

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 14(38)*



Горловка
2022

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
В76

Редакционная коллегия:

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

*Рекомендовано к изданию на заседании Учёного совета
ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»
(протокол № 11 от 29.06.2022)*

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. 14(38). Литературоведение. – Горловка : Изд-во
ГОУ ВПО «ГИИЯ», 2022. – 148 с.

ISSN 1992-9196

Сборник посвящён исследованию актуальных проблем отечественной и зарубежной филологии.

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

**УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0**

ISSN 1992-9196

© Оформление. Изд-во ГОУ ВПО «ГИИЯ», 2022

Л. В. Дербенёва
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82.09

**ПАНАИТ ИСТРАТИ – «СЛУЧАЙНЫЙ ФРАНЦУЗ»
В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ НАЧАЛА XX ВЕКА**

Одним из ярких и, к сожалению, совсем неизученных франкоязычных писателей румынского происхождения является Панаит Истрати (1884–1935), произведения которого неизвестны современному читателю. Однако, в антологии КРА Панаита Истрати называют одним из двадцати пяти лучших французских прозаиков XX века (произведения писателя переведены на шестнадцать языков), и это несмотря на то, что Истрати был самым «не французским» писателем. Его творчество находилось вне французской литературной традиции, а влияние французской культуры происходило исключительно через язык, который писатель в сорокалетнем возрасте самостоятельно выучил благодаря французской литературной классике. Истрати оставался «особенным одиночкой» (Р. Роллан) и в румынской, и во французской литературах. «Современная литература Франции, как выяснилось, была не в состоянии освоить творчество этого самобытного и могучего писателя. Французом Истрати стал случайно», – отмечает в 1928 году один из первых критиков его прозы И. Анисимов [1, с. 209].

Рассказы Истрати особенно благосклонно были приняты в послереволюционной советской России, где его революционно-романтические идеи нашли много поклонников.

В 1926–1927 годах произведения писателя переводятся на русский язык, печатаются в советских изданиях, сопровождаются хвалебной критикой. Однако, с 1929 года ситуация меняется: проза писателя больше не печатается, а его книги исчезают из библиотек и читален. Причиной столь быстрого охлаждения стало обвинение Истрати в ренегатстве.

В 1928 году «балканский Горький» (Р. Роллан) посетил Советский Союз, где пережил драму разочарования и непонимания. За безусловными успехами Страны Советов он сумел рассмотреть негативные тенденции. По возвращении во Францию писатель выступает с рядом публикаций, резко критикуя недостатки «страны справедливости и правды». В 1929 году он издал книгу «К другому пламени», где откровенно заявил о своих негативных впечатлениях.

После Второй мировой войны имя Панаита Истрати, которого называли «великим французским писателем» (А. Талекс), «балканским Горьким» (Р. Роллан), «человеком с судьбой, которая

граничит с чудом» (Ж. Кессель), «писателем, талантливым до крайностей» (Анри Пулай), было почти забыто. Однако публикация полного собрания сочинений его произведений во Франции в 1968 году возрождает интерес к его творчеству.

Тяжёлая, богатая событиями жизнь Истрати, его ценные свидетельства и воспоминания о людях, с которыми его свела судьба, нашли отображение в прозе писателя, а сам он стал обобщённым образом европейца, через душу которого прошли драмы и трагедии, восхищения и разочарования бурных годов первых десятилетий XX века.

Истрати – «человек европейской судьбы» (Р. Роллан) – бродяжничал, освоил десятки профессий, путешествовал. Его судьба была судьбой миллионов греков, румын, молдаван – представителей тех народов, которые столетиями переходили из рук в руки великих империй и только теперь ставших на путь формирования своей государственности.

Трагедия Румынии, судьба простого человека – тема прозы Истрати, которому важно было рассказать «цивилизованной» Европе о бедственном положении румынского народа.

Популярность произведений писателя на остро социальные темы из жизни обездоленных людей феодальной Румынии вполне понятны, если брать во внимание сюжеты рассказов, в которых изображалась жизнь низов румынского общества и ярких типов маргиналов. Собственный жизненный опыт бродяги и «босняка» стал основой истратиевской прозы, а «битва со своей судьбой» – главной темой творчества, где доминировали два, на первый взгляд, взаимоисключающих мотива: бунтарство и этицизм. Однако, сочетание этих понятий в мировоззрении Истрати было вполне органичным. Двойственная природа бунтаря, протестанта и, одновременно, непротивленца и мечтателя ярко проявилась в литературном творчестве писателя.

Истрати рассматривает своих героев в контексте не только социальной, но и моральной проблематики: бродяги у него стремятся осознать своё положение, задаются вопросами о смысле жизни и собственной ответственности за свою судьбу.

Творчество Истрати развивалось чрезвычайно динамично: в период с 1923 года и до конца жизни (1935) им было написано девять книг. Первая из них «Кира Киралина» («Куга Kyralina») [3] – история трагической судьбы женщины в странах Востока – главное произведение писателя.

В основе сюжета книги – румынская народная баллада о Кире Киралине. Это одно из самых популярных произведений румынского фольклора, которое представлено в многочисленных вариантах.

Основная канва её хорошо известна: в порту Браила грузят товар богатого араба, который влюбился в дочь хозяина трактира прекрасную Киру Киралину (*Киралина* – ласковое от Кира, по типу *Иванушка*, *Алёнушка*). Напрасно он умоляет её стать его возлюбленной, девушка только насмехается над торговцем. Прибегнув к хитрости и насилию, араб заманивает Киру на своё судно. Однако братья Киры – бандиты Браила – бросаются вдогонку, убивают торговца и освобождают свою сестру. Баллада заканчивается оглашением помолвки или свадьбой девушки.

Отображая некоторые религиозные предрассудки, эта баллада напоминает о трагедии девушек, похищенных турками. Именно эта тема лежит в основе книги Панаита Истрати: родителям Киры необходимо было вернуть долг. В оплату долга они продали ещё не рожденную дочь старому каретнику Ставро. В тринадцать лет Кира стала его женой. Затем девушка попала в сети торговца живым товаром, при попытке вырваться из неволи она была убита, а её дочь Киралина продана в рабство.

Книга Истрати является наиболее яркой иллюстрацией своеобразия его нарративной стратегии. «Кира Киралина» состоит из трёх относительно самостоятельных частей «Ставро», «Кира Киралина», «Драгомир», в каждой из которых повествование ведется от первого лица (соответственно – от имени Ставро, Киры, Драгомира). Объединяет все части ещё один нарратор – Адриан Зограффи, как слушатель и рассказчик истории про Киру Киралину.

Все нарраторы объединены одной сюжетной историей: жизнью Киры, женщины из Браила, забитого уголка Османской империи, в которую входила Румыния.

Первая часть книги Истрати по своему характеру является автобиографической. Географию своих бродяжих впечатлений, атмосферу рассказа, богатый жизненный опыт Истрати опозиционирует (совет, когда-то данный ему Р. Ролланом). Автор-повествователь становится участником событий, о которых идёт речь в тексте.

События книги происходят в Турции, многонациональном регионе, где звучит языковая полифония (румынский, греческий, армянский языки), где основным занятием населения является работа на земле бедного незащищенного крестьянства. Истрати множит детали, усложняет семейные связи своих героев. Автор использует кумулятивный приём, нанизывает детали, последовательно «цепляя» эпизоды. Один рассказ тянет за собой следующий, сменяются герои-рассказчики, а их повествования складываются в одну сложную картину жизни обездоленного народа.

Повествовательную манеру персонажей можно охарактеризовать как близкую нарративной форме исполнителей былин, фольклорных баллад. Рассказ героя развивается в балладно-повествовательном ритме: «время течёт от весны до осени»; переживания раскрываются при помощи традиционных тропов: «слёзы льются рекой», «как дар кинжалом»; пословицы и сентенции вплетаются в язык рассказчика: «беда не ходит одна», «Бог забывает про тех, кто попал в руки мусульманина» [3, с. 34, 56, 73, 98].

В процессе рассказывания герои постоянно обращаются к слушателям, призывая их в свидетели, как традиционно это делали исполнители старинных баллад.

Один из героев-нарраторов – Ставро – рассказывает историю своих драматических блужданий. Это исповедальный рассказ с описанием анекдотических ситуаций и бытовой жизни турецких ремесленников, слепых старцев, пятилетних детей, занимающихся изготовлением ковров и медных изделий. Повествование ведётся от первого лица. Субъективная манера изложения, устный, театрально-импровизированный монолог предполагает наличие сочувствующей аудитории. Происходит двойная коммуникация в нарративе: история рассказывается героем-нарратором, однако сам повествовательный акт изображает автор: «нарраторская коммуникация входит в авторскую как основная часть изображённого мира» [4, с. 34].

Истрати передаёт собственные впечатления и переживания через своего героя. История жизни Ставра и история Киры соотносят автора с героем-нарратором.

«Кира Киралина» имела большой успех, и критика заговорила об Истрати как о литературном феномене.

Успех «Киры Киралины», как и последующих произведений писателя, объясняется не только новизной сюжета, тематикой, но и привлекала своеобразной нарративной стратегией, не типичной для французской литературы – сказовый тип повествования, в основе которого свидетельства самого автора-рассказчика.

Проза румынского писателя создавалась в контексте новых инновационных нарративных поисков европейской литературы. Во-первых, она выходила за пределы традиционной реалистической литературы, для которой имманентной была стилевая система от всезнающего автора; во-вторых, в поисках новых повествовательных форм, Истрати также не использовал популярные в начале XX века приёмы модернистской литературы.

«Кира Киралина» поражала неординарностью явления, не вписывалась ни в один из известных жанров. Большинство критиков избегало определения жанрового своеобразия произведения,

акцентируя внимание на экзотичности сюжета. Здесь ярко выражены восточные мотивы, что позволило некоторым критикам отметить типологическое подобие произведения Истрати с восточными сказками типа «Тысячи и одной ночи». Сам автор был удивлён таким сравнением и чистосердечно признавался, что сказки «Тысячи и одной ночи» не читал.

Жанр книги, как и источник сюжета, остаются дискуссионными и сегодня. Румынский критик Н. Иорга заявлял, что в ней отсутствуют румынские источники, поскольку она рассказывает про «ужасные события», не связанные с румынской традицией [5, с. 3]. И. Анисимов, наоборот, представляя Истрати в антологии французских писателей, подчеркивал наличие румынских корней и автобиографичность его произведений как доминантных особенностей его творчества. Перечислив больше десятка профессий, благодаря которым Истрати зарабатывал на жизнь, критик отмечает, что он отходит от собственного жизненного опыта только в «историко-романтических изображениях, примером которых могут служить повести про гайдуков» [1, с. 213].

Немецкие литературоведы В. Бенжамен и Г. Штайнхлер сравнивали жанр его произведений со сказом Н. Лескова. Однако, наиболее впечатляющим сравнением являются исследования французских и румынских компаративистов (Тудор Виану, Ал. Опреа, Луи Гийом, Моник Жютрен-Кленер), которые указывают на сходство эстетических, идейных и философских взглядов Панаита Истрати и французского просветителя XVIII века Жан-Жака Руссо.

Со времён А.Н. Веселовского, исследователи обращали внимание на сходство литературных явлений, которое возникало в результате непосредственного контакта. А. Дима определил такие контакты как «прямые» [2, с. 121]. Тут особую роль играют личностные знакомства писателей-современников. Однако существует множество примеров возникновения глубокой симпатии и близости между писателями разных эпох (Гёте – Шекспир, Мандельштам – Данте). В этом случае великие авторы прошлого – Гомер, Данте, Шекспир, Руссо, Достоевский, Джойс, Кафка и др. – становятся факторами литературной жизни других эпох, а их произведения – фактом современного литературного процесса. Такой «непрямой» контакт произошёл у Панаита Истрати с творчеством Жан-Жака Руссо.

Одним из первых на этот феномен указал Луи Гийом в статье «Панаит Истрати. Хайдук литературы»: «Сравнивали Толстого и Руссо. Однако не больше ли удивляет схожесть Истрати с жителем Женевы? Та же любовь к природе; такие же чувства – к тому же преувеличенные – одиночества и преследования, тот же

эгоизм <...>, та же живучая вера в сущность доброго человека, или который станет добрым без кандалов, которые накладывает общество» [цит. по 7, с. 12].

Румынский критик Тудор Виану в этом же руссоистском контексте, размышляя над феноменом «Киры Киралины», приходит к выводу: «У человека есть доказательства против общества» [цит. по 7, с. 12]. Ал. Опреа также обращает внимание на сходство взглядов Истрати и Руссо, подчеркивая, что в диспуте между «*natura naturans*» и «*natura naturanta*» Панаит Истрати выбирает первых [8], а французский литературовед Монник Жютрен-Кленер видела в Истрати «тип, прообраз современного Руссо по своей вере в человека, по своей потребности постоянного самоисправления» [7].

Руссоизм Истрати является результатом его духовных поисков, что объясняется особыми условиями существования родной страны, многочисленными встречами с патриархальными людьми, далёкими от буржуазной морали, которые стали прототипами героев произведений писателя. Дядя Ангел, Драгомир, Косма – непоколебимые, морально стойкие, независимые герои, настроенные против современного времени накопления и отсутствия настоящих харизматичных личностей. Отсюда – трагический пафос прозы Истрати, его любовь к природе. «Царство природы» для Истрати – точка опоры в существовании самой цивилизации с её аномалиями и несправедливостью. Мысль Руссо о том, что человек оставался человеком до тех пор, пока не деградировал под прессингом обстоятельств, используется Истрати как урок прошлого для борьбы за лучшее будущее. Уверенность в неизбежности рождения нового, лучшего мира в духе утопического социализма – важнейшая черта творчества писателя.

Очевидно, что Панаит Истрати не дал объяснений целому комплексу противоречий своей эпохи, потому что, как признавался сам писатель, любил сердцем, а не головой. Роль поэта не предлагать практических решений проблем, а быть «преданным охранителем светоча, предназначенного освещать полярную ночь существования, беззаветно бороться за доверие у человечества и его будущего» [8, с. 123]. Эту миссию Истрати выполнял до конца своей жизни.

Руссоистский миф помогал ему обратиться к миру с серьёзным предупреждением о том, что цивилизация не может развиваться, принося в жертву человека, а наоборот, должна формироваться на основе моральных достоинств личности в гармонии с природой. Человечество может прожить без дорог и электричества, но не может существовать без героических человеческих идеалов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов И. Панаит Истрати / И. Анисимова // Красная Новь. – 1928. – № 2. – С. 209 – 216.
2. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения / А. Дима / пер. и комм. с рум. М.В. Фридмана; предисл. В.И. Кулешова. – М. : Прогресс, 1977. – 229 с.
3. Истрати П. Кира Киралина. Рассказы / Панаит Истрати / пер. О.М. Новиковой; предисл. Ромэна Роллана. – Москва – Ленинград: Гиз, 1926. – 165 с.
4. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
5. Geblesco E. La métaphore paternelle chez Panaît Istrati. – Paris. Université VIII, 1981. – P. 23 – 28.
6. Istrati Panaît. Domnitza de Snagov. – Paris: Gallimard, 1983. – 216 p.
7. Jutrin-Klener M. Panaît Istrati: un chardon déraciné, écrivain français, conteur roumain. – Paris: F. Maspero, 1970. – 263 p.
8. Oprea A. P. Istrati, messenger de l'esprit romain // Revue roumaine. – Bucarest, 1965. – №4. – P. 34 – 43.

АННОТАЦИЯ

Дербенёва Л. В. Панаит Истрати – «случайный француз» в литературном процессе начала XX века

Статья посвящена Панайту Истрати, проза которого посвящена изображению жизни низов румынского общества и ярких типов маргиналов. Произведения писателя свидетельствуют о новых инновационных нарративных поисках европейской литературы. Своеобразие нарративной стратегии Истрати особенно ярко демонстрируется в книге «Кира Киралина». В каждой из трёх её относительно самостоятельных частей повествование ведется от имени героя-рассказчика. Все нарраторы объединены одной сюжетной историей. Повествовательную манеру персонажей можно охарактеризовать как близкую нарративу былин, фольклорных баллад, сказа.

Ключевые слова: писатель-билингв, герои-маргиналы, нарратор, нарративная стратегия, фольклорная баллада, сказ.

SUMMARY

Derbeneva L. V. Panait Istrati – an «Accidental Frenchman» in the literary process of the early 20th century

The article is dedicated to Panait Istrati, whose prose is dedicated to depicting the life of the lower classes of the Romanian society and the bright types of marginals. The writer's works testify to new innovative narrative searches for European literature. The originality

of Istrati's narrative strategy is especially clearly demonstrated in the book «Kira Kiralina». In each of its three relatively independent parts, the narration is conducted on behalf of the hero-narrator. All narrators are united by one plot story. The narrative style of the characters can be described as a close narrative of epics, folklore ballads, tales.

Key words: bilingual writer, outcast characters, narrator, narrative strategy, folklore ballad, skaz.

С. А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82.0
ПРОСТРАНСТВО ДУШИ ДОМАШНЕГО ФИЛОСОФА
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ В. В. ЛИЧУТИНА
«ДОМАШНИЙ ФИЛОСОФ»)

В Послесловии к изданию повести В.В. Личутина «Домашний философ» А.Ю. Большакова [4] даёт обзор впечатлений и откликов на появившееся много лет назад – на рубеже 70-х-80х годов – произведение. Основной линией в отзывах стало определение степени типичного или маргинального для эстетики писателя произведения, критики рассуждали, насколько это произведение соответствовало привычным представлениям о проблематике творчества писателя. Часто противоречивые оценки этой повести, однако, сопровождаются справедливым призывом А.Ю. Большаковой обратить внимание на то, что «Личутин обнаруживает себя не только как реалист, но ещё более – как писатель-модернист, вырабатывающий особый язык «переживаемого пространства». Это «моральный пейзаж», «пейзаж человеческой души», которым говорят автор и герои, который знаком читателю. <...> «Пейзаж души» в таких случаях предельно условен; пространство выступает как измерение ментального мира, обнаруживая свою неплотность, зыбкость и текучесть переходящих друг в друга форм, знаков жизни и смерти, образов бессознательного» [4, с. 509].

Наряду с несомненной глубиной идейно-смыслового содержания произведения и очевидным художественным своеобразием идиостиля писателя нам представляется вполне резонным рассмотреть повесть «Домашний философ» как некое программное произведение, «проросшее» в художественных поисках последующих десятилетий творчества В.В. Личутина. Для подобного исследования целесообразно рассмотреть последовательно все произведения писателя, появившиеся после повести. И эта масштабная задача, несомненно, станет поводом

для будущего предметного изучения личутинского сверхтекста, представляющего собой в целом сложное переплетение тем, мотивов, образов, мифов, элементов поэтики. В настоящей статье предлагается соотнести повесть «Домашний философ» с мыслями и идеями, высказанными В.В. Личутиным в наши дни в интервью писателю Алексею Шорохову [5].

Отметим, что о пространстве души русского человека, философски принимающего окружающий мир, по сути, В. В. Личутин пишет всегда. Так, в теперь уже далёком 1983 году в повести «Домашний философ» писатель представляет безграничное пространство, в котором русский человек не только дышит полной грудью, но ощущает своё полное единение с этим миром. Одновременно сложные и простые отношения между людьми становятся камертоном для всего мироздания. Герои с трудом пытаются разобраться в себе и в отношениях с окружающим миром. Так, Пётр Ильич Баныкин одновременно переживает досаду и обиду на свою супругу, ревностно следит за её жизнью, злится и тоскует одновременно. Такие же сложные чувства переживает его супруга Фиса, чья жизнь, по сути, соткана из противоречий, раздражения, напряжённого ожидания неприятных слов и поступков: «Фиса Павловна знала, что вот-вот подойдёт Баныкин, и хотя не желала его видеть, но и ждала с какой-то суеверностью: если бы он не явился вдруг, она бы разочаровалась, оскорбилась и испугалась» [8 с. 386]. Писатель подсказывает, что баланс во взаимоотношениях в мире хрупок, удержать его практически невозможно, передышка наступает только во время сна или в состоянии полусна. Каждый персонаж по-своему одинок и по-своему переживает это одиночество. И оба героя преодолевают настроение угрюмой неприкаянности, начиная двигаться, предпринимая решительные действия, не всегда понимая их целесообразность: «Страх смерти вдруг вспыхнул в сердце, и одиночество посреди тьмы показалось невыносимым. <...> Жажда движения внезапно овладела им. Баныкину всё равно было куда идти, лишь бы не находиться в замкнутом безысходном пространстве» [8, с. 438]. Фиса в одиночестве уходила к морю, досажая этим Баныкину, который изнемогал от «жёлчного раздражения» [8, с. 384], возвращались они с моря тоже порознь, каждый погружённый в своё одиночество. Вспомним, что и погибшего сына Митю тоже завораживало движение: «С того случая таинственная мгла, окутывающая пространство, постоянно влекла Митю: его удивляло и покоряло само движение в никуда, завораживающее и заманное, больше похожее на сновидение, когда всё перемещалось, оставалось позади и неотвратно забывалось» [8, с. 419]. Движение

должно быть признаком жизни, а оно в повести выполняет противоположную функцию и символизирует собой уход от жизни и проблем, побег от горя, страха и одиночества. Не удивительно, что и Митя, будучи, в целом, не понятым близкими и одиноким ребёнком, убежал из дома: «И Митенька всё норовил убежать куда-то. Зачем бегал, чего искал?» [8, с. 415], «А на следующее утро он пропал из дома впервые...» [8, с. 419], «Второй раз он исчез на неделю, уже будучи подростком» [8, с. 419], «Но в конце десятого класса он снова исчез. Объявили всесоюзный розыск, шарили по всей стране неуступчивого затейливого человечка, приносящего смуту и горе во имя неисполнимых замыслов...» [8, с. 421]. В понимании Фисы такой исход сына подальше от людей был сродни недугу. Поэтому взрослое решение Мити не возвращаться домой, остаться в далёкой Сибири Фиса расценила как хороший знак. И когда сын, казалось бы, «исцелился» [8, с. 421], «был постоянно среди людей, <...> налился иным духом, рыл таинственный туннель и обещался через месяц в отпуск» [8, с. 422], он погиб. Даже в горестные минуты воспоминаний о сыне на кладбище Пётр Ильич «с собою ли прежним прощался иль с Митей, окончательно уверившись, что из этого побега уже не вернётся сын» [8, с. 442].

