО» – «ПЕЩЕРА»).....	3
<i>Норец М. В.</i> ТЕМА ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ОТЧУЖДЕНИЯ И СМЕРТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д. Г. ЛОУРЕНСА	20
<i>Белоконь-Пожарицкая Н. А.</i> ЖАНРОВЫЕ ПОИСКИ В. БЕЛОВА В ПОВЕСТИ «ПРИВЫЧНОЕ ДЕЛО»	25
<i>Жарикова О. В.</i> РОЛЬ В. ХЛЕБНИКОВА В СТАНОВЛЕНИИ ФУТУРИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА.....	30
<i>Жарикова О. В., Курьлко М. Э.</i> ФУТУРИЗМ В ИТАЛИИ И РОССИИ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ, ОБЩЕЕ И РАЗЛИЧНОЕ	36
<i>Кораблева Н. В.</i> ЛИТЕРАТУРА КАК ПРЕДМЕТ РЕФЛЕКСИИ А. БИТОВА.....	44
<i>Кораблева Н. В., Кирьяновская А. Р.</i> А. МОРУА О БИОГРАФИЧЕСКОМ ЖАНРЕ.....	48
<i>Любимцева-Наталуха Л. Н.</i> ВИДЫ РЕЦЕПЦИЙ В РЕМЕЙКАХ (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XX – XXI СТОЛЕТИЙ)	53
<i>Любимцева-Наталуха Л. Н., Пыхтина А. А.</i> ФЭНТЕЗИ: К ВОПРОСУ О ЖАНРЕ	61
<i>Филатова В. А.</i> ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА ДНЕВНИКА В СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	69
<i>Шиикина И. Е.</i> ОСТАП БЕНДЕР КАК РОМАНТИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ.....	78
<i>Шиикина И. Е.</i> ОБРАЗ АНТИ-РОДОВОГО ЧЕЛОВЕКА В РАССКАЗЕ В. М. ШУКШИНА «КРЕПКИЙ МУЖИК»	86
<i>Волосевич Л. В.</i> ОБРАЗ ДЕМОНА В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА ЛИТЕРАТУРЫ И ЖИВОПИСИ РУБЕЖА XIX – XX ВЕКОВ	94
<i>Волосевич Л. В.</i> КОНЦЕПТ «НАРОДНОСТЬ» В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ А. С. ПУШКИНА	110

<i>Дольнева В. В.</i> ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ОБОСОБЛЕННОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ А. МЕРДОК «КОЛОКОЛ», «ЧЕСТНЫЙ ПРОИГРЫШ»)	118
<i>Загорулькина В. А.</i> АНТИЧНАЯ И СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФА ОБ АМФИТРИОНЕ	124
<i>Извекова И. Ю.</i> ВЛИЯНИЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ СТИЛИСТИКИ НА АНТИУТОПИЧЕСКИЙ ЖАНР	131
<i>Кочетова К. А.</i> ИМЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНА «ДОЛГАЯ ПОМОЛВКА» С. ЖАПРИЗО	137
<i>Романенко В. В.</i> СТАНОВЛЕНИЕ РУССКОЙ САТИРИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ XVIII ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. СУМАРΟКОВА И В. И. ЛУКИНА	143
<i>Тыщук Д. С.</i> ЦЕННОСТНАЯ СИСТЕМА ЛИЧНОСТИ В РОМАНЕ К. МАККАЛОУ «ПОЮЩИЕ В ТЕРНОВНИКЕ»	148
ИНФОРМАЦИЯ	157
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	165
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS	167

Научное издание

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**

East Slavic Philology

Сборник научных трудов

Выпуск десятый (тридцать четвёртый)
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 20.07.2020.
Формат 60х84/16. Бумага 80 г/м².
Усл. печ. л. – 9,59. Уч.-изд. л. – 10,75.
Усл.-изд. л. – 10.
Тираж 300 экз. Зак. № 34.

Издательство ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»
Справка ГЛАВСТАТА ДНР Серия АА № 08-22/1277 от 05.03.2020
284626, ДНР, г. Горловка, ул. Рудакова, 25