История жизни домашнего философа и его жены сопровождается разработкой мотива болезни. Болезнь сопровождает героев всегда. Так, ключевым можно считать случай исцеления Фисы на фронте: «И однажды случилась ночь, когда ей стало легко и необычно радостно: она не слышала своего тела, только ровно и тонко голосило в ушах, и такое было освобождённое ощущение духа будто Фиса собралась отлетать. Молодая плоть пересилила болезненную тягость и не отпустила душу, а врач позднее сказал, что был кризис» [8, с. 407]. Со страшной болезнью Баныкина борется Фиса и спасает своего супруга: «...И лишь Фиса, боящаяся даже помыслить о смерти мужа, стала отбивать его у старухи с косой» [8, с. 406] и спасла супруга, хотя он позже и обвинял Фису в том, что именно она привила ему болезненный аппетит [8, с. 404], «раскормила мужа, вытянула его из той страшной болезни, которую даже бояться произносить, будто страшатся навлечь её на себя» [8, с. 406]. Необъяснимые поступки Мити воспринимаются родителями как проявление болезни [8, с. 421], а после смерти сына мать перебралась в его спальню, видела его во сне, беседовала с ним, пыталась запомнить каждое слово: «Это было так мучительно, что она чуть не тронулась умом. Два месяца вести беседы с мёртвым – это ли не диво, это ли не страх божий?» [8, с. 412], кроме того, в пылу ссоры с мужем Фиса вскрикивает: «Больной,

что ли? Лечиться надо...» [8, с. 395]. Впрочем, мотив болезни в финале повести достигает высшей точки своего развития – Фиса от горя сходит с ума.

Горе потери сына, невозможность поделить этим горем друг с другом превратили жизнь в семье в тотальное одиночество Фисы и Петра Ильича. Собственно, поэтому механическое движение, обычные действия заполняют пустое пространство в жизни героев. Как видим, борьба героев с пустотой происходит через действие, через преодоление одиночества («Ему поначалу спокойно лежалось одному, не было на душе того постоянного напряжения, какое оказывала супруга; но прошло с полчаса, и удовольствие от жизни уже казалось ущербным, неполным, пылающий простор, словно бы до твёрдости накалённый, поджидал за калиткой и звал к себе» [8, с. 383]).

Интересна, на наш взгляд, мысль, к которой приводит своего читателя В.В. Личутин. Автор неоднократно подчёркивает, что одиночество губительно, что только в общинности человека, в тесной связи с родным ему миром кроется секрет чистоты и силы человеческой души. Писатель в повести рассуждает о своем герое: «Боже, сколько глупостей творит над собою человек, когда он один, сколько горячих, зажигательных слов он выплёскивает в пустоту, сколько коварных планов он созидает и тут же рушит их безжалостно, сколько издевательских, оскорбительных желчных речей он изливает, выплёскивает в лицо невидимому врагу, сколько победительных чувств он испытывает, плеская ладонями иль жёстко хлопая по своим коленям. Сколько жестикующии, сколько выразительных интонаций быстрой чередой сменяются на лице, как оказывается, опустошается человек в эти мгновенья, какую массу неизжитых чувств безжалостно и с упоением растрчивает впустую» [8, с. 435-436]. Итак, по В.В. Личутину, одиночество опустошает душу. Мотивы болезни и одиночества дополняются мотивом их преодоления. Баныкин именно «переживает» сложный процесс обновления, через слёзы преодолевает одиночество, слёзы героя очищают его от болезни одиночества. Собственно, и поиски нужного Слова для Баныкина длительное время были критерием, мерилom и целью его жизни, своего рода инициацией, исцелением. Но его реплика «Мне обязательно жить надо <...> У меня великое дело на плечах...» [8, с. 444] открывает новый этап в жизни героя. Новая болезнь очищает его от наносного и суетливого, отменяет обиды на Фису, предлагает героям неожиданные откровения: «Наверное, забота о ближнем держит на миру человека и даёт ему смысл жизни, но если не о ком печься, то и закоим прозябать аже ледащая скотинка, где бы она не шастала на воле, всё равно прижимается к жилью, где

её возьмут в запоры и с едой будет туго. Кто-то должен отдавать заботы, кто-то должен их принимать, отдавая за это лаской и вниманием» [8, с. 457-458]. И герой открыл для себя смысл жизни в заботе о земле, в близости к земле и человеческому естеству: «Банькин незаметно, с охотой предал себя и не поразился этой измене» [8, с. 462].

В недавнем интервью А.А. Шорохову писатель сформулировал необходимость «задачи мыслителей обосновать отличие русского народа от прочих, его безусловное величие, его «душу неизъяснимую». Со времён славянофилов подступаемся к русскому вопросу и отпрядываем, боясь обжечься: иль ложка велика, иль рот мал» [5, с. 147]. Думается, что такую же задачу для себя как автора ставит в своих произведениях и В.В. Личутин. И всем своим творчеством отвечает на прозвучавшие вопросы. Душа русского народа способна очищаться от суеты и грязи, обновляться и жить для других: «Кожу менять надо, – вдруг смутно мелькнула мысль. – Кожу менять надо... Как ящерка: раз – и всё. В природе жизнь по одному закону, по закону обновления. Я от шкуры устал своей. Она меня сковала» [8, с. 445]. Обновление испытывает Петр Ильич и Фиса Павловна. Банькин увлекается работой с землёй, приходит к земледельчеству, а Фиса неожиданно для себя приходит к Богу. Оба героя находят успокоение в физическом (Банькин) и духовном (Фиса) труде и, даже, – в одержимости своим трудом. Так, глядя на супруга, Фиса наблюдает, «с каким упоением, с какой ненасытной страстью ворочал тяжёлую землю старый больной человек, словно бы отмаливал прощение за смертный грех. Наверное, с такой же истовостью бродили по градам и весям старинной Руси юродивые, обвешанные пудовыми веригами» [8, с. 484]. И неожиданно для себя Фиса поняла, чего ей не хватало – упоения жизнью. Не «сочинённого для себя одиночества» [8, с. 484], а настоящей радости жизни, при которой не страшны будут внутренняя «раздёрзанность сознания, шаткость души, равнодушие сердца» [5, с. 145]. Обезумевшая от горя и с опустошённой душой мать в жизни искала любые следы сына, вглядывалась в глаза и лица людей, становилась посмешищем, но не сдавалась в своих поисках. Она и с жизнью покончила, не отдавая себе в этом отчёта: «Заворожённая, Фиса поплыла навстречу, давно забыв берег и себя. Когда до одинокого пловца оставалось метров десять, тот вдруг стянул маску на лоб и показал лицо. Фиса сразу узнала Митю и зажглась от радости. Но сын, торопливо спрятавшись за стеклянный глаз, нырнул в море, и Фиса нырнула следом» [8, с. 498]. Мотив болезни появляется в эпизодах, связанных с ударом, который пережил Банькин, с его состоянием комы, медленным выходом из болезни.

А.Ю. Большакова обращает внимание на то, что «порой <...> ненастоящая смерть героя («А был сон. Как будто бы он умер, но не так, чтобы совсем») составляет сферу преодоления, перехода – волевыми усилиями сопротивляющегося героя – из небытия в бытие, представленных через христианские видения ада (гибель души) и рая (вечной жизни). Образы «райской» паутины, усыпляющего «блаженства», насыщая переживаемое пространство сновидения, создают изначальную установку ко всей повести, где время жизни обретает иллюзорные, мнимые тона, гранича с ситуацией исчезновения частного времени героя, растворения его во вневременности небытия» [8, с. 509-510].

Ощущение «инаковости» и иллюзорности мира из сновидения переходит в реальный мир, окружающий героев. Достигается такой эффект, вероятно, при помощи привходящих мотивов, в частности, мотива птиц (которые, как мы помним, живут в райских садах). Автор периодически выстраивает параллель между состоянием персонажей и поведением птиц, предлагая читателю «домыслить» чувства и ощущения героев. Примером может служить случай, когда настороженная Фиса вслушивалась в неясные шорохи, напоминающие *запоздалых птиц* (здесь и далее курсив наш. – С.К.), которые «укладывались на ночлег в орешнике» [8, с. 489]. Характерным становится упоминание о *синице-тельковке*: как сердце заходится, порой, от чувств, так и птица синица «неожиданно упала из яблони» [8, с. 383], а в другой раз, напротив, лёгкость утра передаётся образом вспорхнувшей и присевшей на цветок цикория синицей, цвиринкнувшей: «"Здравствуй, тётя Фиса" Синица была особенно хлопотлива нынче..."» [8, с. 446]. Синица появляется вновь, когда Баныкин, отслеживая путь ручья, придумывает себе новую заботу – создать пруд, запустить в него рыбу и кормить всё местечко бесплатно, чтобы проучить «базарных наглецов» [8, с. 479]: «*Синицы* пели в айве, насаживая тонкое горлышко, и с ближней узловатой ветви, напрягши пёстрое змеиное тельце, удивлённо вглядывалась в Баныкина серебристая ящерка» [8, с. 479]. Просветлённый и вдохновлённый герой берётся за лопату для обустройства пруда, его душа поёт, и в состоянии очередного обновления он (как ящерица меняет старую кожу) с сердцем, которое «сначала замерло, будто собиралось лететь, а после отпотело и заиграло» [8, с. 479], приступил к работе. Примечательно, что образ ящерицы как символа обновления состояния человека – Банныкина или Фисы – действительно появляется в повествовании [8, с. 396, 409, 479].

Вспомним, что, как отмечает А. Ханзен-Лёве, «символика птиц включает символику птиц потусторонне-космической сферы и

птиц подлунного небесного и воздушного мира, причём крылатые существа действуют, прежде всего, как медиумы и средства сообщения между потусторонними и посюсторонним мирами» [11, с. 510]. Такую функцию связывания с потусторонним миром выполняют образы журавлей и ворона, когда Баныкин приходит к могиле сына. Со скрипом и криками *журавлей*, собирающихся улетать к югу, сравнивается плачущий Баныкин, пришедший на кладбище: «У Баныкина были слёзы прощания. С собою ли прежним прощался иль с Митей, окончательно уверившись, что из этого побега уже не вернётся сын. Баныкин плакал трудно, забытыми слезами, порывисто подымая голос и замирая от спёртого в горле воздуха. Так скрипят *журавли* в осенних овсах, собираясь к отлёту, и, наверное, тоже рыдают, в последний раз озирая дома свои. <...> Боже, сколько напастей ждут длинношеюю птицу; так как же тут не проститься с родимым гнездовьем? Весной плачут *журавли* от радости возвращенья, осенями же от прощальной тоски» [8, с. 442]. Собственно, птица в повести В.В. Личутина символизирует душу человека. Рассуждения рассказчика о неожиданных потерях любого человека сопряжены с моментами, когда «всё единственное и дорогое покидает нас особенно неожиданно, подстерегая особый момент, когда мы в спокойе и ничего не чуем, когда душа, обрадованная близкими добрыми переменами, как бы устаёт от долгого дозора и смыкает веки на короткий срок, чтобы набраться терпения для дальнейшей жизни: вот тут и упадает *чёрный ворон* с бесстрастными глазами и размашисто клюёт душу в самое беззащитное темечко...» [8, с. 442]. С большой белой птицей, загнанной в силки, и с беспомощной голубицей сравнивает автор испуганную Фису, вышедшую ночью нагой из воды: «Со стороны казалось, будто большая белая птица бьётся в силках света, не в силах занырнуть обратно в спасительную темь. <...> Фиса пристанывала, как голубица, она пусто металась возле белья, растеряв здравый смысл...» [8, с. 491]. Не случайно именно о душе идёт речь, когда после потрясения героиня постепенно теряет рассудок, «ослабляясь душой» [8, с. 493], и «душу-то стянуло – не охнуть» [8, с. 493].

Образ птицы связан и с умершим сыном Баныкина и Фисы. Мальчик ещё подростком стал пропадать из дома – вылетать, как птенец из гнезда. Его полёт был полётом голубя, свободной, но привязывающейся к дому птицы. И в трогательных воспоминаниях о сыне мать сравнивает его с птенцом: «Помню, Митя, спишь ты, а шейка как у воробья, как стебелёк, как ивовый прутик надломленный...» [8, с. 416]. Даже незапертая калитка кладбищенской ограды ассоциируется с открытой птичьей

клеткой, в которой находился голубь: «Опять свобода Мите, куда хочешь лети на *голубиных* крыльях» [8, с. 442].

Отметим, что птица как символ души связана в повести не только с человеком, но и с растительным миром. Так, Фиса, рубила под корень сосну, которая под силой ветра скрипела и стонала, мешала Фисе спокойно жить и в момент гибели дерева «как бы сиротскую забытую дверь закрыли на погосте, такой раздался скрип: это, знать, за древесною душой, спущенной на волю, захлопнулись ворота. И тут сосна, попрощавшись с высоким небом, куда отлетела *крохотным птичьим пером* душа её, с обречённой лихостью пошла вниз» [8, с. 471-472]. Олицетворение природных сил прослеживается в повести повсеместно. Сосна называется матерью («Река скрывалась с той самой скалы, где когда-то стояла мать-сосна <...> вся в седых, растрёпанных космах...» [8, с. 496]), ручей имеет свой характер («У ручья появился свой характер...» [8, с. 493]), гора обладает своим телом («... и зачем-то приложил ухо к горе. Но в теле её было покойно и тихо» [8, с. 494]), лес, как одинокий человек, был таинственный и сумрачный («Просто лес был такой одинокий, что всегда настраивал на ожидание» [8, с. 495]), а «новорождённая река, ещё не имевшая имени, торжественно справляла своё появление на свет, и тот прозрачный живой родник, в чреве которого зародилась нынешняя безумная сила, сейчас растворился податливо, вплёлся в иное большое *тело*, уже не чувствуя себя и не понимая» [8, с. 496].

Баныкин искал смысл в словах («Живое слово. <...> Оно подымает, пробуждает сокровенное, оно освобождает от звериного» [8, с. 407]), потом – в молчании, но нашёл смысл в действиях, облагораживая землю и создавая пруд. И тогда вновь запела душа. Запела жаворонком: «Слов не было, но в груди родилась, как бы извне, чужому уху не слышимая песня. Боже, бывало ли когда такое, чтобы в глиняной утробе в этих перегруженных заскорбевших пещерах прозвенел радостный *жаворонок*? Да никто, кроме угрюмых летучих мышей, не селился там ранее, под мертвеющими, дурно пахнущими сводами. А тут вот пробудился, проткнулся *жавороничий* голосишко и возвеселил человека» [8, с. 464]. Внутри героя звучащая песня жаворонка окрыляет и вдохновляет Баныкина – он остаётся очень довольным собой: «...и возликовал, и возгордился...» [8, с. 464]. Герой приходит к выводу о том, что настоящим может быть дело и истина, заслоняемая Словом («Ведь Слово-то не открывает истину, а заслоняет её» [8, с. 466]). И, соответственно, все предыдущие поиски Слова для Баныкина обесценились. Герой признаётся себе в ошибочности поисков главного, нужного

Слова: «Я хотел Словом укрепить человечество. Но самим собой, своим примером я куда прочнее и решительней направлю его на хорошую жизнь. Если мы все займёмся собою, если выгоним из себя дурь, то какой сразу народ здоровый пойдёт! И результат налицо...» [8, с. 494]. Вот в таком личном примере видит В.В. Личутин корни национальной русской общности, сохраняющие «его историческую глубину, его смыслы, его особенность, его образ, его поведение и божественные смыслы» [5, с. 136].

Литературовед А.Ю. Большакова обратила внимание на то, что «личутинские повествования нередко открываются *историей утраты* (смерти) – порой в сновидческих картинах или воспоминаниях. «Переживаемое пространство» в сновидческой фантазмагии «домашнего философа» Баныкина отражает переход от жизни к смерти и наоборот» [4, с. 509].

«Через сновидческие грёзы героя читатель узнаёт о реальной смерти его сына, накладывающей трагический отпечаток на всё повествование о новых «старосветских помещиках», коротающих свои дни в хижине на берегу моря. Финальная победа пространства (архетипической стихии воды) над временем (жизнью героини) происходит в сцене помешательства Фисы (жены Баныкина) и её добровольного ухода, растворения в морской прастихии. Но грядущая катастрофа задана ещё в повести в сновидческом зачатке героя: «И вступил Баныкин <...> и проснулся» <...> Частное пространство героя словно вбирает в себя его жизненное время» [4, с. 510]. Сон «участвует» в перерождении героя и влияет на его привычный уклад жизни: «Раньше Баныкин размышлял, заслоняясь от мира, как бы загораживаясь чёрными непроницаемыми шторами, и тогда ничто не сбивало его с толка; и о чём бы не предполагал, к чему бы ни касалось его дотошное внезапное внимание – всегда выходило по его уму и его нраву. А вот сон перебил привычку, пусть не сразу, но несколько расстроил её» [8, с. 381].

Пространство сна Баныкина становится пространством реализации его личных переживаний, символического воплощения переживаний, связанных с латентным осуществлением подавленных желаний, о чём писал М.М. Кан: «Гипотеза пространства сновидения предлагается как специфическая интрапсихическая структура, в которой человек реализует некоторые типы переживаний» [6, с. 145]. И, поскольку мы помним, что сновидения в литературном тексте всегда искусственно созданы (по воле автора), они изначально предполагаются для символического толкования. Они выполняют пророческую, пророческую функцию, являются

одним из важных приёмов, способствующих раскрытию идейно-смыслового содержания текста.

Итак, образ становится символом, а механизм порождения новых смыслов проявляется в метафоричности онирического текста. В результате искажающего действия фантазии и «цензуры», «сновидение представляет собою не точный перевод или проектирование мыслей сновидения, а чрезвычайно неполное и расплывчатое воспроизведение их» [10, с. 297]. Герой во сне видит рай, но он понимает, что невидимые крылья проносят его мимо, невидимая рука манит его дальше: «...И тут его мягко вознесло через лазоревые перистые облака, сквозь небесные поющие волны и опустило возле жарко дышащей пропасти, где внизу, в синем угарном чаду, копошились, и содрогались, и вопили от мук и боли тощие обглоданные люди с истёртыми до кости лицами. То, наверное, ад, с ознобом в спине решил Баныкин и попятился прочь» [8, с. 379]. Герой, проснувшись, «ещё долго размышлял о жёрдочке, и огненном провале, и тенистых куцах с райскими солнечными плодами» [8, с. 381]. Пётр Ильич пытается интерпретировать свой сон и не находит в себе сил додумывать и объяснять его до конца. Однако вывод из увиденного во сне он всё же формулирует: «Отпелся, отбегался, отвоевался партизан <...> А ведь нажился, если душевно сказать. <...> Фиска-то меня переживёт...» [8, с. 382]. Сон героя заставляет его рассуждать о жизни, о супруге, о выборе жизненного пути, о выборе места проживания. Баныкин соотносит всё окружающее пространство с тем миром, который он увидел в сновидении. Домашний философ всё, что видит вокруг по дороге к морю, наблюдая людей, приезжающих к морю на отдых, воспринимает как обычные атрибуты его собственной жизни. Но сон вмешался в обыкновенный жизненный уклад: «Но сегодня что-то случилось с ним, что-то повернулось иным смыслом...» [8, с. 385]. Баныкин продолжал внутренне спорить со своей супругой, словно история из сна продолжалась, и он не мог простить Фисе Павловне слова о том, что ему уже пора на покой, что он «действительно нажился, <...> уже фактически умер» [8, с. 379], но продолжает жить и отнимать «чужую жизнь, которая должна заступить на твоё место» [8, с. 379].

Сны для Баныкина являются источником размышлений. Отдельной темой для героя становится борьба со злом. В реальной жизни у Баныкина, собственно, не было повода бороться со злом, впрочем, со злом он и не сталкивался. Но в онирическом пространстве Пётр Ильич превращался в супергероя, он сражался с любым проявлением зла, увиденном в телевизионных передачах: «Он часто видел во сне, как догоняет

высокого мясистого человека с взметённой по ветру волоснёй, валит его на землю и пытается проткнуть ножом, точно тем самым он мстит за всех маленьких, слабых и униженных. Он бежит не сам по себе, это он знает точно даже во сне, но чья-то благородная воля посылает исполнить высокий долг, может быть, жертвуя собой» [8, с. 392]. Особенным вопросом для него стал вопрос о природе человеческой натуры, её амбивалентности или, напротив, четкой определённости. Так, рассуждая, человек есть порождение добра или зла, Баныкин совершенно определенно приходит к философски обоснованному выводу: «Если природа полна гармонии, то человек – злое начало в ней, сокрушающее гармонию. Но, не будь человека, мы бы не знали о гармонии. Значит, и сам человек несёт в себе не только гармонию, но и стихию безумств, которая и хранит зло, и переносит его на всю природу, породившую его. <...> И не оттого ли, что так мутно зол человек и отвратителен посреди этой гармонии, и думается порой, что он не порождение природы, а явление чужое, космическое. Не в нас ли самих то космическое? Не в нас ли самих тот космос, в который мы стремимся погрузиться? И чем дальше уходим от земли, тем глубже погружаемся в себя. Я видел рай и ад во сне но, быть может, я видел рай и ад души моей? Не с человеческой ли души списана Великая Книга?» [8, с. 383].

Ещё один сон видит Баныкин, в котором он ищет могилу своего сына и не может её найти. Герой чувствует себя виноватым («вина неслышно тлела в душе» [8, с. 404]), так как он не ходит по средам вместе с женой на кладбище навестить могилу Мити. И вот уже во сне он ищет в брезентовых палатках надгробие, взывая: «Господи, <...> куда подевались все?» [8, с. 403]. Внутренние переживания Баныкина воплощались в сценах сна, выплёскивались в эмоциях в видениях, поскольку в реальной жизни герой не решается мешать супруге переживать горе утраты сына.

Отметим способность героя в своих размышлениях отталкиваться от любой детали в окружающем мире. Всё становится поводом для философского осмысления жизни: муха, паучок, телевизионная программа, сюжет из сна, реплика Фисы, отдыхающие на пляже, петух с отрубленной головой, меняющая кожу ящерица и т.п. Так, например, разглядывание разрезанного спелого арбуза подталкивает героя к выводу: «... Петр Ильич вдруг поколебался в своих прежних размышлениях и решил, что душа, наверное, вроде арбуза, где посреди доброты рассеяны половецкие заставы зла» [8, с. 395].

Рассуждения о смысле жизни роятся в голове не только Баныкина. Фиса Павловна постоянно возвращается к мысли о

том, в чём же заключается важность и необходимость восприятия окружающего мира, понимания своего места в мире («Так стоит ли жалеть, что дано тебе без особых усилий? Ты же не строил каждый плод, не творил его, не рожал, не вдыхал жизнь, и соки, и запах, и винную глубину не творил с ореховым сердечком» [8, с. 390]). Фиса не может смириться с потерей сына, пытается уговорить себя и мужа, убедить в том, что «Митя умер, но он может вернуться. Когда нас не станет. Ну и пусть, ну и пусть, он-то будет. Что с того, что нас не станет, верно? <...> Мне сегодня открылось. Так неожиданно открылось, что я испугалась» [8, с. 391]. Для Фисы вера в возможность возвращения сына – спасительна. Поэтому любое возражение со стороны Баныкина разрушает придуманный ею мир: «Молчи, молчи... Умник...<...> Твое каждое слово гадко, от него смерть. Ты меня убил и его убил. Молчи...» [8, с. 391].

По сути, оба героя неизменно одиноки, «осиротели, остались как два пенышка» [8, с. 397]. Баныкин всматривается в лицо, глаза, движения супруги, надеясь на «крохотный намёк»: «Жалостливо и мутрно было на душе Баныкина, хотелось пожалеть Фиску...<...> Так нет же: каменная, неколебимая, чужая, словно осаду держит и нет малейшего желания открывать ворота, чтобы спасти последних, безнадежно гибнущих сидельцев. Ну и обороняйся, трави себя...» [8, с. 391]. Обида на супругу, её непонимание ещё больше раздражает героя. И он злится и не может уже сочувствовать самой Фисе: «Ах, ей больно, ей хочется в одиночестве поплакать! А если у него душа в постоянном одиночестве? Как это учесть?» [8, с. 408]. Не помогает собственная обида понять беду ближнего. И попытки разобраться, когда же началось это непонимание, отчуждение друг от друга, охлаждение в отношениях заканчиваются для обоих героев без результата.

По-своему борется с одиночеством Фиса Павловна. Только общая молитва даёт ей отдохновение и успокаивает: «Незаметно она забылась, пенье увело её куда как далеко и помогало думать о Мите без прежней слезливой тоски. Сейчас в успокоенной памяти сын вставал чистый и непорочный, какой-то особенный. <...> Где найти такое убежище, чтобы от всех скрыться – и на душе покой» [8, с. 414-415].

Знаковой, на наш взгляд, является авторская установка на самоидентификацию героя, его самобытность и, в принципе, на самоуважение. Вероятно, в таком понимании самооценки героя кроется мысль, сопровождающая всё творчество В.В. Личутина и также прозвучавшая в интервью: «Хотелось бы порассуждать о самоизоляции. Как говорили древние: «Наша одежда не по ним, их

одежда не по нас, каждый народ в своей одежде ходит». Разумная самоизоляция спасительна. <...> Нельзя открывать хозяйские ворота во двор нараспашку, скоро налезет со своим уставом всякая гиль и тля, и ловко, по-разбойничьи, всё переворошит, вывернет изнанкою, наведёт всякого сраму и глума. <...> Но гостевую, парадную дверь не стоит запирать на щеколды: милости просим на чашку чая и рюмочку сливянки, а ночевать пожалуйста к себе домой» [5, с. 1134-135]. Думается, что подобная самоизоляция вовсе не значит отстранение от внешнего мира, но может рассматриваться как возможность сохранить «клад памяти, нерасторжимости, единства человеческого древа» [9, с. 337].

«А ведь все народы мира, малые и великие, опираются на своё национальное чувство; убери эту истовую любовь, сердечный поклон матери-сырой земле и к своим предкам – и в короткое время племя истечёт в небытие. Этим-то и похожи все племена – необоримой тягою к своему роду. Традиции и обряды куда сильнее придуманных законов. Национализм – самая древняя мировая религия, единственно духовная, мистическая, лишённая материального умысла и эгоистического кабального смысла, религия спасения» [5, с. 135-136]. Вот о каком «первобытном духовно-космическом неиссековенном чувстве» [5, с. 136] пишет В.В. Личутин в повести «Домашний философ», когда показывает попытки героев найти свой «земной рай» в гармонии с природой, что, по своему перекликается с характерной для романного творчества писателя идеей локализации русского мифа [2, с. 6-17].

Как подчёркивает сам В.В. Личутин, он из тех людей, которым «до всего есть дело» [5, с. 141] и нормальное состояние которых – «внутренняя маята и духовная работа» [5, с. 141]. Личутинский герой начала восьмидесятых – это тоже человек, переживающий «внутреннюю маяту», он «не может жить спокойно, лежать замшелым валуном при дороге» [5, с. 141]. Удивительное совпадение внутреннего *стержня* домашнего философа и авторского видения своего учительского предназначения: «Проливается из <...> сердца родник-студенец – и хочется напоить всех страждущих» [5, с. 141].

Русский человек есть весь мир, по мнению В.В. Личутина. Но человек не простой, не «наблюдатель со стороны», а тот, который органично вписан в мир, является его неотъемлемой естественной частью и гранью одновременно. Он знает о своей важной миссии отвечать за себя и мир вокруг, по сути, нести ответственность и выполнять свою свыше предназначенную миссию. Поэтому и переполняет его чувство единения со всем сущим, ощущение полноты мира: «Надо для духовного взросления

и широты национального взгляда окунуться в далёкое детство своего племени, преодолеть давление «чужебесов», смыть с исторического лица их ядовитую отрыжку, установить и признать примерные границы русского народа в начале его обитания на земле, которые упорно русофобы обгрызают и обрезают, как подпольные мыши, со всех углов, собираясь довести его границы до московского княжества» [5, с. 147].

Именно домашний философ с его правдой понимания людей и мира, его духовностью и близостью к земле и простым человеческим чаяниям, может быть ориентиром в движении целого народа, камертоном, по которому можно «править» свою жизнь, орудием, пресекающим попытки «обыкновенных мышей, подгрызающих великанам пятки» [5, с. 144] в стремлении свалить слона. Духовная сила целого народа кроется, одновременно, и в правде, и в понимании того, что «уходя всё дальше от истоков нашего всеобщего родства и тем погубливая имя своё и свою историю» [5, с. 136] мы в суете не видим главное – это и есть «сущность спасения» [5, с. 136], говорит В.В. Личутин. А домашний философ, как «объект поклонения и защиты» [5, с. 136], живёт в гармонии с миром и может позволить себе помнить о всеобщем родстве. Нам кажется справедливым наше сопряжение идейного наполнения художественного произведения далёких восьмидесятых годов уже прошлого столетия с той духовно-нравственной позицией русского писателя В.В. Личутина, озвученной в интервью. Пожалуй, самой важной задачей писателя, по-прежнему, является противодействие «неслышному замораживанию души» [5, с. 138].

В повести автор предлагает читателю всмотреться и вдуматься во все онтологические проблемы бытия. Герой рассуждает о добре и зле, глубине духовно-нравственных чувств и душевных переживаний человека, о месте человека в мире природы, о границах дозволенного и запрещённого как порождения воли человека. Домашний философ как человек, пропитанный правдой каждодневной настоящей жизни, не просто чувствует свою правоту, справедливость, принадлежность жизненным правилам, он ощущает духовное единение с миром, свою самодостаточность. И вновь сегодня писатель возвращается к этой мысли: «Нет идеи развития, целеполагания, направления и пути движения, единящей задачи, маячного огня, а без цели живёт (существует, прожигает время) лишь совершенно опустившийся или внутренне потерянный человек» [5, с. 144]. Как подчёркивает В.В. Личутин, «не надо никого догонять и перегонять, но идти вперёд ровной ступью, иначе скоро надорвёшься... <...> Надо ставить религиозно-нравственную цель, духовную, а не

плотскую» [5, с. 144]. Пожалуй, образ домашнего философа Петра Ильича Баныкина можно рассматривать как иллюстрацию озвученной в уже в наши дни мысли.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большакова Алла Юрьевна Автор и герой в концептосфере Владимира Личутина. Статья первая // Rhema. Рема. 2009. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtor-i-geroy-v-kontseptosfere-vladimira-lichutina-statya-pervaya> (дата обращения: 01.06.2022).
2. Большакова Алла Юрьевна Локализация русского мифа в прозе Владимира Личутина. Статья вторая // Rhema. Рема. 2009. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lokalizatsiya-russkogo-mifa-v-proze-vladimira-lichutina-statya-vtoraya> (дата обращения: 01.06.2022).
3. Большакова Алла Юрьевна Русская литература на перепутье: герой и метод // Знание. Понимание. Умение. 2013. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-literatura-na-pereputie-geroy-i-metod> (дата обращения: 01.06.2022).
4. Большакова А. Послесловие / А. Большакова // Личутин В.В. Любостай: роман; повесть / В.В. Личутин. – М.: Вече, 2016. – С. 499-510.
5. Владимир Личутин: пять русских мифов (Из цикла «Национальная идея») // Шорохов А.А. Русская литература в XXI веке: от Распутина и Проханова до Тарковского и Шаргунова / Алексей Шорохов. – М.: Вече, 2022. – С. 129-151.
6. Кан М. М. Правильное и неправильное использование сновидения в психической жизни / М. М. Кан // Современная теория сновидений: [сборник] / ред. С. Фландерс. – М. : Рефлбук, 1998. – С. 133-146. – (Актуальная психология).
7. Кочетова С.А. Поэтика сна в романе В.В. Личутина «Венчание на царство» / С.А. Кочетова // Целое человека. Памяти В.В. Фёдорова. Сборник научных трудов / ФГИИ «Азбука». – Донецк, 2021. – С. 120-131.
8. Личутин В.В. Домашний философ / Личутин В.В. Любостай: роман; повесть / В.В. Личутин. – М.: Вече, 2016. – С. 377-498.
9. Личутин В.В. Душа неизъяснимая. Размышления о русском народе / В.В. Личутин. – М.: Вече, 2018. – 640 с.
10. Фрейд З. Толкование сновидений : [пер. с нем.] / З. Фрейд. – М. : АСТ: АСТ Москва, 2008. – 574, [2] с. – (Psychology).
11. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М.Ю. Некрасова/ А. Ханзен-Лёве. –

СПб.: Академический проект, 2003. – 816 с. – (Серия «Современная западная русистика», т. 48).

АННОТАЦИЯ

Кочетова С. А. Пространство души домашнего философа (на материале повести В. В. Личутина «Домашний философ»)

Статья посвящена изучению проблематики повести В. В. Личутина «Домашний философ» как одного из ранних произведений автора в контексте эстетических представлений писателя, разрабатываемых в его художественном творчестве на протяжении более сорока лет. Автор приходит к выводу о том, что образы героев повести являются проводниками основных онтологических констант эстетической программы В. В. Личутина.

Ключевые слова: Личутин В. В., проблематика, поэтика, образы-символы, поэтика сна.

SUMMARY

Kochetova S. A. Space of the soul of the home philosopher (on the material of the story «Home philosopher» by V. V. Lichutin)

The article is devoted to studying the problems of the story «Home philosopher» by V. V. Lichutin as one of the author's early works in the context of aesthetic views of the writer, that have being developed in his artistic work for more than forty years. The author comes to the conclusion that the images of the characters of the story are conductors of the main ontological constants of the aesthetic program of V. V. Lichutin.

Key words: Lichutin V. V., problems, poetics, images-symbols, poetics of sleep.

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

УДК 82-1/-9

АВТОР И ГЕРОЙ НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

В современной теории драмы многие проблемы, связанные с анализом отношений, которые складываются между автором и героем в актуальных жанрах, практически не исследованы. Проблема не получила системного освещения до настоящего времени, а немногочисленные работы (труды О. В. Журчевой, О. С. Наумовой), посвященные проблеме автора и героя в

новейшей драматургии, не дают полного представления о природе персонажа и характере его взаимодействия с текстом.

В последнее время в отдельных литературоведческих трудах высказывается мнение, что главным героем в драматургии рубежа XX – XXI столетий выступает текст, хотя на начало нового тысячелетия можно констатировать развитие не только постмодернистской драматургии, для которой текст является одной из центральных категорий, но и реалистической, которая по-прежнему не сдает своих позиций и для которой герой особенно важен. И если со складывающимися отношениями между участниками эстетического события в классических пьесах все ясно, то разножанровые драмы рубежа тысячелетий представляют новые типы связей, которые устанавливаются между автором и героем. Изменилась «онтологическая» природа персонажа, а это влечет за собой смену статуса автора в произведении и отношения самого героя как к автору, так и к тексту. Не все драмы периода постмодернизма демонстрируют доминирование текста над другими категориями эстетического события. К примеру, можно ли драмы Е. Гришковца однозначно назвать постмодернистскими? Как известно, постструктурализм, ставший теоретической базой для постмодернизма, выступал против авторитета автора-творца как выразителя многозначной эмоционально-смысловой целостности текста, его абсолютной власти в произведении. Согласно теории постмодернизма, художественное произведение строится на основе цитаций из других текстов. Текст как явление культуры, вбирая в себя все ее многообразие, сковывается авторским замыслом. Эти цитации и есть выдержки одного большого текста (текст здесь – не обязательно художественный). Хотя пьесы Е. Гришковца интертекстуальны, драматург не уходит от реальности и реального человека, жизнь предстает в его текстах как «здесь и сейчас», а не такой, какой она была описана другими авторами.

Прежде чем обратиться к анализу сложившейся ситуации в произведениях разных жанров новейшей драматургии, стоит вспомнить, что говорил о положении автора по отношению к тексту и о характере взаимодействия его с героем в своей классической работе «Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема отношения автора к герою» М. М. Бахтин: «...каждый момент произведения дан нам в реакции автора на него, которая объемлет собою как предмет, так и реакцию героя на него (реакция на реакцию); в этом смысле автор интонирует каждую подробность своего героя, каждую черту его, каждое событие его жизни, каждый его поступок, его мысли, чувства, подобно тому, как и в жизни мы ценностно реагируем на каждое проявление

окружающих нас людей» [1, с. 13]. Таким образом, общая формула основного эстетически продуктивного отношения автора к герою предполагает его напряженную вненаходимость всем моментам героя.

А что происходит, когда дистанция между автором и героем становится минимальной, когда герой ориентирован на сознание не одного, а нескольких авторов, или когда доминирующим в произведении является не автор, не герой, а сам текст? Их М. Бахтин оценивает, как отклонения от прямого отношения. Как известно, в своей работе исследователь выделял три подобных общих типичных случая: герой завладевает автором, автор завладевает героем, герой является сам своим автором. Все их можно наблюдать в драматургии рубежа XX – XXI столетий, представленной такими популярными жанрами, как ремейк, монолог и пьесы, созданные с применением техники вербатим.

Далее, следуя логике М. Бахтина, «чтобы найти так понятого (в положении вненаходимости – прим. Л.Л.-Н.) автора в данном произведении, нужно выбрать все завершающие героя и события его жизни, принципиально трансгредийные его сознанию моменты и определить их активное, творчески напряженное, принципиальное единство; живой носитель этого единства завершения и есть автор, противостоящий герою как носителю открытого и изнутри себя не завершимого единства жизненного события. Эти активно завершающие моменты делают пассивным героя, подобно тому как часть пассивна по отношению к объемлющему и завершающему ее целому» [1, с. 14]. Однако в новых жанрах драматургии, ставших популярными на рубеже тысячелетий, герой, принимая на себя функции автора, вмешиваясь в происходящие события изнутри текста, становится активным и демонстрирует нередко избыточность знаний как о событиях, так и об авторе произведения. Таким образом, обозначенные выше жанры новейшей драматургии демонстрируют разные варианты отклонений от прямого отношения автора к герою.

В период постмодернизма одним из участников эстетического события становится текст. Общеизвестно, что подобное наблюдается в постмодернистских произведениях, теоретики которого утверждали идею «смерти автора». С. П. Рубцова в работе «Текст в постмодернизме: трансформация и перспективы» отмечает: «Постструктурализм предлагает освободить, выпустить на волю всю разноголосицу голосов культуры (текста), разомкнуть жесткую структуру конкретного художественного произведения, вернуться к литературе без авторства. Писатель должен превратиться в простого «описателя», не вкладывающего в свое творение никакой идеи, поскольку любое художественное

произведение находится в интертекстовом пространстве, и не существует ни одного высказывания вне его взаимодействия с другими высказываниями. Таким образом осуществляется бессознательная связь культур, иногда очень древних и уже полузабытых» [7, с. 129].

По утверждению чешского исследователя Мацея Печиньски: «Непосредственно текст как герой появляется в тех пьесах, эстетической основой которых является интертекстуальность. Современные русские драматурги часто в своём творчестве ведут диалог с произведениями классиков» [6, с. 155].

Постмодернистские пьесы-ремейки, вторичные, деструктивные по своей природе, разрушают традиционное представление об отношениях между автором и его персонажем. Читатель / зритель сталкивается с рефлексирующим сознанием героя, который анализирует творческий процесс, сам при этом демонстрируя принятые на себя функции творца. В драматургических ремейках в систему персонажей вводятся как авторы претекстов, так и интерпретаторы в лице литературоведов и режиссёров самых известных постановок прецедентного произведения: «Гамлет.ru» (2001) В. П. Коркии, «Вишневый ад Станиславского» (2010) О. Богаева, «Гамлет -2» Гр. Неболита и т.д. В последней пьесе герои сами выступают в роли толкователей и комментаторов, обладая избыточными знаниями, которые традиционно доступны только автору-творцу, дают оценку творчеству своего создателя. При этом они являются персонажами нового произведения и подчиняются воле автора-ремейкера:

***«ПОЛОНИЙ»** Говорят, что манера автора изменилась, настоящей крови нет, яды не хлещут, появились какие-то аллегории. Загадка! В пьесе действуют два героя, изображенные при помощи итальянских штопоров, наряженные конечно, в специальные костюмчики, размышляют о своей судьбе, пытаются решить в ходе пьесы мировые проблемы. В финале появляется третий штопор, т.е. герой, и быстренько умерщвляет их.*

***РОЗАЛИЯ** Какой ужас!*

***ГАМЛЕТ** Как он это делает?*

***ПОЛОНИЙ** Сначала он травит их, предлагая выпить во здравие королевы-матери, затем, когда яд не действует (они все-таки остаются штопорами) он закалывает их рапирой. Ну, вы понимаете, что все это лишь представлено, на стаканах написано крупно «яд», вместо шпала – картонные мечи...» [5].*

Их знания охватывают не только литературные тексты, но и исторические события, имевшие место после создания прецедентного произведения, т.е. герои ремейка демонстрируют

информированность не только в том, что доступно им, но и автору претекста:

«АВТОР *Мой Государь, припадаю к вашим стопам и с благоговением внимаю! Ваши слуги, добрые Р. и Г., вкратце рассказали мне, что вы решили прибегнуть к опыту драматургии в целях, так сказать, использования этого опыта в практике управления государством..., менеджмента, одним словом.*

ГАМЛЕТ *Да-да, менеджмент, модное словечко, залетело к нам из Новой Англии, они там совсем запутались., огромные территории..., индейцы, негров завезли, буйволов развели...*

АВТОР *Да, полностью с вами согласен, непорядок.*

ГАМЛЕТ *В придачу прикупили Аляску..., представьте себе, 300000 квадратных километров заснеженных плантаций..., нашли золото, ну и что?? Там же кругом волки и адский холод, бр-р-р-р!» [5].*

Таким образом на страницах произведения разворачивается опосредованная полемика между создателем прецедентного текста и автором пьесы-ремейка, чью точку зрения выражают герои, заимствованные из первоисточника.

По мысли М. Бахтина: «Автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально недоступно, и в этом всегда определенном и устойчивом избытке видения и знания автора по отношению к каждому герою и находятся все моменты завершения целого – как героев, так и совместного события их жизни, то есть целого произведения. В самом деле, герой живет познавательно и этически, его поступок ориентируется в открытом этическом событии жизни или в заданном мире познания; автор ориентирует героя и его познавательно-этическую ориентацию в принципиально завершенном мире бытия, ценного помимо предстоящего смысла события самим конкретным многообразием своей наличности» [1, с. 13].

В текстах вторичной природы, приобретших популярность в эпоху постмодернизма, целое героя создается на границе видений двух авторов – творца претекста и автора ремейка. В постмодернистских ремейках в роли героя может выступать и прецедентный автор, рефлексирующий по поводу собственного творчества, как, например, в пьесе Гр. Неболита «Гамлет-2», в которой Шекспир предстает одним из персонажей:

«ГИЛЬДЕНСТЕРН *Ладно, слушай... Этот эсгучий юноша – сам автор пьесы, прибыл из Италии, воспитан на античных трагедиях, секс, ложь, кровосмешение и кровопускание... Взбаламутил всю Данию своими опусами. Лучшие юноши*

королевства стали подражать его героям..., ну и ты видишь, к чему это привело!

РОЗЕНКРАНЦ Зовут?

ГИЛЬДЕНСТЕРН Вилли Шейксепиар, такое имя!

РОЗЕНКРАНЦ Интересная фамилия!

ГИЛЬДЕНСТЕРН В переводе с древнганглийского значит «потрясающий пиар». Весьма символично, не правда ли, Розенкранц?» [5].

Обращаясь к зрителям нового спектакля, он подчеркивает изменение собственных жанровых предпочтений в определенный период: как известно, английский драматург на втором этапе творчества обращался исключительно к созданию мрачных трагедий.

Подобного рода примеры подтверждают известный принцип постмодернизма об отношениях в произведениях не автора и героя, а автора и текста, и в пьесах-ремейках это происходит через взаимодействие автора и его героя, в роли которого выступает создатель прецедентного произведения. Таким образом мы можем наблюдать двойное отклонение от классического отношения. Во-первых, когда автор прецедентного текста становится персонажем нового произведения, он, являясь отчасти его сотворцом, по-прежнему сохраняет избыточность представлений о содержании и поворотах сюжета, положенного в основу ремейка, но при этом становится частью культурного текста, с которым взаимодействует новый творец. Во-вторых, автор-ремейкер не волен что-либо изменить в произведении, которое стало основой его собственного, но обладает свободой комбинировать события и персонажей, демонстрируя свою точку зрения и внося новые смыслы.

Возвращаясь к работе С. П. Рубцовой: «Писатель должен превратиться в простого «описателя», не вкладывающего в свое творение никакой идеи, поскольку любое художественное произведение находится в интертекстовом пространстве, и не существует ни одного высказывания вне его взаимодействия с другими высказываниями. Таким образом осуществляется бессознательная связь культур, иногда очень древних и уже полузабытых» [7, с. 129], следует отметить, что наблюдаемая связь в постмодернистских драмах новейшего времени осуществляется ремейкером абсолютно сознательно, хотя отрицать тот факт, что главным героем пьес в данном случае является текст, было бы бессмысленно.

В пьесе Григория Неболита ироническая оценка современного искусства дана имплицитно в финале: коммерческое искусство победило классическое, зрители сегодня предпочитают сериалы.

Задача искусства в сегодняшнем мире – развлекать, а не заставлять размышлять, воспитывать и помогать формированию эстетического вкуса. Носителем авторской идеи в ремейке выступает герой, который носит неперсонифицированное имя – Автор. И в этом тоже усматривается полемика современного драматурга и классика, развернувшаяся на страницах новой пьесы. Так осмеивается, пародируется инстанция всезнающего повествователя. Он лишается своего традиционного авторитета [6, с. 161].

В подобных обстоятельствах принципиально меняется герой, он наделяется творящим сознанием. В драматургии, основой которой является действие, а не повествование, герой, с одной стороны, остается персонажем, а с другой – приравнивается к тексту. Он – носитель знаний, обладание всем объемом которых в произведениях до постмодернизма было возможно только для автора как творца, вступает в полемику со своим создателем, иронизирует и над его всезнайством, и над литературными штампами и стереотипами восприятия классики.

В произведениях указанного жанра налицо один из трех типичных случаев отклонения от прямого отношения автора к герою, отмеченных М. Бахтиным: герой завладевает автором. Однако происходит это не на протяжении всей пьесы, а в отдельных моментах, когда он становится авторитетным для создателя ремейка, т. к. является проекцией автора претекста.

В конце XX столетия в виде популярной тенденции, пришедшей с запада, в русской драматургии закрепляется особая драматургическая техника – вербатим (от *лат.* *verbatim* – дословно). Драматурги документального театра, ориентированного непосредственно на нее, начинают создавать пьесы, в которых автор утрачивает позицию активной вменяемости. На сегодняшний момент вербатим уже расценивается как самостоятельный жанр, или разновидность нон-фикшн литературы, при создании которой активно применяется журналистская техника. Сама по себе она не нова, хотя ее происхождение вызывает споры. Согласно одной точке зрения, российских ученых, первый опыт подобного рода был осуществлён на западе – немецким режиссёром Эрвином Пискатором в 1925 году – это спектакль «Несмотря ни на что» (в его основе лежал документ), посвящённый Ноябрьской революции 1919 года, которая привела к созданию Веймарской республики. Согласно второй точке зрения, мнению английских исследователей, зачатки вербатима можно наблюдать в раннесоветском агитационном театре «Синяя блуза» и в практике Московского Художественного текста начала XX века. В процессе

работы над спектаклем «На дне» актеры собирали материал о жизни нищих и бродяг на Хитровском рынке. Иными словами, изменение прямого отношения автора к герою в драматургии XX века происходило постепенно, на протяжении всего столетия, что привело к формированию особого жанра новейшей драматургии – драмы-вербатим.

Однако тенденция к использованию этой журналистской техники особенно ярко проявилась на рубеже XX – XXI столетий, когда вербатим проник в русскую драматургию и авторы пьес начали стилизовать под неё, считая перспективным инструментом для создания драм, свои произведения: «Жизнь удалась» (2008) Павла Пряжко, драматургия Е. Гришковца. То, что эта тенденция возобладавала в русской драматургии начала XXI столетия, подтверждается целым рядом произведений: «Трезвый PR» (2003) и «Территория войны» (2005) Ольги Дарфи, «Красавицы» (2004) В. Забалуева и А. Зензинова, «Док.тор» (2005), «Первый мужчина» (2003), «Я боюсь любви» (2010) Елены Исаевой, «Манагер» (2005) Р. Маликова, «Исповедь уцелевших» (2015) Виктории Доценко, «Мама» (2016) Аси Волошиной и многие другие.

В процессе создания документальных пьес драматурги берут интервью на условии анонимности, стараясь не вносить никаких изменений в фиксируемые тексты. Авторская воля сохраняется, но уменьшается его влияние на текст. Здесь интервьюеров интересует не информация, а сама история персонажа. Автор вербатима, как правило, не знает больше своих героев, не обладает полнотой их опыта и переживаний, если только не пишет о себе.

Подобного рода драмы – одна из разновидностей монопьес, которые и сами по себе, без применения вербатима, демонстрируют исчезновение дистанции между автором и героем, и знания которых о мире, об обстоятельствах жизни, чувствах и переживаниях, их опыт являются общими. В вербатим-драматургии важна «неизменность речевого образа рассказчика» [И. Болотян С. 83]. Однако герой, как и его создатель, выступая в одном лице с «носителями открытого и изнутри себя не завершённого единства завершения» (М. Бахтин) жизненного события, противостоит зрителю как носителю единства завершения. В монодрамах, в том числе созданных с использованием техники вербатим, отмечается постепенное возрастание личностного начала, даже в тех, которые по форме (приему исполнения) отличаются от пьес-вербатим, т.к. в подобного рода драмах, как правило, наблюдается цикл монологов, связанных общей темой («Сентябрь.doc» (2005) Е. Греминой и М. Угарова). Даже те произведения Е. Гришковца, в которых присутствует больше одного героя-рассказчика

(«Записки русского путешественника», «Зима», «Город»), строятся на принципах все той же монодрамы. По утверждению самого драматурга, у него нет заранее заготовленного текста, произведение рождается в процессе размышления над темой во время спектакля, т.е. все драмы, в процессе создания которых, о чем свидетельствует сам автор, на первый план выступает текст, имплицитно – сплошной монолог-размышление о разных проблемах. В одном из интервью Е. Гришковец отмечал: «Всё существует в виде темы.... Я это играю, и тем самым не репетирую, а работаю с текстом» [4]. Выступая в роли исполнителя собственных произведений, Е. Гришковец сам влияет на судьбу произведения, предлагая при каждом новом прочтении новые интонации и варианты собственной интерпретации ранее подготовленного текста. Автор и герой в драмах Е. Гришкова едины. Только в спектакле, в процессе представления, автор дистанцируется от своего персонажа, становясь Другим по отношению к нему. Это дает возможность объективироваться в обсуждении заявленной проблемы. В подобных обстоятельствах автор, герой и текст становятся единым целым, т. е. мы можем наблюдать еще один случай отклонения от прямого отношения автора к герою: герой является сам своим автором. И. М. Болотян и С. П. Лавлинский, классифицируя героев и типы конфликта современной русской драматургии, характеризуют героя Е. Гришкова как самоопределяющуюся в собственной эгоистории «биографическую» личность, вступающую в конфликт «Я – Я Другой». Кроме того, к репрезентативным текстам этого типа идентификации исследователи относят и ряд других произведений: «Не проговоренное» С. Покрасса, «Про мою маму и про меня» Е. Исаевой, «Бедные люди, блин» С. Решетникова [3].

Таким образом, в новейшей драматургии герой перестает быть «героем – не выражающим, а выражаемым» (в терминологии М. Бахтина), «пассивным во взаимодействии с автором», а современные жанры демонстрируют все виды отклонений от прямого отношения к нему автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема отношения автора к герою. – М.: Искусство, 1979. – 421 с.
2. Болотян И. Вербатим [Электронный ресурс] / И. Болотян. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/verbatim/viewer> (дата обращения: 10.04.2022).
3. Болотян И. М., Лавлинский С. П. «Новая драма»: опыт типологии [Электронный ресурс] / И. Болотян. – Режим

- доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-drama-opyt-tipologii-1> (дата обращения: 10.04.2022).
4. Болотян И. Гришковец: автор, феномен, синдром // Литературная Россия. – 20.10.2006. – No 42. [Электронный ресурс] / И. Болотян. – Режим доступа : https://studylib.ru/doc/3809658/4129232_diplom_po_grishkovcu (дата обращения: 10.04.2022).
 5. Неболит Гр. Гамлет-2 [Электронный ресурс] / Гр. Неболит. – Режим доступа : <https://www.studylib.ru/doc/4216722/gr-nebolit> (дата обращения: 2.01.2022).
 6. Печиньски М. Текст как герой новейшей драматургии [Электронный ресурс]/М.Печиньски.–Режим доступа:https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/11614/1/M_Pieczynski_Tekst_kak_geroj.pdf (дата обращения: 16.04.2022).
 7. Рубцова С. П. Текст в постмодернизме: трансформация и перспективы Текст в постмодернизме: трансформация и перспективы / С. П. Рубцова. – Вестник ВГУ. Серия: Философия. – Воронежский государственный университет. – 2018. – № 4. – С. 129.

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л. Н. Автор и герой новейшей русской драматургии

В статье анализируется проблема отношения героя к автору в русской драматургии конца XX – начала XXI столетий. На примере монодрам, пьес, созданных с использованием техники «вербатим», и драм-ремейков автор доказывает, что современные жанры демонстрируют все виды отклонений от прямого отношения автора к герою.

Ключевые слова: герой, автор, текст, монодрама, Е. Гришковец, ремейк, вербатим.

SUMMARY

Lyubimtseva-Natalukha L. N. Author and hero of contemporary Russian Drama

The article analyzes the problem of the relationship of the hero to the author in Russian drama at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries. On the example of monodramas, plays created using the verbatim technique and plays-remakes, the author proves that modern genres demonstrate all kinds of deviations from the direct relationship of the author to the hero.

Key words: hero, author, text, monodrama, E. Grishkovets, remake, verbatim.

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

УДК 82-3.09

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОВЕСТИ

С. ЗАЛЫГИНА «НА ИРТЫШЕ»

Новые веяния, происходящие в обществе в 60-е годы XX века, обусловили новую актуальность литературы, что подтолкнуло к переосмыслению писателями представлений о мире и человеке. По-особому откликнулись на запросы нового времени писатели-деревенщики.

С. Залыгин – одна из центральных фигур литературного процесса второй половины XX века. Практически все произведения С. Залыгина заслуженно входят в сокровищницу русской литературы. Продолжатель традиций русской классики, мастер жанров повести и рассказа, знакомый со всеми их внутренними возможностями и секретами, писатель, необычайно тонко чувствующий жизнь, он вывел «деревенскую» литературу на качественно новый этап развития, обогатив литературный процесс в целом.

Большинство исследователей литературного процесса считают, что именно в повестях о деревне были затронуты вопросы о ценности народной культуры, о нравственных традициях народа, сформированных веками общения с природой.

«Деревенщики», изображая умирающую деревню, показали не только процесс упадка, но и сумели затронуть маргинальные, провинциальные, частнособственнические проблемы, подняв их до общечеловеческого уровня. Наверное, это и привлекло в прозе «деревенщиков» читателей. Объясняя этот феномен, С. Залыгин отмечал, что в «деревенской прозе» находятся ответы на многие вопросы.

Неслучайно в творчестве «деревенщиков» по-особенному звучит тема малой родины. Анализ творчества С. Залыгина дает основания считать, что геокультурные тенденции, определившиеся в русской литературе еще в 60-е годы XX века у писателей-деревенщиков, в конце концов, прописались как направление развития литературного процесса. Позволим себе краткий экскурс к образу «малой Родины» в литературе. Известно, что впервые к этому образу «малой родины» в советской литературе К. Симонов обращается, говоря об образе родного края. Эту идею подхватили и писатели-деревенщики в 60-е годы, создавая образ «малой Родины» в художественных произведениях, публицистике, интервью. Так, Ф. Абрамов изображал архангельское село, В. Астафьев и В. Распутин

повернулись к Сибири, а В. Шукшин воспевал Алтай. Ранний этап творчества С. Залыгина связан с Севером. Это период, когда были созданы произведения малых эпических форм – очерки, рассказы, вошедшие в сборники «Рассказы», «Северные рассказы», «На Большую Землю». Ярким примером выражения геокультурных интересов писателя стали вышеуказанные произведения. В этих рассказах писатель документально изображает события того времени, передает реальную жизнь и невыдуманные характеры. А позже в творчестве писателя появляются повести и романы. Более четверти века С. Залыгин создавал произведения, которые позже Вс. Сурганов назовет «Сибириадой» [4, с. 21], в которую вошли повесть «На Иртыше», романы «Соленая Падь», «Комиссия», «После бури». В «Сибириаде» исследуемым темам придается эпический размах, показаны события с исторической точки зрения. Как правило, во всех произведениях присутствует два конфликта. Это борьба против старого мира и противостояние групп с разными точками зрения.

Повесть «На Иртыше» была написана в 1964 году и принесла писателю славу. Подзаголовок повести – «Из хроники села Крутые Луки». Очевидцем всех событий является Степан Чаузов.

Исследователи творчества С. Залыгина отмечают, что повесть «На Иртыше» свидетельствует о том, как роман может превратиться в «романную повесть» [3, с. 27]. Эту повесть можно считать и романом малой формы. Как и большинство писателей-деревенщиков, писатель расширяет границы повести. В повести, как правило, все подано через одного героя. У С. Залыгина как раз и нет одного главного героя. Для повести «На Иртыше» характерен эпический размах, умение увидеть историю глазами современников, создание новых характеров.

С. Залыгин отмечает, что его повести и романы – «... произведения не столько событийные, сколько психологические. Думая о них, о них размышляя, я не говорю себе: «Отражу-ка я какие-то события!» Нет, дело обстоит иначе, я говорю: «Поставлю-ка я своего героя перед такими-то испытаниями, в такие-то условия...» [1, с. 12].

В социально-психологической повести смещается организующая роль в сторону слова героя, а не автора, как это было в лирической повести. А С. Залыгин был новатором в этом плане – речи автора и речи героя. Это объясняется стремлением воссоздать колорит эпохи и стремлением предать внутренний мир крестьянина. Кроме этого, повесть «На Иртыше» оказалась знаменательной в этом плане: внутренние монологи героев и рассуждения героев имеют философскую направленность. Сам писатель неоднократно отмечал, что его произведение

психологическое. Лейтмотивом всей повести является ощущение некоего перелома: шесть дней из жизни Степана Чаузова из села Крутые Луки – необыкновенные, особенные, отделившие одну эпоху от другой.

Как и в произведениях деревенщиков, которые изображали судьбу героя на фоне народной судьбы, у С. Залыгина появляется «новый герой». В повести тип «нового героя» воплощен в образе Степана Чаузова. Как представитель деревни, он независимый и смелый, трудолюбивый, любит землю и родной край. Это представитель истинно народного характера, который воплотил как положительные, так и отрицательные черты. Причем за несколько дней в повести характер героя проявляется во всей многогранности.

Нетрадиционной для повести является и композиция произведения: начинается повесть с наказания поджигателя Ударцева, а заканчивается наказанием Чаузова, который заступился за женщину с тремя детьми, и выслали Степана «за болота».

Достоверность событий в повести приближает повесть к очерку. Предположим, что автор преднамеренно в самом начале указывает на точную дату: *«Стоял март девятьсот тридцать первого года»* [2]. Это было время, когда коллективизация в стране достигла апогея. В селе Крутые Луки тоже организовали колхоз, и мужик поневоле оказался втянут в большую политику. Больше всего крестьян волнует то, что, вступив в колхоз, он не волен теперь поступать самостоятельно. Главный герой повести – прирожденный лидер, твердый мужик, добросовестный труженик. Он сильный, храбрый, побеждал в кулачных боях, неспособный возвести напраслину на кого-либо. Несмотря на то, что он лидер в селе, сам он этого не замечает. Председатель колхоза готов поставить Степана председателем, но начальство из города считает, что Степан опасен для советской власти. Еще одной важной чертой характера героя является его готовность принять новую жизнь: *«Скорее бы весна, что ли. Попробовать этой колхозной работы? Как она должна получиться?»* [2]. По душе Степану и разговоры о комбайне, и вовсе близко мечта запала: *«Поработать бы на таком»*. Но Степан придерживается мысли о том, что все нужно делать постепенно, дать мужику время самому обмозговать, убедить его на примерах новой работы. Поэтому Степан и говорит Мите: *«Мужик сеет-пашет, скотину водит. Ребятишек родит. Не по тебе, Митя, это вовсе не так. Не та у мужика жизнь – темная, земляная. И хочешь ты мужика нарушить. Раз и навсегда нарушить хочешь его. А – не рано ли? Откудова ты знаешь, что пора для того настала?»* [2].

Интуитивно Степан понимает, что власти совершают ошибки: *«Поломать – завсегда просто, а что заместо того выдумаешь?»* [2].

Образ Степана Чаузова очень близок по характеру героям-деревенщикам – Пашке Колокольникову и Ивану Африкановичу. Они импульсивны в поступках, смелы, а в своем стремлении к справедливости выглядят чужаками. Примером такого импульсивного поступка является сцена самосуда над семьей поджигателя, и за минуту до того не знает, что спровоцирует мужиков сбросить дом с Ударцева с обрыва. После раскаяния Степан взваливает на себя ношу в виде семьи Ударцева. В этом случае просматривается вечный сюжет: «характер – это судьба». Независимость и смелость Степана часто безоглядны, он привык «выходить сухим из воды», быть лидером на хлебном поле, на пожаре, в кулачном состязании. Говоря о Степане, вспоминается герой В. Белова – Иван Африканович: *«Такова жись!»*.

Особое значение придавал Степан и выбору жены, а женская тема в творчестве С. Залыгина звучит особенно. Отец учил Степана, что жена должна быть крепкая, чтоб и рожать, и работать могла как лошадь. И опять ему повезло: не было вернее жены, чем Клавдия. Она была приветливая и терпеливая, крепкая и ладная. Выбор жены Степаном раскрывает еще одну сторону его характера: он не только импульсивен, но и раздумчив. Он все время размышляет, правильно ли он поступил, пытается понять свою жену. Не все действия Степана поддерживает жена (пример с покупкой третьего коня), но герой в который раз приходит к выводу, что ему несказанно повезло с женой. Его жена не только за ним, рядом с ним, но иногда и впереди него.

Финал повести трагичен: Степан уезжает со своей семьей, не обвиняя ни в чем Ольгу Ударцеву, каящуюся, что принесла его семье горе, хотя из всей повести ясно, что такому мужику, как Степан, не прижиться в этой деревне, потому что наступило время коряковых. А такие мужики-труженники, как Степан Чаузов, не пропадут, там «за болотами» тоже есть земля.

Анализ повести С. Залыгина «На Иртыше» позволяет выделить некоторые особенности жанра произведения. Необходимо отметить, что автор изображает героя конкретного времени. С. Залыгин расширяет сюжетные рамки повествования через познание диалектического взаимодействия характеров и обстоятельств. Исследователи современного романа, в том числе А. Н. Мыреева, утверждают, что интерес к личности – это прерогатива романа, но эти функции у С. Залыгина перетягивает на себя повесть. Стремление исследовать характер героя из народа, понять, как сочетаются в нем общечеловеческое и

национальное, историческое и современное, выделяет повесть С. Залыгина «На Иртыше».

ЛИТЕРАТУРА

1. Залыгин, С. Интервью у самого себя / С. Залыгин. – Москва: Советский писатель, 1970. – С.12.
2. Залыгин, С. На Иртыше / С. Залыгин. – Текст: электронный. – URL.: <https://libcat.ru/knigi/proza/sovetskaya-klassicheskaya-proza/166863-4>– (дата обращения: 12.12.2020).
3. Мыреева, А. Н. Многонациональный роман 1960–1980-х годов: Типологические аспекты / А. Н. Мыреева. – Новосибирск: Наука, 1997. – 159 с.
4. Сурганов, В. Идущим дальше: Заметки о книгах писателей-«деревенщиков» / В. Сурганов // Вопросы литературы. – 1971. – № 8. – С. 3–25.

АННОТАЦИЯ

Белоконь-Пожарицкая Н. А. Жанровое своеобразие повести С. Залыгина «На Иртыше»

Автор статьи рассматривает особенности жанра повести в произведении писателя-деревенщика С. Залыгина. Типологические особенности повести рассмотрены на примере произведения «На Иртыше». Анализ повести позволяет говорить о романизации повести, которая перетягивает на себя такой аспект, как интерес к судьбе главного героя, анализирует взаимодействие характеров и обстоятельств.

Ключевые слова: деревенская проза, жанр, персонаж, повесть, реализм, типология, характер.

SUMMARY

Belokon-Pozharitskaya N. A. Genre Originality of S. Zalygin's Story «On the Irtysh»

The author of the article examines the features of the genre of the story in the work of the village writer S. Zalygin. The typological features of the story are considered on the example of the work “On the Irtysh”. The analysis of the story allows us to talk about the novelization of the story, which draws on such an aspect as interest in the fate of the protagonist, analyzes the interaction of characters and circumstances.

Key words: village prose, genre, character, story, realism, typology, character.

Л. Э. Заварзина
(г. Воронеж, РФ)

УДК 37.01

ТИПЫ ДЕТЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Особое место в плеяде великих русских писателей занимает Федор Михайлович Достоевский (1821–1881), муза которого, по словам старшего современника писателя, критика В.Г. Белинского, «любит людей на чердаках и в подвалах». А его младший современник назвал писателя духовным вождем и пророком русского народа. В. С. Соловьев в речи, произнесенной на Высших женских курсах 30 января 1881 года в связи со смертью писателя, отмечал, что Достоевский «является проповедником того убеждения, что никакое нравственное падение, никакая нравственная низость и гадость не могут заглушить духовной силы человека; он уверен, что человеческая душа есть часть души божественной». Искренним убеждением Достоевского было то, что зло не может быть искоренено насилем, «что против грубой силы следует бороться не такою же грубой силою, а бесконечною силою любви» [10, с. 134].

Ф.М. Достоевский уже в «Бедных людях», своем первом романе, выступил как гуманист, основная черта воззрений которого, по словам Н.А. Добролюбова, – боль о человеке. И в последующих своих произведениях писатель продолжал размышлять о том, как, каким образом можно облегчить жизнь обездоленного человека. Ф.М. Достоевский, подчеркивал В.В. Розанов, писал «русскую душу, и русский, оставаясь “собою”, не может остаться “вне Достоевского”» [9, с. 345]. Достоевский, продолжал В.В. Розанов в «Уединенном», «*живет* в нас. Его музыка никогда не умрет» [9, с. 286]. Ф.М. Достоевский, по мнению публициста, – это «едва тронутый с поверхности рудник мыслей, образов, догадок, чаяний, которыми долго еще придется жить русскому обществу, или по крайней мере – к которому постоянно будет возвращаться всякая оригинальная русская душа» [9, с. 345].

Ф.М. Достоевский всю свою творческую жизнь разгадывал тайну человека. Он ставил и стремился по-своему решать проблемы смысла жизни, свободы и ответственности, веры и неверия, добра и зла, страсти и долга, рассудка и морали. Этими сложными вопросами пронизаны все лучшие романы писателя: «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы». Ф.М. Достоевский пристально вглядывался в глубины человеческой души, «где сталкиваются, а

порой переходят друг в друга “демоническое” и “божественное”, сознательное и бессознательное начала, страдание и наслаждение» [8, с. 143]. Писатель преодолел просветительский взгляд на человека как на рассудочное существо, как будто целиком детерминированное внешними условиями. Он увидел в человеке сложную личность, способную подчинить себе обстоятельства, обладающую свободой воли, которая может быть источником не только добра, но и зла.

Ф.М. Достоевский, наряду с проникновением в душу взрослого человека, стремился познать и особенности детской души. Будучи глубоким и тонким психологом, писатель обнаруживал ее затаенные уголки, сокровенные помыслы, волнения и страсти, для него важно было узнать истоки формирования детского характера.

Петр Федорович Каптерев (1849–1922), выдающийся педагог, психолог, философ, автор трудов, которые составили прочный фундамент отечественной педагогической науки («Дидактические очерки. Теория образования», «Педагогический процесс», «Педагогическая психология», «История русской педагогики» и др.), заинтересовался типами детей в произведениях Достоевского и высказал свои интересные наблюдения в нескольких статьях, опубликованных в журнале для педагогов и родителей «Воспитание и обучение». П.Ф. Каптерев был уверен в том, что любой педагог и психолог должен познакомиться с детским миром, изображенным писателем, задуматься о происхождении того или иного типа ребенка. Многие наблюдения Достоевского над психологией ребенка, его поведением, облеченные в художественную форму, могут быть полезны педагогам в их профессиональной деятельности [подробнее см.: Заварзина 2019].

В «Неточке Незвановой» Ф. М. Достоевский очертил два типа девочек, которых изобразил очень живо и ярко. Детство Неточки (Анны) прошло в суровых условиях, на ее долю выпали тяжелейшие испытания как в психологическом, так и материальном плане. Ее мать, несчастная женщина, «была прекрасно образована, хороша собой, вышла замуж за старика чиновника», ставшего отцом Неточки. Через год чиновник скоропостижно умер, идти молодой вдове, как прежде, в гувернантки с маленьким ребенком, было невозможно. В это время она встретила с Ефимовым, одаренным скрипачом, влюбилась в него и вышла замуж. Их совместная жизнь была настоящим адом, несостоявшийся артист нигде не служил, совсем забросил скрипку, жил на заработки жены, больной женщины, и предавался пьянству.

Девочка одиноко росла в грязной комнате под самой крышей шестизэтажного дома. Очередная, чрезвычайно бурная сцена

между супругами так сильно подействовала на Неточку, что она словно прозрела к новой жизни. Ей показалось, что мать напрасно сердится на отца (девочка отчима читала своим отцом): он не виноват. Поэтому Неточка бросилась к нему, заслонила его собой, обняла. Ссора, продолжавшаяся два часа, утихла, мать куда-то ушла, а отец поцеловал девочку, погладил по голове, посадил на колени, и она «крепко, сладко прижалась к груди его». Это была первая родительская ласка, и с этой минуты началась у девочки безграничная любовь к отцу, как будто вовсе не детская. По словам Неточки, «это было скорее какое-то сострадательное, *материнское* чувство». Отец казался ей самым несчастным человеком в мире, настоящим страдальцем. Впоследствии она размышляла о том, почему у нее составилось такое впечатление. Может быть, потому что мать была слишком строга к ней, и она привязалась к отцу как к существу, которое страдает вместе с ней.

П.Ф. Каптерев, анализируя тип Неточки, заключил, что особенностью психического развития девочки являлось преобладание чувствительности над умственным развитием, условий для которого практически не было: часто она бывала одна, с матерью и отчимом разговаривала мало. Но чувства ее не были атрофированы: она горячо полюбила отчима и возненавидела свою мать.

Основой дружбы между отчимом и девочкой стало одинаковое страдающее положение. Отчим был жалок, нуждался в услугах Неточки (она, к примеру, давала ему гроши на выпивку, которые утаивала от матери). Он в ответ ласкал ее, подолгу с ней разговаривал, научил ее читать, делился с ней сокровенными мечтами. Но вскоре девочка почувствовала, что отец не любит ее так, как она его любит, что он думает вознаградить ее любовь пряниками, и это глубоко задело девочку; она перестала и сама любить его, по крайней мере так, как любила прежде.

Получив толчок к умственному развитию (разговоры с отчимом, чтение), Неточка скоро поняла весь ужас окружавшей ее обстановки, покинуть которую не было никакой возможности. Оставались лишь мечты о хорошей жизни, которую она и ее «папочка» связывали с уходом от матери (жены). Свои мечты она принимала почти за действительность, ей казалось, что вот-вот все то, о чем она мечтала, сбудется. Разразившаяся катастрофа изменила жизнь Неточки кардинально: мать неожиданно умерла, отчим сошел с ума, девочку, упавшую у ворот какого-то дома и потерявшую сознание, приютил богатый князь, решившийся воспитать ее с своими детьми. Однако и в княжеских хоромы девочка чувствовала себя так же одиноко, как и у себя на чердаке. «Ее сердце жаждало ласки, участия, приветов, но оно не могло

раскрыться перед чужими людьми» [3, с. 47]. Княгиня сначала брала ее к себе и показывала гостям как экспонат, но девочка оказалась совсем дикой, не знала светских манер, не могла ответить толком на вопрос. Поэтому девочка опять осталась одна: она хотела бы разговаривать с домашними, но боялась их. Вскоре у нее появилась подруга: княжна Катя, ее ровесница.

Катя была совсем другая девочка: она была здорова, красива, ловка, весела, шумлива, но также горда и самолюбива. Неточка, болезненная, тихая, задумчивая, не вызывала у Кати симпатии. Равнодушие усилилось после того, как гувернантка на занятии поставила прилежание Неточки в пример княжне. В конце концов девочки сошлись и полюбили друг друга.

Процесс сближения был непростым, инициатива исходила от Неточки: Катя произвела на нее сильное эстетическое впечатление, была каким-то чудом, сошедшим с небес. Имея подругу, Неточка все равно оставалась одинокой: она робела перед Катей, не могла разговаривать с ней, не могла научиться даже самым простым играм.

Чувствительная Неточка жаждала любви, ласки, а их не было. Ей нужно было кого-нибудь любить, если не мать – так отчима, не отчима – так другого кого-нибудь. И Неточка горячо и страстно полюбила Катю, которая ответила ей взаимностью. Но вскоре обстоятельства разлучили их, осталось неизвестным, как сложились их дальнейшие отношения.

Неточка и Катя – совершенно противоположные типы. Один – тип чердака и нищеты, другой – хором и богатства. «Дети первого типа, – резюмировал П.Ф. Каптерев, – имеют следующие характерные свойства: слабое здоровье, даже с нервными припадками, необычайную чувствительность, тяжелые сердечные впечатления, грустное настроение, замкнутость, робость и при этом скудное умственное развитие; дети второго типа характеризуются физической крепостью и красотой, подвижностью, резвостью, смелостью, открытым, прямым характером, самонадеянностью, веселым настроением и сравнительно обширным умственным развитием» [3, с. 50]. Первый тип, по мнению педагога, сложнее, второй проще. Формирующими факторами второго типа являются: прекрасная обстановка вокруг ребенка, достаточная свобода, хороший уход. Поэтому ребенок становится здоровым, живым, смелым, веселым, откровенным, самонадеянным, если нет каких-либо влияний, прямо портящих его. Таких влияний на княжну Катю не было, и она росла цельным и привлекательным типом, в котором хорошее превалировало над плохим.

Тип Неточки гораздо сложнее, на нее действовало больше влияний. Ф.М. Достоевский, подчеркивал педагог, верно и

глубоко отметил расположение девочки к отчиму и нелюбовь к матери, отчим был ближе девочке по душе и положению, мать же была слишком строга, а отчим – мягок. «Материнский оттенок чувства девочки к отчиму также указан совершенно справедливо и метко. Пробуждение самосознания сильной баталией родителей психологически правильно: обыкновенно самосознание и систематическое припоминание начинаются каким-нибудь более или менее значительным событием, оставляющим по себе глубокое впечатление. Но отнесение начала припоминаний к десятому году психологически не совсем вероятно; как бы сера жизнь дитяти ни была, сознательная деятельность должна была начаться гораздо ранее, и по обыкновенному порядку она начинается ранее. Исключения и аномалии, конечно, возможны. Вообще свойства, характеризующие первый тип, не представляют логической необходимости; при данных условиях они возможны, но могли бы быть и другими. Девочка могла бы ожесточиться, сделаться сорванцом-девчонкой, смело вступающей в бой с уличными мальчишками, или бессовестной лгуней; она могла бы полюбить мать и немножко понять ее, тем более, что любовное чувство к матери не один раз, хотя и на короткое время, подступало к ее сердцу. Словом, возможности здесь могли быть весьма различные, и из них в изображении автора мы имеем одно возможное сочетание свойств, сопровождаемое подчас весьма меткими и глубокими замечаниями» [3, с. 51-52].

Мастерство Достоевского, по мнению П.Ф. Каптерева, проявилось в изображении отваги девочки, когда она решилась погладить страшного пса – Фальстафа. Одно только тут непонятно педагогу: как в доме, в котором дети всегда были под надзором, могли держать такую агрессивную собаку.

Историю отношений Неточки и Кати Достоевский, к сожалению, не завершил. Было бы интересно, полагал П. Ф. Каптерев, узнать естественный конец этих отношений: продолжилась ли между ними дружба или наступил разрыв. Душевные свойства девочек настолько противоположны, что, по мнению педагога, разрыв неизбежен. Дружба девочек была слишком горяча, слишком страстна, чтобы быть очень продолжительной; она вызывала в обеих слишком сильные волнения. «Элемент чувственности, стоявший в зависимости от приближавшегося критического возраста, слишком ясен. Такие отношения должны были измениться вместе с физическим переломом, так как для них не было достаточно подготовленной общности душ, стремлений, интересов, склонностей», заключил педагог [3, с. 54].

В романе «Униженные и оскорбленные» Ф. М. Достоевский показал тип девочки Нелли (Елены), который представляет

собой пример того, как может хорошая человеческая природа пострадать от дурных жизненных условий, как негативно действует на ребенка с хорошими задатками грубая обстановка. Нелли – прекрасная девочка по природе и дурная по воспитавшим ее жизненным условиям; она нежна, чутка, благородна по своим природным свойствам и груба, резка, недоверчива по своему суровому жизненному опыту. «Она представляет любопытный тип ожесточившейся девочки, с толстой корой на сердце, с каким-то твердым панцирем, готовой вызвать на войну весь мир, и в то же время девочки доброй, чуткой и нежной» [4, с. 74].

Нелли 12-13 лет, она маленького роста, худенькая, бледная, в ее глазах «сверкал ум, а вместе с тем какая-то инквизиторская недоверчивость и даже подозрительность»; на лице изредка появлялась недоверчивая улыбка, но затем оно снова становилось суровым и загадочным. Девочка страдала припадками падучей болезни. О раннем детстве Нелли почти ничего неизвестно; оно проходило за границей и, по-видимому, было счастливым. Неустроенность личной жизни ее матери обусловила страдания Нелли: вскоре по приезде в Петербург девочка осталась одна-одинешенька (мать и дедушка умерли почти одновременно).

После смерти матери Нелли попала к мещанке Бубновой, которая хотела сделать из нее девушку по вызову. Нелли воспротивилась, «почтенная воспитательница», она же пьяная мегера нещадно била девочку, та же упорно молчала и старалась не плакать.

Другая девочка на месте Нелли непременно бы погибла; Нелли уцелела. Что спасло ее? П.Ф. Каптерев полагал, что в Нелли был большой запас внутренней упругости и чистоты, никакая жизненная грязь не приставала к ней, никакие оскорбления не могли сломить ее. «Сильнее ломать личность, чем как жизнь ломала Нелли, было нельзя, но сломать хилую, худенькую девочку оказалось невозможным. Нелли устояла и вышла победительницей из такой борьбы, в которой гибнут сотни и тысячи лиц, по-видимому, гораздо более сильных, чем Нелли» [4, с. 81].

Чтобы выяснить, что обусловило стойкость Нелли, П.Ф. Каптерев сделал некоторые предположения, поскольку детство девочки практически не описано. По его мнению, источник стойкости Нелли заключался в чертах характера, полученных ей от родителей и дедушки, нравственных основах матери, которые она успела передать дочери. Мать Нелли в любых обстоятельствах сохраняла нравственную энергию и мужество, не хотела идти на компромиссы, не желала менять свое бедственное положение на лучшее путем сделок со своей совестью, обращением к

безнравственным людям. Ее муж – князь – жил в Петербурге, был богат, и она могла заставить его многое сделать для себя и для дочери. Но ее гордость не позволила ей унижаться. Умирая, она завещала дочери быть честной, стойкой, мужественной в самых бедственных обстоятельствах, не преклоняться перед подлыми людьми. Дочь в этом отношении пошла в мать. Отец Нелли – князь – был непорядочный человек во всех отношениях; но настойчивость и выдержка были ему свойственны. Таким образом, заключил Каптерев, родители Нелли были таковы, что могли передать ей свойство необычайной внутренней упругости, неподатливости на всевозможные внешние впечатления. Дед же Нелли по матери был обрусевший англичанин Смит; а англичане, как известно, отличаются выдержкой и настойчивостью.

Много еще страданий выпало на долю Нелли, но она в любых обстоятельствах стремилась оставаться человеком. Способствовал этому запас хороших чувств и привычек, которые она приобрела в первые 10 лет жизни, наполненных светом и радостью, до переезда в Петербург; другим ресурсом была мать, стойко переносившая невзгоды. Забыть материнские наставления девочка не могла.

П.Ф. Каптерев полагал, что тип Нелли очень частотен. С небольшими изменениями под него подойдет множество личностей. Мальчики и девочки, отдаваемые в ученье в различные мастерские, представляют собой вариации свойств Нелли. Попав из деревень в Петербург, Москву или другой большой город, дети владеют многими хорошими свойствами. В процессе обучения, которое сопровождается жестокими наказаниями, битьем, ведется в душных каморках пьяными мастеровыми или развращенными мастерицами, дети изменяются. «Всяческая грязь прилипает к ним и покрывает их с головы до ног. Многие не выдерживают суровой науки и умирают, подобно Нелли; многие ожесточаются и превращаются в таких бестрепетных и видавших виды субъектов, которых ничем удивить нельзя: ни тюрьмой, ни больницей; а иные, более мягкие натуры расплываются и влачат горестное существование, населяя – мужчины – питейные заведения, а женщины – другие, специально женские учреждения, посвящая себя той профессии, к которой хотела подготовить Нелли мещанка Бубнова» [3, с. 82].

Тип Лисе Хохлаковой («Братья Карамазовы»), по мнению П.Ф. Каптерева, занимает особенное место, поскольку эта девочка больная, как физически, так и душевно, а это значит, что анализ такого типа дело психиатра, а не психолога. Но в характеристике этой героини, уверен Каптерев, Достоевский «указал такие черты и такие причины, обусловившие возникновение характерных

свойств, которые часто встречаются в жизни нормальных детей, вызывают у них подобные же черты, только в слабейшей степени, так что анализ типа детей, представляемого Лизе Хохлаковой, имеет интерес и для психолога, и для педагога» [5, с. 105-106].

Лизе 14 лет. Она страдает истерическими припадками и параличом ног; лицо у нее привлекательное, немного худенькое от болезни, но веселое. Со стороны психической составляющей Лиза – очень сложное явление. Она – клубок нервов, ее настроение всегда переменчиво, для нее характерно отсутствие душевной устойчивости. Любя Алешу Карамазова, она постоянно над ним посмеивается, даже издевается. Для нее характерна более опасная черта – извращенность стремлений, чувств, вкусов. Нормальные люди любят удовольствие, добро, счастье; Лиза же не хочет быть счастливой, любит беспорядок, страдание, зло, преступление, хочет устроить пожар. Такая душевная извращенность порой доходит у нее до значительных пределов. Ее собственные страдания и страдания других доставляют ей удовольствие. Она смеет бранить Бога, часто видит во сне чертей, толпящихся вокруг нее. Однако, несмотря на все это, Лиза остается привлекательной, бойкой, веселой и насмешливой девочкой, готовой над всеми подтрунивать и подсмеиваться. В то же время в ее смехе, в ее откровенностях слышится глубокое страдание, чувствуется любящее, впечатлительное, отзывчивое сердце, в ней соединилось что-то злобное и в то же время «что-то простодушное».

Кто и что сделали Лизу такой несчастной? Что породило ее душевные уродство?

У Лизы нервная деятельность преобладала над другими видами деятельности. Ее физическое развитие было крайне неблагоприятным, движения и игры отсутствовали; отчужденная от здоровой, бодрой физической деятельности, она, сидя в кресле, предавалась бесконечным размышлениям. Все это происходило в переходном возрасте, который, как известно, приносит много новых ощущений девушкам. Кроме того, тяжелое физическое состояние девочки требовало тщательного за ней ухода, серьезного воспитания. Этого ничего не было. Лиза не получала никакого воспитания. Об отце ее в романе не сообщается ничего, мать ее вдовствовала уже пять лет. Мать могла воспитывать дочь примером собственных действий, но ее поступки не являлись особенно поучительными. Лиза росла и развивалась сама по себе, мать не была для нее ни авторитетом, ни сдерживающим началом. Она не ставила мать ни во что, вполне командовала ею, смеялась над нею в глаза и за глаза, не знала преграды своим желаниям. Никаких нравственных, сдерживающих начал, никаких вообще

разумных убеждений Лизе не внушалось, она была предоставлена самой себе, своим инстинктам, которые в ней рано заявили о себе и толкали ее на нехорошую дорогу. По физическому положению Лизы, подчеркивал Каптерев, «развитие способности сдержки, умения держать себя в руках было существенно важно, только таким путем можно было до некоторой степени уравновесить неблагоприятные условия ее физического развития» [5, с. 111].

Лиза росла без всякого серьезного руководства, развиваясь не по годам. Она живо интересовалась жизнью взрослых, никто ее не останавливал, не говорил, что это нехорошо. По своим мыслям, поступкам и чувствам она – то ребенок, то взрослая женщина, глубоко и тонко чувствующая, много передумавшая. Настоящего детства Лиза, кажется, не знала вовсе, она сразу сделалась взрослой маленькой женщиной.

Если из образа Лизы Хохлаковой, писал П.Ф. Каптерев, исключить те черты, которые делают ее больной физически и духовно (паралич ног и истерические припадки, извращенные чувства и стремления), то в результате останется типическое изображение многих детей конца XIX века. Их характерными чертами будут: «физическая хилость и слабость, нервность, большая возбудимость всякими впечатлениями, душевная неустойчивость, отсутствие сдержки, слишком раннее развитие... Нынешние дети очень часто бывают развинченными, какими нередко бывают их родители. Вот эта-то развинченность и составляет основную черту Лизы Хохлаковой, как типа современных девочек. А вызывается развинченность у наших детей теми же причинами, как у Лизы Хохлаковой: некоторою неблагоприятною наследственностью, бестолковым воспитанием, решительно не заботящимся о развитии способности сдержки, абсолютным командирством детей в семье и слишком ранним вкушением всех благ и удовольствий, не оставляющим почти ничего по этой части дальнейшим возрастам» [5, с. 114].

Типов мальчиков у Ф.М. Достоевского немного: Илюшечка и Коля Красоткин в «Братьях Карамазовых», Коля Иволгин и «маленький герой» в «Идиоте». Тип Коли Красоткина – развитый, полный образ схематично изображенного Коли Иволгина. Вообще из типов мальчиков подробнее всех очерчен Коля Красоткин; он же имеет наибольший интерес по важности тех черт, которые составляют его душевную природу. О раннем детстве автор ничего не сообщает; он изображает Колю уже в возрасте 13 – 14 лет. Отец его умер давно, мальчик живет с матерью. Среди факторов, повлиявших на формирование Коли, следует указать: увлечение чтением, нежная любовь матери, предоставление полной свободы для жизни по собственному усмотрению.

Самая выдающаяся черта Коли – это свободные и смелые суждения о всяких самых трудных вопросах – религиозных, социальных, философских, о которых образованный взрослый человек судит с большою осторожностью. Подросток имеет собственные представления о медицине, воспитании, истории, Боге. Рассуждая решительно обо всем, Коля сам не читал даже «Евгения Онегина» Пушкина, в чем чистосердечно и сознается. Коля очень самолюбив, не любит, когда подчеркивают его возраст.

П.Ф. Каптерев полагал, что характеристика Коли Красоткина будет справедлива, если все указанные свойства приписать не 14-летнему мальчику, а 16-17-летнему юноше. Педагог считал, что судить о раннем развитии Коли по его суждениям на различные темы нельзя. Он просто нахватался разных фраз и употребляет их для хвастовства. С этой же целью подросток лег между рельсами под поезд. По мнению Каптерева, о Красоткине нельзя сказать того, что сказал о нем Алеша Карамазов: «вы прелестная натура, хотя и извращенная». Педагог согласен с тем, что Коля – натура прелестная, но неизвращенная. Коля – способный и восприимчивый мальчик, очень добрый (защищал слабых и новичков, играл с малышами и т.д.), он любит людей, хочет совершить великое дело. Такие натуры, заключил Каптерев, не могут быть причисляемы к «развращенным» [6, с. 317].

Педагог также не разделял мнения автора о своем герое. По мнению Достоевского, Коля Красоткин очень типичен, он – истинный представитель русской учащейся молодежи. Каптерев же полагал, что в типе Красоткина «слишком мало содержания», и он потому не отображает тип русского школьника. По Достоевскому, писал Каптерев, получается, что современная учащаяся молодежь слишком самонадеянна, не обладает знаниями, у нее отсутствуют идеалы, стремления. «Разве русские гимназисты и гимназистки суть простые ничтожества, высоко о себе думающие, и более ничего? Учащееся юношество – будущее России, и если бы в этом залоге будущего ничего, кроме незнания и самомнения, не заключалось, то можно было бы прийти в полное отчаяние. К счастью, дело не так уж худо, как изобразил романист» (Каптерев, №9, ст. 318). Коля для писателя – рупор острых современных вопросов, мальчик, в частности, любит поговорить с народом, с мужиками, бабами. В этом действии проявилось отражение на школьнике известного феномена – «хождение в народ» некоторых представителей общества. Самые выдающиеся черты подростка – временные черты, возникшие под влиянием настроений взрослых, и потому не выражают сущность его природы. Каптерев заключил, что Коля Красоткин своей фигурой показывает только одно, «как сильно на детей

отражается уmonoстроение общества, как восприимчивые дети, подобно резонаторам, повторяют все, что дойдет до их слуха» [6, с. 321]. При детях «о материях, превышающих их возраст, нужно говорить с крайней осторожностью», потому что они усвоят лишь внешний облик дела, а не его суть.

Детские типы, изображенные Ф.М. Достоевским, по мнению П.Ф. Каптерева, обрисованы очень рельефно, живо, они своеобразны и характерны. В этом проявилось мастерство художника. Педагог, однако, обратил внимание на следующие моменты.

Изображая детей, Достоевский обыкновенно ничего не говорит о первых годах жизни изображаемого ребенка. В момент повествования герою произведения уже 10, 12 или 13-14 лет; как он стал таким, писатель этого не показывает. Было бы правильное, если бы автор дал хотя бы очерк о развитии персонажа в первые годы жизни. Важно показать не только каков есть известный человек, но и как он таким сделался, под влиянием каких условий.

Другое замечание касается некоторого преувеличения изображенных типов. Сцены, где действующими лицами являются дети, представляются читателю неправдоподобными, порой невольно возникает мысль, «что тут есть некоторое сочинительство, что автор писал не с натуры, а с того умственного образа, который он сам себе составил о детях. При чтении сцен с Колей Красоткиным невольно кажется, что в них сконцентрирован слишком уже сильный газетный и журнальный букет по части разных новейших теорий и взглядов, что Коля в своих суждениях решителен слишком без оглядки, без колебаний. Лиза Хохлакова на первых порах повергает в изумление, и только мысль о том, что это ненормальная психически девочка, устраняет возникающие недоумения. Нелли также изображена уже слишком несчастной и оцетинившейся девочкой. Конечно, для художественного изображения необходима яркость красок, чтобы образ выделялся из ряда других и не смешивался с другими; но и здесь все же необходим известный предел, нужна известная мера» [7, с. 359].

ЛИТЕРАТУРА

1. Достоевский Федор Михайлович // Розановская энциклопедия / сост. и гл. ред. А.Н. Николюкин. – М.: РОССПЭН, 2008. – С. 344-348.
2. Заварзина Л.Э. П.Ф. Каптерев: социально-педагогический контекст жизни и деятельности: монография. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2019 – 332 с.
3. Каптерев П.Ф. Типы детей в произведениях Достоевского // Воспитание и обучение. – 1895. – №2. – С. 41 – 54.

4. Каптерев П.Ф. Типы детей в произведениях Достоевского // Воспитание и обучение. – 1895. – №3. – С. 73 – 87.
5. Каптерев П.Ф. Типы детей в произведениях Достоевского // Воспитание и обучение. – 1895. – №4. – С. 105 – 114.
6. Каптерев П.Ф. Типы детей в произведениях Достоевского // Воспитание и обучение. – 1895. – №9. – С. 309 – 332.
7. Каптерев П.Ф. Общие замечания о детских типах в произведениях Достоевского // Воспитание и обучение. – 1895. – №10. – С. 349 – 359.
8. Маринин А.П., Маслин М.А. Достоевский // Русская философия: Словарь / Под общ. ред. М. Маслина. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Республика, 1999. – С.143-145.
9. Розанов В.В. Уединенное. – М.: Политиздат, 1990. – 543 с.
10. Соловьев В.С. Речь, сказанная на Высших женских курсах 30 января 1881 г. // Литературная учеба. – 1989. – №5. – С.132 – 134.

АННОТАЦИЯ

Заварзина Л. Э. Типы детей в произведениях Ф. М. Достоевского

Данная статья посвящена особому материалу в творчестве великого, мирового – Ф.М. Достоевского: дети в его произведениях. Наряду с проникновением в душу взрослого человека, писатель постоянно стремился познать и особенности детской души. Будучи глубоким и тонким психологом, писатель обнаружил ее затаенные уголки, сокровенные помыслы, волнения и страсти, для него важно было узнать истоки формирования детского характера. Интересна оценка изображенных Достоевским типов детей, данная выдающимся педагогом и психологом П.Ф. Каптеревым, которая представлена в данной статье. П.Ф. Каптерев был уверен в том, что любой педагог и психолог должен познакомиться с детским миром, изображенным писателем, задуматься о происхождении того или иного типа ребенка. Многие наблюдения Достоевского над психологией детей, их поведением, облеченные в художественную форму, могут быть полезны педагогам в их профессиональной деятельности.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, П.Ф. Каптерев, типы детей, детский мир, физическое и психологическое развитие, Неточка (Анна) Незванова, княжна Катя («Неточка Незванова»), Нелли (Елена) («Униженные и оскорбленные»), Лизе Хохлакова, Илюшечка, Коля Красоткин («Братья Карамазовы»).

SUMMARY

Zavarzina L. E. Types of Children in the Works of F.M. Dostoevsky

An interesting assessment of the types of children depicted by Dostoevsky, given by the outstanding teacher and psychologist P.F. Kapterev, which is presented in this article. P.F. Kapterev was sure that any teacher and psychologist should get acquainted with the children's world depicted by the writer, think about the origin of a particular type of child. Many of Dostoevsky's observations on the psychology of children, their behavior, clothed in an artistic form, can be useful to teachers in their professional activities.

Key words: F.M. Dostoevsky, P.F. Kapterev, types of children, children's world, physical and psychological development, Netochka (Anna) Nezvanova, Princess Katya («Netochka Nezvanova»), Nelly (Elena) («Humiliated and insulted»), Lise Khokhlakova, Ilyushechka, Kolya Krasotkin («The Brothers Karamazov»).

*И. В. Тележка,
А. А. Шульдишова,
О. Е. Чернова,
А. В. Литвинов
(г. Москва, РФ)*

УДК 372.881.161.1

ИННОВАЦИОННЫЙ МЕТОД ПРИ ФОРМИРОВАНИИ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ

Ежегодно в Россию приезжают учащиеся из разных стран. Вступая в коммуникацию с носителями языка, многое они воспринимают как непонятное и странное, что приводит к дискommunikации, т.е. нарушению хода иноязычного общения. В разных лингвокультурных общностях по отношению к одним и тем же явлениям культуры формируются различные стереотипы. Одни и те же реалии, понятия могут иметь в разных культурах различное осмысление. Несовпадение языковых картин мира на определённых участках различных языков определяется как национальная специфика, поэтому иностранные студенты должны не только изучать русский язык, но и приобщаться к национальным ценностям, понять национальный характер, узнать картину мира изучаемого языка, т.е. овладеть социокультурными знаниями, которые формируются в рамках социокультурной компетенции.

Перед преподавателями, работающими с иностранными студентами, стоят задачи, связанные с адаптацией обучаемого

с окружающим миром, становится необходимым в процессе изучения русского языка предусмотреть, объяснить, предотвратить неадекватные ассоциации, обусловленные культурно-историческими, социально-психологическими особенностями и своеобразием национальной культуры учащихся и культуры изучаемого языка. Работая с иностранными студентами, преподаватель должен включать в содержание обучения социокультурные сведения и рекомендации о реалиях страны изучаемого языка и стереотипах поведения носителей.

1. Уровень изученности проблемы

В работах методистов давно обсуждается вопрос формирования социокультурной компетенции иностранных студентов, предложены методы и способы формирования данной компетенции. Так, Т.А. Глебова рассмотрела социокультурные особенности профессиональной языковой подготовки студентов-иностранцев в условиях поликультурной образовательной среды вуза и предложила модель языковой подготовки студентов, которая строится на основе реализации компетентностного, среднего, культурологического, аксиологического подходов [8]. Исследователь И.И. Саранина предлагает использовать междисциплинарные коммуникативно-ориентированные игры с целью формирования социокультурной компетенции [13].

Многие исследователи считают, что основным социокультурным компонентом содержания обучения является учебный текст. В качестве учебного текста авторы научных работ рассматривают тексты художественной литературы, тематические, страноведческие тексты, диалоги и полилоги, стихи, песни. Примером тому служит методика, разработанная исследователем Е.В. Победаш, с использованием аутентичных художественных текстов, отражающих русско-китайский диалог в процессе формирования социокультурной компетенции при обучении РКИ, [12]. Исследователь Л.Р. Бакирова рассмотрела вопросы формирования социокультурной компетенции в процессе работы над аутентичными и адаптированными учебными текстами с изучением безэквивалентной лексики, фоновой лексики, пословиц и поговорок, крылатых выражений, лингвокультурных концептов, фразеологизмов, прецедентных слов [3]. Анализ научной литературы по проблеме исследования показал, что образовательный процесс иностранных студентов становится возможным при условии приведения субъекта адаптации в соответствие с нормами и направлениями развития образовательной среды [11, 16 и др.]. В последнее время актуальным является вопрос о применении

творческих методов, познавательных-поисковых заданий на основе информационных технологий при формировании языковых компетенций [17].

Таким образом, необходимость данного исследования обусловлена совершенствованием методики подготовки студентов неязыковых вузов к участию в межкультурном профессиональном общении, значимостью и спецификой социокультурной компетенции иностранных студентов-медиков, а также необходимостью разработки новых методов её формирования.

2. Социокультурная компетенция в методике преподавания иностранных языков

Социокультурная компетенция является предметом многих современных научных исследований [5, 14, 21]. Анализ этих исследований показал, что данная компетенция является составной частью коммуникативной компетенции, предполагает знания о стране и её культуре, культурных особенностях, системе ценностей, традиций, убеждений, знание норм и правил, а также понимание и знание сходства и различий между изучаемой и родной культурами [14]; отражает социокультурные условия пользования языком и подразумевает знакомство учащихся с национально-культурной спецификой русского речевого поведения [21, с. 182].

По определению Е.Н. Солововой, социокультурная компетенция (далее СКК) представляет собой готовность и способность к ведению диалога культур, знание собственной культуры и знание культуры страны/стран изучаемого языка, характера мышления, национального менталитета, знание истории, выдающихся событий и людей, религиозных верований и обрядов [15, с. 12].

Социокультурная компетенция включает в себя целый набор компонентов. Различные исследователи в данной области определяли компонентный состав по-разному.

Компонентный состав социокультурной компетенции, по мнению Е.Н. Солововой, состоит из социолингвистической и социальной компетенций, различия между которыми обнаруживаются в характере знаний и умений, которыми владеет обучаемый, а также в способностях и качествах личности, которые могут быть развиты в процессе овладения знаниями и умениями. Социальная компетенция предполагает готовность и желание взаимодействовать с другими, уверенность в себе, а также умение поставить себя на место другого и способность справляться со сложившимися ситуациями. Социолингвистическая компетенция

представляет собой способность осуществлять выбор языковых форм, использовать их и преобразовывать в соответствии с контекстом [15, с. 11-15].

По убеждению В.В. Сафоновой, социокультурная компетенция включает лингвострановедческую, социолингвистическую и культуроведческую компетенции [14, с. 4].

А.Н. Щукин представляет следующую структуру социокультурной компетенции в системе преподавания РКИ: лингвистический, прагматический, эстетический, этический, страноведческий компоненты. *Лингвистический компонент* включает в себя единицы языка с национально-культурным содержанием. *Прагматический компонент* – правила поведения носителей языка в различных ситуациях общения. *Эстетический компонент* – сведения о том, что следует считать приемлемым/неприемлемым с точки зрения восприятия красоты в условиях иноязычной культуры. *Этнический компонент* – представление о моральных установках, принятых в среде носителей языка. *Страноведческий компонент* – знание о стране, культуре, образе жизни представителей сообщества, язык которого изучается [21, с. 183].

Из приведенных выше определений СКК и её компонентного состава социокультурной компетенции следует, что сущность СКК составляет знакомство с социокультурным контекстом страны изучаемого языка. Рассматривая компонентный состав социокультурной компетенции, можно констатировать, что формирование СКК позволит ориентироваться иностранным студентам в социокультурных маркерах русской языковой среды, преодолевать социокультурные барьеры в повседневном и профессиональном общении, а также адаптироваться к новой иноязычной среде, проявляя уважение к традициям, ритуалам и стилю жизни представителей другого для них культурного сообщества, что будет способствовать успешному межкультурному общению, а значит, повышению мотивации к изучению русского языка.

Целью обучения социокультурной компетенции в системе преподавания РКИ является овладение:

- социокультурными знаниями о стране изучаемого языка, духовных ценностях и культурных традициях, особенностях национальной ментальности и поведения в условиях общения с носителями языка;
- способами пользования единицами языка на основе приобретённых знаний и умений в различных ситуациях общения с учётом существующего сходства и различий между родной и иноязычной культурой.

Для обучаемых вышеуказанное предполагает:

- ознакомление иностранных студентов с Россией и приобретение страноведческих и социокультурных знаний;
- овладение социокультурными средствами общения (единицами языка, с помощью которых учащиеся знакомятся со страной, образом жизни, менталитетом носителей языка и приобретают знания, навыки, умения, обеспечивающие возможность эффективного участия в межкультурном общении).

По мнению исследователей, элементами СКК являются: фоновая лексика; безэквивалентная лексика; концепты; реалии, присущие культуре страны изучаемого языка; коннотации; имена собственные [5, 14, 21].

Страноведческий компонент характерен безэквивалентной лексике, выявляющейся при сопоставлении культур. Под безэквивалентной лексикой понимают обычно лексические единицы, не имеющие словарных эквивалентов в одном из сопоставляемых языков [4, 18 и др.], т.е. слова с национально-культурной спецификой, такие как: *гармошка, вареники, буханка, батон, тусовка, здравница, скоморох, терем*. Безэквивалентная лексика содержит информацию, которая отсутствует в родном языке у учащихся.

Слова с неполноэквивалентностью фонов называются фоновыми [6, с. 45]. Фоновая лексика нуждается в разъяснении несовпадающих долей информации. К фоновой лексике относятся русские слова, в понятиях которых отражаются особенности культуры, русского национального характера, русской ментальности и которые определяют специфический колорит русской картины мира. Примерами таких слов служат: *душа, судьба, радушие, тоска*. Фоновые знания, которые отражают содержание культуры, быт страны изучаемого языка, образ жизни носителей языка. К лексике, содержащей фоновые знания, относятся реалии.

Феномен «реалии» понимается двояко. С одной стороны, реалиями называют предметы, явления, понятия, существующие в одной культуре и отсутствующие в другой [20, 2]. С другой стороны, некоторые исследователи называют реалиями слова, обозначающие предметы, явление и факторы, специфичные для данной культуры [19]. Исследователями предложены различные классификации реалий [7, 19, 20]. По тематическому признаку выделяют следующие группы реалий: а) географические реалии, т.е. наименования объектов физической географии (*степь, прерия, пампа, пушта; сопка, дуб и др.*); б) этнографические (реалии быта, жилище, еда, одежда, традиции, обычаи, транспорт, меры, этикет, поведения и др.) Примеры: *студень, щи, дворник*,

изба; в) общественно-политические реалии (государственные символы, например, национальный флаг, законодательство, органы власти и др.); г) ономастические реалии, т. е. антропонимы, которые представлены наименованиями фамилий, имён, прозвищ и др. (*Пётр I*); исторические реалии (названия исторических событий: *Русь, Отечественная война, Санкт-Петербург* и др.).

Коннотацию (от лат. *con* – вместе и *noto* – обозначаю) определяют как окраску, дополнительное содержание слова, её включают то в сигнификацию, то в импликацию и ассоциацию. О коннотации говорят как об «устойчивых признаках выражаемого лексемой понятия, включающих принятую в обществе оценку соответствующего предмета или факта» [Апресян 1988. 36]. Одно и то же животное крыса имеет совершенно разные коннотации в разных языках. В английском языке *rat* – «доносчик», «предатель», «шпион»; во французском языке *rat* – «скупой человек», «скряга»; в немецком языке *Ratte* – «с увлечением работающий человек»; в русском языке крыса – «ничтожный, приниженный службой человек», «канцелярская крыса» [10, с. 52]. Социокультурные коннотации, которые присущи слову *крыса* в немецком языке, в русском языке несут на себе слова *муравей* и *пчела*. Такие слова имеют социокультурную окраску и вызывают затруднения при изучении иностранного языка, нуждаются в толковании выражаемого ими понятия.

Таким образом, социокультурная компетенция рассматривается исследователями-методистами как одна из целей обучения иностранным языкам в рамках диалога культур. Для решения вышеперечисленных задач потребуется такая организация педагогического процесса, при которой каждый из учащихся осознает себя активным субъектом деятельности, чей творческий потенциал востребован окружающими.

3. Творческо-исследовательский метод при формировании социокультурной компетенции иностранных студентов

Творческо-исследовательский метод, предлагаемый в рамках компьютерно-информационной модели обучения иностранным языкам, соединяет воедино технологию веб-проектов, технологию обучения в содружестве и возможности информационно-компьютерных технологий. Проектная технология предусматривает решение учащимися какой-либо проблемы, оформленной в виде проекта. Веб-проект отличается от обычного проекта формой организации, технологической основой. Благодаря информационным технологиям студенты получают доступ к информационным ресурсам сетей и возможность совместно работать над проектом.

Вышеуказанный метод реализуется посредством веб-проектов, ориентированных на формирование социокультурной компетенции и являющихся проектами, преимущественно посвящёнными культуре, литературе страны изучаемого языка.

Исследователь С.В. Титова выделяет следующие критерии для проектов социокультурного характера:

- тематика;
- тип содержания проекта;
- структурная организация проекта;
- характер контактов между участниками;
- распределение обязанностей;
- проявление степени творчества;
- характер координации проектов [17, с. 170].

Темы веб-проектов могут быть предложены преподавателем-координатором или выбраны студентами, в зависимости от интересующих их проблем. Следует подчеркнуть, что наиболее популярны исследовательские и творческие проекты. Содержательная часть творческого проекта включает: информацию аналитического характера, информацию творческого характера, ресурс, анкетирование. С.В. Титова предлагает несколько типов веб-структуры: «мозаика»; «книга»; «каскад окон» [там же].

Сайты проектов типа «книга» напоминают по структуре и характеру организации содержания книгу. Главная страница – обложка и оглавление, затем следуют отдельные странички. Все странички должны быть связаны между собой по смыслу и оформлению. По характеру контактов между участниками различают: личные контакты (участники – представители одной страны или культуры или участники разных стран); компьютерно-опосредованные контакты на основе электронной почты, видеоконференций; внутренние контакты. Отметим, что социокультурные проекты реализуются в одном учебном заведении, в рамках одной учебной дисциплины. Распределение обязанностей между участниками зависит от уровня языковой подготовки и компьютерной грамотности каждого участника. Каждый член команды выполняет весь набор различных видов работ, предполагаемых проектом. Обычно социокультурные проекты носят творческий характер, участники проекта не ограничены в свободе действий.

Исходя из вышеизложенного следует, что творческо-исследовательский метод в рамках компьютерно-информационной модели обучения иностранным языкам направлен на формирование социокультурных знаний, погружает студентов в аутентичную языковую среду, способствует повышению мотивации иностранных

студентов к изучению иностранного языка, развитию креативной способности и информационной компетенции.

Рассмотрим практическое применение вышеуказанного метода к формированию социокультурной компетенции иностранных студентов. Учитывая тот факт, что студенты обучаются на медицинском факультете и изучают дисциплину «История медицины», т.е. должны обладать социокультурными знаниями в области медицины, считаем целесообразным познакомить их с выдающимися русскими врачами. С этой целью в данной статье мы представляем возможности технологии «веб-квест» для формирования социокультурной компетенции иностранных студентов. Веб-квест ориентирован на студентов с уровнем владения РКИ В1-В2.

4. Практическое использование творческо-исследовательского метода

Иностраным студентам Медицинского института РУДН в рамках дисциплины «Русский язык и культура речи» было предложено разработать веб-проект. Данный вид деятельности рассчитан для студентов, достигших уровня владения РКИ В1-В2.

При формировании социокультурной компетенции мы опирались на следующие **методические подходы**: социокультурный подход, который предполагает тесное взаимодействие языка и культуры его носителей [14]; личностно-деятельностный подход, благодаря которому учащиеся выступают в качестве активных творческих субъектов учебной деятельности [9].

Работа над веб-проектом проводится поэтапно. Нами были выделены следующие этапы:

І. Подготовительный этап. Цель этапа: мотивация студентов, целеполагание будущей деятельности студентов (создание веб-проекта); ознакомление студентов с веб-проектом. Данный этап включает:

- выбор и обсуждение темы, постановку проблемы;
- обсуждение структуры проекта (в нашем случае, веб-структура «книга»);
- подготовку справочно-информационного блока: составление списка сайтов, которые помогут в создании веб-проекта, имеются в виду: технические вопросы (HTML, графика, композиция сайта, организация сайта); примеры уже созданных студенческих сайтов; сайты для справки (словари, энциклопедии и т.д.).

На данном этапе преподаватель вводит студентов в коммуникативную ситуацию, показывает структуру сайта,

обращая внимание учащихся на структуру, технические требования к сайту, графике, композиции веб-проекта. Участникам были представлены две популярные и довольно простые в работе платформы-конструкторы сайтов (веб-проектов): <https://tilda.cc/ru>, <https://ru.wix.com>.

Для выбора темы веб-проекта нами было проведено анкетирование студентов. Анализ анкет студентов позволил выявить круг тем, которые наиболее интересны аудитории: медицинские темы, исследования в области медицины, личность врача. С целью формирования социокультурных знаний, характерных для профессиональной группы российских медиков, была выбрана тема: «Врачи, которых знает весь мир».

В качестве примера студентам был предложен разработанный сайт <http://velikievрачи.tilda.ws> «Великие дела великих врачей». Данный сайт является веб-проектом, целью которого является знакомство иностранной аудитории с биографией, медицинскими открытиями, общественным вкладом знаменитых врачей России в различных областях медицины.

II. Аналитический этап. Цель данного этапа: развитие способности анализировать информацию; знакомство с именами известных русских врачей. Данный этап включает:

- разделение участников на группы;
- постановка проблемы;
- поиск социокультурной информации по теме.

Студентам предлагается выбрать одного учёного в определённой области.

После выбора студенты переходят по гиперссылкам. Во время этого этапа студенты изучают, анализируют аудио-, видеоформат подачи информации, находят сходства и различия в социокультурной информации в профессиональной среде общения российских медиков и специалистов из других лингвосообществ, а также знакомятся с именами знаменитых русских врачей и их открытиями.



Рис. 1.

Ø <https://fb.ru/article/468082/nikolay-ivanovich-pirogov-vklad-v-meditinu-kratko-dlya-detey-o-vklade-pirogova-v-meditinu>

Ø <https://medobor.com/news/nikolay-pirogov-osnovatel-polnotsennoy-voenno-polevoy-khirurgii-i-russkoy-shkoly-anestezii/>

Ø https://www.historymed.ru/encyclopedia/doctors/index.php?ELEMENT_ID=4963

Ø https://www.historymed.ru/encyclopedia/doctors/index.php?ELEMENT_ID=4979

Ø https://www.historymed.ru/encyclopedia/doctors/index.php?ELEMENT_ID=4992

III. Творческий этап (проектирование веб-сайта). Цель данного этапа: формирование социокультурных знаний, развитие креативных способностей студентов. Данный этап включает:

- обсуждение содержания веб-проекта и порядка работы над проектом;
- создание веб-проекта.

Рассмотрим проблемную ситуацию при формировании социокультурной компетенции студентов-медиков. Преподаватель вводит студентов в коммуникативную ситуацию: «Какой вклад внесли русские хирурги в развитие хирургии?» Каждая группа получает следующие веб-задания:

Ø Разработайте дизайн обложки веб-сайта и обсудите содержание проекта, озаглавьте отдельные странички «книги».

Ø Найдите информацию в Интернете о знаменитых врачах-хирургах и создайте список веб-ссылок по данному проекту.

Ø Найдите видеоролики о врачах-хирургах.

Ø Создайте слайд-презентации по данной теме.

Студенты обсуждают будущий проект, способ поиска необходимой информации (источники), техническую стратегию для оформления веб-проекта, оформление сайта, обязательный набор рубрик «книги», порядок работы над контентом. Участники проекта общаются между собой устно и письменно. Для обсуждения используют почтовый ящик. Каждый член группы выполняет все виды работ, предполагаемых проектом. Студенты выполняют создание веб-проекта на платформе-конструктора сайтов Wix. Так как проект носит творческий характер, участники проекта не ограничены в свободе действий, в выборе материала и способа его оформления. Критерии оценки веб-проектов представлены в таблице.

Система оценивания веб-проекта по Титовой С.В.

Содержание (70%)	Форма (30%)
1. Качество материала и организация (логика изложения, постановка и решение конкретной проблемы) – 35%	1. Композиция сайта (простота использования, содержание сайта (меню) на главной странице) – 10%
2. Язык (грамматика, лексика, синтаксис, стиль) – 30%	2. Дизайн (графика, изображения, HTML) – 15%
3. Полезные ссылки (наличие библиографии с кратким описанием источников и правильными адресами) – 5%	3. Авторство (адрес электронной почты или контакта, информация о себе) – 5 %

[8, с. 176]

Результаты проекта

Все участники веб-проекта в равной степени хорошо ознакомились и овладели социокультурной информацией, работали в сотрудничестве, выполнили все виды работ, предполагаемых проектом (Рис. 2 – Пример выполнения заданий).

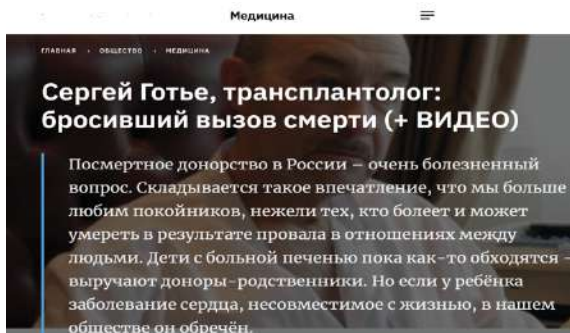




Рис 2. - Пример выполнения заданий

Для проверки сформированности социокультурной компетенции студентам был предложен тест на знание имён русских хирургов, их биографии и их вклада в развитие хирургии. Тест оценивался в 15 баллов (по 1 баллу за каждое задание; эссе – 5 баллов). В результате тестирования из 26 студентов 13 получили 15 баллов; 11 – 14 баллов; 2 студента – 13 баллов). За тестовое задание студенты получили от 10 до 15 баллов.

Анализ результатов теста и тестового задания показал:

- значительное увеличение объёма социокультурных знаний в профессиональной сфере общения (медицина);
- наличие у обучаемых сформированных умений, навыков анализировать информацию веб-сайтов;
- наличие у студентов умений письменно адекватно излагать социокультурную информацию в форме эссе.

Таким образом, внедрение творческо-исследовательского метода в учебный процесс (при условии применения компьютерных технологий) способствует формированию социокультурной компетенции при обучении русскому языку как иностранному.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апресян Ю. Д. Прагматическая информация для толкового словаря / Ю. Д. Апресян // Прагматика и проблемы интенциональности. – М. : Институт языкознания АН СССР, 1988. – С. 7–44.
2. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – Изд. 3-е. – М. : Комкнига, 2005. – 576 с.
3. Бакирова Л. Р. Развитие социокультурной компетенции у иностранных обучающихся / Л. Р. Бакирова // Исследования

- молодых ученых : материалы XVII Междунар. науч. конф. (г. Казань, февраль 2021 г.). – Казань : Молодой ученый, 2021. – С. 68–70. – URL: <https://moluch.ru/conf/stud/archive/388/16353/> (дата обращения: 09.09.2022).
4. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) / Л. С. Бархударов. – М. : Междунар. отношения, 1975. – 240 с.
 5. Богатырёва М. А. Социокультурный компонент содержания профессионально-ориентированного учебника (английский язык, неязыковой вуз) : дис. ... канд. пед. наук / М. А. Богатырёва. – М., 1998. – 280 с.
 6. Верещагин Е. М. Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М. : Рус. яз., 1990. – 246 с.
 7. Виноградов В. С. Перевод. Романские языки: общие и лексические вопросы : учеб. пособие / В. С. Виноградов. – 4-е изд. – М. : КДУ, 2007. – 238 с.
 8. Глебова Т. А. Социокультурные особенности профессиональной языковой подготовки студентов-иностранцев : дис. ... канд. пед. наук / Т. А. Глебова. – М., 2019. – 180 с.
 9. Зимняя И. А. Личностно-деятельностный подход как основа организации образовательного процесса / И. А. Зимняя // Общая стратегия воспитания в образовательной системе России : коллектив. моногр. – М., 2001. – С. 244–252.
 10. Комлев Н. Г. Слово в речи. Денотативные аспекты / Н. Г. Комлев. – М., 1992. – 260 с.
 11. Максимчук Е. Д. Особенности межкультурной адаптации иностранных студентов и обоснование выбора методик для ее исследования / Е. Д. Максимчук // Вестник ЮУрГУ, серия «Психология». – Челябинск, 2014. – Т. 7, № 1. – С. 34–39.
 12. Победаш Е. В. Формирование социокультурной компетенции китайских учащихся в практике обучения РКИ (на материале русско-китайского диалога культур) : автореф. дис. ... канд. пед. наук / Е. В. Победаш. – М., 2019. – 24 с.
 13. Саранина И. И. Формирование социокультурной компетенции студентов при обучении иностранному языку с учётом национально-специфической лексики / И. И. Саранина // Вестник РУДН. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. – М., 2013. – № 2. – С. 77–82.
 14. Сафонова В. В. Социокультурный подход к обучению иностранному языку как специальности: дис. ... д-ра пед. наук / В. В. Сафонова. – М., 1992. – 528 с.

15. Соловова Е. В. Методика обучения иностранным языкам. Базовый курс. Пособие для студентов педагогических вузов и учителей / Е. В. Соловова. – М. : АСТ : Астрел, 2009. – 238 с.
16. Степаненко Е. В. Управление социальной адаптацией иностранных студентов в российском техническом вузе : автореф. дис. ... канд. соц. наук / Е. В. Степаненко. – М. : МГСУ, 2003. – 27 с.
17. Титова С. В. Информационно-коммуникационные технологии в гуманитарном образовании: теория и практика : пособие для студентов и аспирантов языковых факультетов университетов и вузов / С. В. Титова. – М. : ИКАР, 2014. – 240 с.
18. Томахин Г. Д. От страноведения к фоновым знаниям носителей языка и национально-культурной семантике языковых единиц в их языковом сознании / Г. Д. Томахин // РЯЗР. – 1995. – № 1. – С. 54–65.
19. Томахин Г. Д. Реалии в языке и культуре / Г. Д. Томахин // ИЯШ. – 1997. – № 3. – С. 13–21.
20. Фёдоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) / А. В. Фёдоров. – М. : Высш. шк., 1983. – 393 с.
21. Щукин А. Н. Обучение речевому общению на русском языке как иностранном : учебно-методическое пособие для преподавателей русского языка как иностранного / А. Н. Щукин. – М. : Рус. яз. Курсы, 2015. – 784 с.

АННОТАЦИЯ

**Тележко И.В., Шульдишова А.А., Чернова О.Е.,
Литвинов А.В.**

Инновационный метод при формировании социокультурной компетенции иностранных студентов

Усвоение любого иностранного языка – это усвоение новых понятий, которые отражают культуру и выражаются различными языковыми средствами. Уникальность каждой культуры проявляется в соединении общечеловеческого и национального в восприятии мира, которое отражено в языке. Когда учащийся проникает в новую для него культуру, он одновременно должен знакомиться с элементами национальной культуры: духовной жизнью, искусством, национальными традициями, политикой, экономикой. Приобщение обучающихся к иноязычной культуре очерчивается рамками социокультурной компетенции (далее СКК).

Данная статья посвящена вопросам формирования социокультурной компетенции иностранных студентов-медиков в системе РКИ, обосновывается необходимость её

формирования у иностранных студентов. В статье анализируется социокультурная компетенция, а именно, обсуждается ее определение, компонентный состав, который варьируется в зависимости от цели исследования различных ученых. Нам близка точка зрения А.Н. Шукина, который рассматривает компоненты социокультурной компетенции непосредственно применительно к обучению русскому языку как иностранному и определяет социокультурную компетенцию специалистов, в том числе специалистов в области медицины, как: «расширение объема знаний о социокультурной специфике страны / стран изучаемого языка, совершенствование умений строить своё речевое и неречевое поведение адекватно этой специфике с учётом профильно-ориентированных ситуаций общения, умений адекватно понимать и интерпретировать лингвокультурные факты, основываясь на сформированных ценностных ориентациях». Анализ социокультурной компетенции также показывает, что иностранные студенты должны обладать социокультурными знаниями о стране изучаемого языка, духовных ценностях и культурных традициях, фоновыми знаниями и умениями в различных ситуациях общения с учетом существующих отличий и сходств между родной и иноязычной культурой.

В статье дан анализ работ методистов в области РКИ по формированию социокультурной компетенции иностранных студентов. Анализ методической литературы показал, что многие исследователи считают, что основным социокультурным компонентом содержания обучения является учебный текст. Однако в настоящее время перед преподавателями вуза стоит задача по использованию информационных технологий в образовательном процессе. С этой целью в данной статье предлагается инновационный метод – творческо-исследовательский метод в рамках компьютерно-информационной модели обучения иностранным языкам, анализируются его возможности при формировании социокультурной компетенции. Творческо-исследовательский метод представлен веб-квестом с использованием информационно-компьютерных технологий, который основывается на личностно-ориентированном подходе, ориентирован на познавательную и исследовательскую деятельность. Веб-квест ориентирован на культурно-коммуникативный подход, который основывается на осознании необходимости включить в программу изучения иностранных языков не только языковые компетенции, но и межкультурный аспект. Подробно описаны следующие этапы веб-квеста: начальный этап, этап изучения полученных материалов, результаты работы. На начальном этапе учащиеся

погружаются в социокультурное пространство, осмысливая лингвокультурологические реалии, фоновую информацию, социокультурные сведения. Затем происходит знакомство с отдельными фактами, лексикой, реалиями. В результате учащийся создаёт собственный «продукт», отражающий его результаты работы. В статье представлен опыт применения веб-квеста при обучении иностранных студентов-медиков. Дана оценка практического использования данного метода.

Ключевые слова: социокультурная компетенция, веб-проект, творческо-исследовательский метод, информационные технологии.

SUMMARY

Telezhko I.V., Shuldishova A.A., Chernova O.E., Litvinov A.V.
Innovative method in the formation of socio-cultural competence of foreign students

The assimilation of any foreign language is the assimilation of new concepts that reflect culture and are expressed by various linguistic means. The uniqueness of each culture is manifested in the combination of the universal and national in the perception of the world, which is reflected in the language. When a student penetrates into a culture new to him, he must simultaneously get acquainted with the elements of national culture: spiritual life, art, national traditions, politics, economics. The introduction of students to foreign language culture is outlined by the framework of socio-cultural competence (hereinafter SCC).

This article is devoted to the formation of socio-cultural competence of foreign medical students in the RFL system, the necessity of its formation among foreign students is substantiated. The article analyses socio-cultural competence, namely, discusses its definition, component composition, which varies depending on the purpose of the study of various scientists. A. N. Shchukin's point of view is close to us, when he considers the components of socio-cultural competence directly in relation to teaching Russian as a foreign language and defines the socio-cultural competence of specialists, including specialists in the field of medicine as: «expanding the knowledge of the socio-cultural specifics of the country / countries of the language being studied, improving the skills to build their speech and non-speech behaviour adequately to this specificity, taking into account profile-oriented situations of communication, the ability to adequately understand and interpret linguistic and cultural facts, based on the formed value orientations». The analysis of socio-cultural competence also shows that foreign students should have socio-cultural knowledge about the country of the language being studied, spiritual values and cultural traditions, background knowledge and skills in various communicative

situations, taking into account the existing differences and similarities between native and foreign culture.

The article analyses the work of methodologists in the field of RFL on the formation of socio-cultural competence of foreign students. The analysis of methodological literature has shown that many researchers believe that the main socio-cultural component of the teaching content is the educational text. However, at present, university teachers are faced with the task of using information technologies in the educational process. To this end, this article proposes an innovative method of creative research – a method within the computer-information model of teaching foreign languages, analyses its capabilities in the formation of socio-cultural competence. The creative research method is represented by a web quest using information and computer technologies, which is based on a personality-oriented approach, focused on cognitive and research activities. The web quest is focused on a cultural and communicative approach, which is based on the awareness of the necessity to include not only language competencies, but also an intercultural aspect in the foreign language learning program. The following stages of the web quest are described in detail: the initial stage, the stage of studying the received materials, the results of the work. At the initial stage, students immerse themselves in the socio-cultural space, comprehending linguistic and cultural realities, background information, socio-cultural information. Then there is an acquaintance with individual facts, vocabulary, realities. As a result, the student creates his own «product» that reflects his work results. The article presents the experience of application in teaching foreign medical students. An assessment of the practical use of this method is given.

Key words: socio-cultural competence, web project, creative research method, information technology.

*В. А. Филатова
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82-93

**«ДНЕВНИКОВЫЙ ФРАГМЕНТ» В СТРУКТУРЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
(НА МАТЕРИАЛЕ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)**

Исследованию дневника как жанра в литературе посвящены работы О. Егорова «Дневники русских писателей» (2002 г.) и «Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра» (2003 г.), Е. Новиковой «Особенности речевого жанра дневника» (2005 г.), М. Михеева «Дневник в России XIX-

XX веков – эго-текст, или пред-текст» (2006 г.), «Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX)» (2007 г.), Ю. Булдаковой «Дневник писателя как феномен литературы русского зарубежья 1920–1930-х гг.» (2010 г.) и другие. Вопрос «дневникового фрагмента» в структуре художественного произведения, будучи малоизученным феноменом в современном литературоведении [4, с. 12], был проанализирован в кандидатской диссертации С.С. Николаичевой на материале произведений русской литературы 30–70 гг. XIX века (2014 г.). Предложенное определение дневниковому фрагменту как части, значимому компоненту художественного произведения, представляющее дневниковые записи одного из его героев [4, с. 5], будет взято нами за основу при изучении вопроса дневниковых вставок в детской литературе.

Цель статьи – рассмотреть роль и значение дневниковых фрагментов в структуре художественного произведения на материале детской мировой литературы, способы включения дневника в основной текст, характер, объём и адресность дневниковых записей, графические особенности оформления вставных конструкций.

Для исследования данной проблемы нами были выбраны произведения разных жанров: «Дневник Кости Рябцева» Н. Огнева (1926 г.), «Роликовые коньки» Рут Соьер (1936 г.), «Загадка старого особняка» Бетти Рен Райт (2003 г.), «Энола Холмс и секрет серой печати» Нэнси Спрингер (2007 г.), «Возвращение в Таинственный сад» Холли Вебб (2015 г.), «Когда оттаивают мамонты» Майи Лазаревской (2021 г.).

«Дневник» в дневнике. «Дневник Кости Рябцева» – это художественное произведение, представляющее дневник школьника первого послереволюционного поколения с записями от 15 сентября 1923 года до 11 ноября 1924 года. Тетрадь, которую Костя *«купил у какого-то мальчишки за три лимона»* для того, чтобы *«записывать разные происходящие события»*, становится датированным дневником с частыми записями [5, с. 15]. *«Я думал, придётся придумывать, что писать в дневнике, – оказывается, сколько угодно найдётся»*, – пишет Костя на следующий день после принятого решения вести дневник. Постепенно тетрадь заполняется раздумьями юноши, связанными со школьной и социальной жизнью, поведением и взаимоотношениями со сверстниками, учителями, младшими школьниками, размышлениями по поводу прочитанных книг У. Шекспира и А.С. Пушкина, прослушанной оперы «Кармен». В дневнике описываются переживания по поводу полового созревания и отношения с девушками, затронуты вопросы, которые «почему-то стали в литературе “неприкасаемыми”

темами», как охарактеризовал их Лев Кассиль в предисловии к изданию книги [5, с. 10]. В дневник Костя Рябцев записывает понравившиеся ему стихотворения, письмо, которое присылает ему бывшая одноклассница, рассказы «Диалектика жизни» [5, с. 50-57] и «Испытание железом» [5, с. 122-139], которые по его утверждениям были напечатаны в газетах, добавляет характеристику, написанную на него учителями школы [5, с. 74], заметки и отрывки из школьной стенгазеты «Икс», например, «Истериический институт» [5, с. 154-155] и загадка «Кто он?» [5, с. 297]. Постепенно дневник увеличивается до нескольких тетрадей, которые разбиты по школьным триместрам. В дневнике есть также и удалённые записи. Например, пометка: *«После записи 25 марта в тетради вымарано несколько страниц»* [5, с. 142]. Отступления в дневнике Кости Рябцева использованы для того, чтобы «расширить границы изображаемого» [5, с. 11].

С этой же целью в дневник включен и дневник его одноклассницы [5, с. 220-226], возможность прочитать который юноша получил в обмен на свой дневник, к которому, как выяснилось, девушка ревновала Костю Рябцева больше всего [5, с. 216]. Решение доверить ей свой дневник далось школьнику нелегко (*«дать читать дневник» – «это всё равно что начать разговаривать про самые тайные вещи, о которых наедине с собой и то боишься думать»*), это подобно тому, чтобы душу *«наизнанку вывернуть»* или *«раздеться до самого гола»* перед кем-то [5, с. 217]). Прочитав дневник Сильвы, молодой человек приходит к выводу, что её дневник *«очень интересный, но не полный»* [5, с. 220]. Тетрадь, как отмечает Костя, начинается стихами Есенина, Тютчева, Бальмонта, Бунина, Апухтина, после стихотворений – текст с размышлениями девушки о литературных героях, сравнение их с реальными людьми, её мысли о семье, замужестве, подругах, школе. «Неполность» дневника усиливает, как утверждает Костя Рябцев, тот факт, что *«Сильва пишет не по числам»*, как он, *«а просто – подряд»* [5, с. 220]. Убедившись, что девушка дала ему свой *«неполный дневник»*, Костя предложил ей только три тетради за первый триместр, в которых не было больших секретов [5, с. 221].

Дневник одноклассницы Сильфиды (Евдокии) Дубининой введён в дневниковую запись Кости Рябцева с пометкой, выделенной курсивом: *«В этом месте в тетрадь Рябцева вложена небольшая тетрадка, сшитая из линованой бумаги...»*, название которого выделено пробелом и шрифтом [5, с. 220]. Приведённый ниже текст, разделённый на абзацы, не имеет графических особенностей. «Дневниковый фрагмент», включенный в произведение, позволяет Косте полностью осознать для себя

значение собственного дневника и подтверждает функции, которые традиционно выполняет дневник. Как отмечает М. Михеев, это – «сохранение следов о событиях индивидуальной жизни», «релаксационно-терапевтическая» – для снятия эмоционального и нервного напряжения; «социализационная» – для познания мотивов своих поступков; «гигиеническая», связанная с необходимостью разгрузить память от мелочей; «перечитывание, а также – переписывание заново» [3, с. 16-18].

«Дневник» в приключенческой повести. Ярким образом использования дневника как вставной конструкции является повесть американской писательницы Рут Сойер «Роликовые коньки» (“Roller skates”). На русский язык книга была переведена в 1993 году А. Ивановым и А. Устиновой, также издавалась в их переводе под названием «Одна в Нью-Йорке» (2002 г.).

Со звука роликовых коньков, которые рассказчик слышит сквозь открытое окно, со встречи с Люсиндой Уаймен, с упоминания о дневнике девочки (красной тетради в кожаном переплёте) и начинается история. Современные англоязычные читатели задаются вопросом, что же это за человек, о котором говорится в предисловии, кому Люсинда оставила на хранение свой дневник, что означает остаться десятилетней навсегда? [9]. На сайте *Goodreads* на эти популярные вопросы даётся ответ, где человеком в «Предисловии» называется сама Рут Сойер, в подсознании которой Люсинда подталкивает писательницу достать свой старый дневник и написать, что же случилось в том далёком 189- году [9]. На суперобложке первых изданий книги поясняется, что в тот год родители Люсинды уехали в Европу и оставили её на целый год в Нью-Йорке не со старшей сестрой матери и её четырьмя послушными дочерьми, а с мисс Питерс, которая понимала желания десятилетней девочки и не всегда беспокоилась о социальном статусе маленькой леди [10]. Именно на суперобложке впервые упоминается дневник, в котором хранились воспоминания того восхитительного года (*a small red leather diary, between the covers of which lay buried the glorious year of 189-*) [10]. Здесь же подчёркивается и важность предисловия, прочитав которое, можно убедиться, что все события действительно происходили (*...if you read the introduction, you will find that it all really happened once*) [10].

У читателей, которые знакомятся с книгой в переводе А. Иванова и А. Устиновой, вопросы, перечисленные выше, не возникают, потому что в русскоязычном варианте книги предисловие опущено. Для того чтобы пояснить читателям роль и функции дневника в тексте произведения, переводчики прибегают к переводческому приёму добавление и используют

в переводе слова, которых нет в оригинальном произведении Рут Сойер. Прощаясь с дочерью перед отъездом, мама даёт наставления, одно из которых – вести дневник. (*“Write often in your diary”* [10, с. 8] – в переводе: «...приказывала записывать как можно больше в дневник (*“В будущем тебе будет интересно это читать!”*)» [7, с. 5]. Значимость дневника Люсинды в переводе выделяется при помощи шрифта – использованы заглавные буквы: *«Толстая тетрадь в кожаном переплете с надписью “МОЙ ДНЕВНИК”»* [7, с. 22]. – В оригинале: *«It was bound in red leather and had “My Diary” written across the cover, slantwise»* [10, с. 23].

Повесть «Роликовые коньки» включает десять глав, каждая из которых, за исключением последней, заканчивается дневниковой записью, отграниченной от основного текста при помощи шрифта (ИЗ ДНЕВНИКА ЛЮСИНДЫ УАЙМЕН – FROM THE DIARY OF LUCINDA WYMAN). В отличие от перевода, дневниковые записи оригинального варианта книги Рут Сойер приводятся курсивом, что в современной английской прозе характерно для передачи внутреннего монолога персонажа. Выраженные мысли и чувства Люсинды, обращенные к себе самой, подтверждают события, о которых говорится в каждой главе, дополняют их или подводят итог. Отсутствие дневниковых записей после последней главы в сочетании с выраженным желанием героини навсегда остаться десятилетней делает окончание книги не совсем понятным и может натолкнуть на мысль о трагическом финале. К сожалению, продолжение истории Люсинды, в котором описываются события жизни уже четырнадцатилетней девочки (*“The Year of Jubilo”*), на русский язык не переведено.

Кроме упоминания о дневнике, как вставной конструкции, в предисловии, детские писатели используют и способ «найденной рукописи».

Например, роман-сиквел Холли Вебб «Возвращение в Таинственный сад». Десятилетняя сирота Эмми Хаттон приезжает в поместье Мисселтвейт вместе с другими детьми из приюта, эвакуируясь из Лондона, во время Второй мировой войны. Скудная жизнь Эмми в поместье изменяется после того, как она находит в своей комнате три блокнота в «тканевых обложках», заполненные неразборчивым почерком, с большим количеством ошибок. Эмми предполагает, что *«в этих блокнотах кто-то вёл дневник – причём кто-то маленький, ещё не научившийся правильно писать»* [1, с. 110] (*“It was then she realized that the books were diaries – a child’s diaries, she was almost sure”* [12, с. 64]). Эмми понимает, что автор дневника – девочка, её ровесница. Имя девочки – Мэри Леннокс, и события, упомянутые в дневнике,

отсылают читателей к книге Фрэнсис Бёрнетт «Таинственный сад» (1910-1911).

Для Эмми – это первое знакомство с дневником («*Эмми раньше не встречалась с дневниками, но по датам она догадалась, что это история чьей-то жизни*» [1, с. 110] – “*She had never heard of anyone writing a diary before, but there were dates written here and there. It was a story of someone’s life*” [12, с. 64]). Дневниковые записи в оригинальном издании выделены курсивом и дополнительным пробелом, а в русскоязычном варианте, кроме этого, использован жирный курсив и отличный от основного текста шрифт.

Из дневника Мэри Леннокс Эмми понимает, что девочке, как и ей, не нравилось в Мисселтвейте, у неё не было родителей и её единственным другом становится птица, живущая в саду (“robin”), для восприятия которой важна гендерная характеристика. В известных переводах книги «Таинственный сад» Ф. Бёрнетт, выполненных Р. Рубиновой, Н. Демуровой, Ж. Сармановой, А. Ивановым и А. Устиновой, птица изменяет пол («малиновка»), и, соответственно, сцены, где описывается мужское поведение птицы, сокращаются. Переводчице книги Холли Вебб А. Тихоновой удалось сохранить гендерную характеристику птицы, употребив другой вариант перевода слова («реполов»), что превратило её, таким образом, для русскоязычных читателей в другую птицу.

Читая дневник, Эмми не только узнаёт секреты Мэри и разгадывает загадку таинственного сада, но и понимает, что дети, о которых говорится в дневнике – это взрослые, которые теперь её окружают. История таинственного сада, которая началась в 1910 году (что соответствует дате в дневнике Мэри Леннокс), также заканчивается дневниковой записью, датированной 1940 годом. Автор нового дневника – Эмми Хаттон, которая отдала найденные блокноты хозяйке дома, повзрослевшей Мэри, и получила разрешение продолжить дневник. «*Мне хотелось открыть свой дневник чем-то особенным. Написать о каком-то значительном событии*» [1, с. 379-380] (“*I wanted my diary to start with some thing special. I wanted something to happen*” [12, с. 226]). Таким событием стало известие о том, что приют в Лондоне был разрушен во время бомбёжки и поместье Мисселтвейт навсегда станет их новым домом.

«Найденный» дневник не только раздвигает временные границы книги Холли Вебб, но и является связующим звеном между двумя художественными произведениями двух разных писательниц.

«Дневник» в школьной повести. О наличии дневника (потрёпанной толстой тетради) упоминается в неозаглавленном предисловии книги Майи Лазаревской «Когда оттаивают мамонты» [2, с. 5], значение его для сюжетной линии становится

понятно из третьей главы, когда школьницы во время сбора макулатуры находят старую, потрёпанную тетрадь «с *тёмно-синей ребристой обложкой*», которая оказывается дневником с датами без указания года [2, с. 23]. Несмотря на предупреждение, написанное по центру страницы жирными заглавными буквами («СТОП! ДНЕВНИК МОЙ! ЗАКРЫЛ БЫСТРО!» [2, с. 24]), девочки, ученицы седьмого класса, решают забрать тетрадь себе, чтобы узнать, «*как жилось раньше*», не подозревая, что содержание дневника изменит их жизнь и повлияет на их отношения [2, с. 25].

Повесть М. Лазаревской включает девятнадцать глав, отрывки из дневника, выделенные в тексте курсивом, приводятся в третьей, четвёртой, шестой и девятой главах, но четвёртая глава озаглавлена «Дневник». Именно в этой главе, подруга главной героини Динки, увлекающаяся детективами, предлагает «игру» – разгадать, кому принадлежал найденный среди тетрадей учеников третьего «В» класса дневник [2, с. 30]. Несмотря на то, что приз победителю предполагал десять коробок пиццы [2, с. 30], задача казалась нерешаемой, так как автор дневника обозначен был только заглавной буквой «Э» [2, с. 32]. Позже подруги узнали, что «*тетрадочная девчонка волонтёрила в детском доме. И эта тема стала основной в её дневниковой жизни*» [2, с. 59]. Вначале школьницы читают дневник вместе. События, описанные в дневнике, кажутся главной героине очень знакомыми, и предположение о том, что «*маленькая девочка, похожая на японку*» по имени Кристя, маму которой «*лишили родительских прав, из-за того, что она “обслуживала мужчин”*», и есть сама Динка [2, с. 64-65, 73]. Её подруга Яна, которая, несмотря на договор читать дневник вместе, дочитала его первой и подтвердила её догадки, выяснив, что девочку забрала из детдома медсестра по имени Марина (так зовут маму Динки) и дала ей новое имя [2, с. 83]. Победителем в игре стала Дина (она выяснила, что автор дневника – учительница третьего класса Эмилия Владимировна), но это открытие не обрадовало её. Последняя запись в дневнике («*Какое же всё-таки счастье: у этого чуда будет самая настоящая семья. Уж я-то знаю! Счастья тебе, моя маленькая Кристя (зачёркнуто) Динка!*» [2, с. 106]) повергла девочку в шок, она поняла, что является неродным ребёнком в семье. «*Подкидыши*» – так назвала она себя [2, с. 106], а её подруга Яна во время ссоры окрестила её «*детдомовкой*» [2, с. 122]. Тайна, которую открыл дневник, изменила жизнь Дины Богатырёвой – она перестала общаться с подругой и, конечно, «*спросила у мамы напрямую, что она думает про дневник, детский дом*», но не получила чёткого ответа. Мамины слова, тем не менее, убедили

её в том, что, несмотря ни на что, она – «ребёнок своей семьи» [2, с. 200].

Благодаря «дневниковым фрагментам» были раздвинуты временные рамки в повести М. Лазаревской.

«Дневник» в детективе. Дневниковые фрагменты включены в повесть Нэнси Спрингер «Энола Холмс и секрет серой печати» (оригинальное название – “The case of the left-handed lady: an Enola Holmes mystery”), в которой Энола Холмс, младшая сестра известного сыщика Шерлока Холмса, распутывает загадочное преступление и находит пропавшую дочь из благородного семейства. Исследуя комнату исчезнувшей леди, Энола Холмс находит восемь дневников, которые девушка заполняла *«странным косым почерком, не менявшемся с годами»* [8, с. 89] (“*in the same odd leftward writing, unchanged over a period of time*” [11, с. 76]. Особенность дневника состояла в том, что *«дневник писался справа налево, и все буквы были отражены»* [8, с. 88] (“*it was written from right to left, its words running from right to left with even their letters reversed*” [11, с. 75]), записи вносились с конца тетради. Прочитать такой дневник можно было только приложив к нему зеркало. Загадочность дневника, в котором девушка описывала не события своей жизни, а чувства и мысли по поводу царящей в мире несправедливости, о притеснении бедных и непонимании их проблем богатыми людьми, ничем не помог юной сыщице, т.к. она не смогла *«выудить из её дневника ни одной полезной зацепки»* [8, с. 101] (“*could make nothing practical of it*” [10, с. 88]).

В оригинальном издании и переводе книги, выполненном А. Тихоновой, дневниковые записи выделяются дополнительным пробелом, шрифтом и курсивом. Дневниковые вставки использованы для того, чтобы приоткрыть внутренний мир девушки, выросшей в богатстве и роскоши, которая пытается понять причины неравенства между людьми.

«Дневник» в мистической повести. В книге для подростков Бетти Рен Райт «Загадка старого особняка» (оригинальное название – “Crandalls’ Castle”) рассказывается о девочке-подростке Чарли, дядя которой покупает старый городской особняк с привидениями и планирует превратить его в пансион. Вначале она в восторге от замыслов своего родственника и вызывается помочь ему, но странные вещи, которые начинают происходить в замке, пугают её: тень колыбели, которой нет, кружащиеся призраки и кричащий младенец, которого никто, кроме неё, не видит. В семью дяди из Мэдисона приезжает четырнадцатилетняя София, которая семь лет после смерти матери живёт у тех или иных родственников. София наделена способностью заглядывать в будущее, что очень

часто приносит ей неприятности. Помимо мистических событий в повести затронута тема семьи: Чарли пытается смириться с новым браком своей матери, а София, которая хочет иметь семью, живет в постоянном страхе перед новым переездом.

Книга разделена на четырнадцать глав, восемь из которых озаглавлены «Чарли», а шесть – «Дневник Софии» (в оригинале – “SOPHIA’S JOURNAL”). Введение дневника – приём, который позволяет писательнице менять рассказчиков и чередовать повествование от третьего лица (в главах «Чарли») с повествованием от первого лица. Это «посвящение читателя» в дневник Софии позволяет рассказчику выражать скрытые чувства, мысли и переживания. В дневнике отсутствует датировка. О том, что это дневник, кроме заголовков, говорит и то, что рассказчик обозначает себя при помощи местоимения «я» и в начале есть обращение к самому дневнику, подчёркивающее его «заместительную» функцию, так как дневник, как правило, является единственным другом автора записей и помогает ему избавиться от одиночества, непонимания и страха: *«Мне давно-давно следовало дать тебе имя. Как-никак ты был моим лучшим другом с тех пор, как я переехала к прабабушке. <...>Важно то, что ты слушаешь. И я могу рассказать тебе всё как есть»* [6, с. 20-21] (“*Is hould have given you a name a long time ago. After all, you’ve been my best friend ever since.<...>The important thing is, you listen. I can tell you stuff...*” [13, с. 10]).

Итак, включение дневниковых записей в художественное произведение любого жанра детской литературы – это сюжетно-композиционный приём. Рассмотренные нами произведения позволяют говорить о том, что способы включения дневника могут быть различными. Это и «предупреждение читателя», и предисловие, и «найденная рукопись», и «посвящение в дневник». Дневниковые вставки, как правило, отграничены от основного текста и выделены шрифтом или курсивом. Дневниковые фрагменты в структуре художественного произведения используются для того, чтобы расширить сюжетные и временные рамки, дополнить представления читателя о событиях или характере героев, убедить его в искренности повествования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вебб Х. Возвращение в таинственный сад / Х. Вебб. – М.: «Эксмо», 2021. – 384 с.
2. Лазаревская М.В. Когда оттаивают мамонты / М.В. Лазаревская. – М.: Аквилегия – М., 2021. – 208 с.
3. Михеев М. Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX) / М. Михеев. – М.: Водолей Publishers, 2007. – 264 с.

4. Николаичева С.С. «Дневниковый фрагмент» в структуре художественного произведения (на материале русской литературы 30 – 70 гг. XIX века): дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «русская литература». – Нижний Новгород, 2014. – 174 с.
5. Огнев Н. Дневник Кости Рябцева / Н. Огнев. – М.: Сов. Россия, 1989. – 304 с.
6. Райт Б.Р. Загадка старого особняка / Б.Р. Райт. – М.: Эксмо, 2021. – 336 с.
7. Сойер Р. Роликовые коньки / Р. Сойер. – М. : «Планета детства», АСТ, 2000. – 224 с.
8. Спрингер Н. Энола Холмс и секрет серой печати / Н. Спрингер. – М.: Эксмо, 2020. – 256 с.
9. Roller Skates [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.goodreads.com/book/show/984168.Roller_Skates
10. Sawyer R. Roller skates / Ruth Sawyer. – New York: Viking Press, 1936. – 186 p.
11. Springer N. The case of the left-handed lady: an Enola Holmes mystery / N. Springer. – New York: Philomel Books, 2007. – 250 p.
12. Webb H. Return to the secret garden / H. Webb. – London: Scholastic, 2015. – 237 p.
13. Wright B. R. Crandall's castle / B. R. Wright. – New York: Scholastic Inc., 2005. – 200 p.

АННОТАЦИЯ

Филатова В. А. «Дневниковый фрагмент» в структуре художественного произведения (на материале детской литературы)

В статье рассмотрены произведения детской художественной литературы разных жанров, которые содержат в своей структуре дневник как вставную конструкцию. Проанализированы способы включения дневникового фрагмента в текст произведения, его функции, наличие датировки и графические особенности. Доказано, что дневниковые фрагменты используются для того, чтобы расширить сюжетные рамки основного текста произведения, дополнить представления читателя о событиях или характере героев, убедить его в искренности повествования.

Ключевые слова: детская литература, дневник, дневниковый фрагмент, графические особенности, жанр.

SUMMARY

Filatova V. A. “Diary Fragment” in the Structure of Works of Fiction (Based on Children’s Literature)

The article deals with the works of children's fiction of different genres, which contain a diary in their structure. The ways of including a diary fragment in the text of the work, its functions, dates and graphic features are analysed. The author proves that diary fragments are used to expand the plot of the main text of the work, make the reader's ideas about the events or characters whole or perfect and convince him of the sincerity of the story.

Key words: children's literature, diary, diary fragment, graphic features, genre.

И. Е. Шишкина
(г. Горловка, ДНР)

УДК 821.161.1

О КАЛЕНДАРНО-ДУХОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ЕЕ ЖАНРОВЫХ РАЗНОВИДНОСТЯХ

В богатейшем историко-культурном наследии народов мира особое место принадлежит вековым национальным обычаям, традициям, календарным обрядам, праздникам. Они, являясь яркими образцами духовных достижений и ценностей человечества, становятся важной частью традиционной культуры, действующими во всех областях общественной жизни. Связанные с трудовой деятельностью людей, они отражают этническую, социальную, историко-культурную жизнь народов на разных этапах его развития. Обычаи и традиции, обряды и праздники как общественные явления касаются по сути всей жизни человека, различных сторон социальных отношений людей.

Календарные обычаи и обряды, народные праздники, неся в себе печать этнической специфики, одновременно отражают типологическую общность социальной среды, общечеловеческой культуры в целом. Передаваемые от поколения к поколению обряды, становясь действенной и саморазвивающейся силой, в то же время и сами подвержены внешнему влиянию и воздействию. Вместе с тем, они способствуют глубокому осмыслению и усвоению гуманистических идей, реализации их в повседневной действительности, воспитанию гордости за причастность ко всему происходящему.

«Каждый праздник, вне зависимости от сферы, которую он обслуживает (сельскохозяйственной, церковной, государственной, семейной), обладает сакральностью в пределах этой сферы и несет в себе особое содержание и идеи, отражением которых становятся конкретные обряды. Регулярное воспроизведение определенного ритуала образует традицию проведения праздника

и закрепляет за ним множество текстов (песни, стихи, ораторские выступления, лозунги, речевки и т.п.), которые и составили корпус календарной словесности. В рамках текстов этой категории можно выделить календарную поэзию, календарную ораторскую прозу, драматургию и, наконец, календарные нарративные тексты, сюжетные или бессюжетные» [2, с. 8].

За каждым календарным праздником закрепляется определенный комплекс сюжетов: для Рождества свойственно напоминание о Божественном Младенце и Пресвятой Богородице, для Крещения – о событиях Богоявления, для Нового года характерны ощущение временной пограничности и евангельская идея грядущей «полноты» времени». Так святочные рассказы обычно повествуют о происшествиях с гадальщицами или о встречах с «нечистой силой», благовещенские – о тяжелых последствиях одалживания чего-либо и о наказании за работу в этот праздник, пасхальные – о пасхальном ожидании и вере в чудо Воскресения, троицкие посвящены встречам с русалками, купальские – поискам цветка папоротника или клада и т.п. Эти широко распространенные сюжеты, основываясь на календарных поверьях, издавна оказались связанными с определенными календарными текстами.

Говоря о календарной словесности, в первую очередь имеется в виду народная календарная поэзия, иначе называемая «поэзией календарных праздников». Это и обрядовые песни, которые исполнялись в течение зимних праздников (подблюдные, колядки, щедровки), и весенние песни (веснянки), сопровождавшие обряд зазывания весны, и песни, связанные с обрядностью Ивана Купалы. Однако календарная словесность далеко не ограничивается поэзией народного календаря. Аграрный (сельскохозяйственный) календарь – лишь один из календарей, которые обычно функционируют в той или иной культуре одновременно и параллельно друг другу.

«В истории русской культуры на протяжении нескольких веков одновременно сосуществовало несколько календарных систем. Иногда они тесно переплетались между собой, а иногда функционировали параллельно друг другу. Прежде всего следует указать на праздничный цикл аграрного календаря, согласно которому протекала трудовая (будничная) и праздничная жизнь крестьянства. Во-вторых, – это система церковных календарных дат. Взаимоотношения между сельскохозяйственным и церковным календарями были сложными, а на первых порах и весьма напряженными. В конце концов церковный календарь в чем-то подчинился аграрному, а в чем-то подчинил себе аграрный календарь. В-третьих, – это не раз менявшаяся на всем протяжении русской истории система годовых государственных

праздников, особенно отчетливо дававшая о себе знать со времени секуляризации жизни в Петровскую эпоху» [2, с. 8].

Помимо обрядовых текстов, на календарных праздниках бытовали и необрядовые произведения, целью которых было обучение правилам проведения праздника и правам поведения во время праздника. В первых рассказывалось о том, что бывало на праздниках в «старое время»: описывались прежние, постепенно исчезающие обряды, праздничный этикет, праздничная еда, рецепты ее приготовления, игры и т.п. Старшие делились с молодыми опытом организации праздничного действа. В других говорилось о том, что случалось на праздниках. Особенно часто такие «случаи» рассказывались на народных календарных праздниках: святах, масленице, семике, купале и других. Эти «случаи», «происшествия», «истории», рассказанные очевидцами и со слов очевидцев, и должны были обучить (прежде всего – неопытных молодых людей) правильному поведению в ситуациях, с которыми человек мог столкнуться в праздничные дни и ночи. В рассказах, которые бытовали на народных календарных праздниках, и говорилось по преимуществу о том, как ведут себя люди в опасных ситуациях (во время гадания на святах, поисках клада или цветка папоротника в купальскую ночь и т.п.) и как они расплачиваются за свои ошибки. Конечно, такие рассказы имели не только воспитательное и обучающее значение – они воздействовали на слушателей эмоционально, поддерживая и нагнетая в них особое настроение, создавая неповторимую (веселую и одновременно жуткую) праздничную атмосферу.

«Повествовательные тексты, которые исполняются в течение календарного праздника и сюжет которых разворачивается во время того же самого праздника, и называются календарными» [2, с. 10].

Таким образом, под термином «календарная словесность» мы понимаем произведения, обладающие определенным сюжетным наполнением, приуроченным к конкретному времени года или празднику.

Календарная литература представляет собой совокупность календарно закреплённых текстов, функционирующих в определенное календарное время и содержательно связанных с этим временем. В настоящее время существуют четыре термина, обозначающие повествовательные тексты календарной тематики: 1) Е.В. Душечкина называет их «календарные»; 2) американский филолог Х. Баран определяет их как «праздничная литература»; 3) М. Кучерская, И.Н. Чугунова и др. используют общепринятый термин «святочная литература»; 4) И.Г. Минералова и некоторые

другие ученые называют приуроченные к христианским датам тексты «православной литературой».

Мы же называем литературу, приуроченную к определенным датам православного календаря, календарно-духовной, таким образом уточняя содержательную основу художественных текстов: учительско-морализаторский характер повествования, связанный с духовно-нравственной проблематикой произведений. Календарно-духовная литература – это развивавшийся с древности и сложившийся к концу XIX века пласт русской словесности, в котором традиционно принято выделять святочные, рождественские, новогодние, крещенские и пасхальные тексты. Число произведений этой словесности исчисляется многими тысячами, включает множество жанров как повествовательных (роман, повесть, рассказ, новелла, очерк, предание и многие другие), так лирических (поэмы, оды, элегии, баллады, стихотворения, песни) и драматических (водевиль, интермедия, драматическая сказка, пьеса, сценка).

Важной характеристикой календарной литературы является то, что она мотивирована особенностями восприятия и интерпретации определенных временных отрезков, которые выступают в качестве главного фабульного (сюжетного) события произведения.

Принятие христианства на Руси сыграло большую роль в эволюции системы календарных обрядов. Уже в древнерусский период развития отечественной литературы православное миропонимание определило её содержание и образный строй, одухотворило и насытило христианским смыслом рудименты языческого сознания. Очевидным является колоссальное влияние православия на становление и развитие всей русской культуры и литературной традиции, в частности.

Главную задачу свою русская литература видела в возжигании и поддержании духовного огня в сердцах человеческих во имя Святой Руси. Национальные идеалы, духовные устремления народанеявляютсявременными, скоропроходящими, исторически изменчивыми. С.С. Аверинцев совершенно справедливо замечал, что зачастую «скрытое воздействие не прекращается и тогда, когда о православной традиции и не вспоминают» [1, с. 231].

Русская литература антропоцентрична. В центре ее всегда стоит человек, показанный в значительные минуты своей жизни. Начало и конец земного пути человека, этапы его духовного становления неразрывно связаны в русской литературе с вхождением, с погружением в православный мир. Крещение, причащение, исповедь, покаяние, венчание, соборование – вот те главные церковные обряды, с которыми слита жизнь

литературных персонажей на страницах художественного произведения. Описание обрядов в русской прозе показывает церковную обрядность как неотъемлемую часть образа жизни православной России. Литература не просто изображает жизнь человека в определенный исторический период, но привлекает внимание читателя к моментам его духовного прозрения. Поиски смысла жизни, оснований для полноценного устройства своей земной жизни, поиски духовной, нравственной опоры в исключительных (а иногда обыденных) обстоятельствах – таковы типичные ситуации в русской литературе, когда спасительным для человека оказывается обращение его к православию, к полному погружению в православный мир, слиянию с ним.

Среди традиционных русских календарных праздников особое место занимают языческие Святки и православные Рождество и Пасха, ставшие неотъемлемой частью национальной культуры и породившие различные жанры календарно-духовной литературы. Наибольшей популярностью среди этих жанров пользуются святочный, рождественский и пасхальный рассказы.

В русской и западноевропейской традиции понятия «рождественский» и «святочный» рассказ не имели строгого различия, в писательской среде они употреблялись как синонимичные понятия на основании приуроченности к одному календарному событию, связанному с Рождеством. В.Н. Захаров отмечал, что «литературное значение Рождества давно признано и писателями, и читателями: есть свой круг авторов и есть жанр «рождественского рассказа». У нас его часто смешивают со «святочным рассказом», хотя очевидно, что это не одно и то же, тем более что исконно западноевропейский «рождественский рассказ» и русский «святочный рассказ» говорят о разном: один – о христианских заповедях и добродетелях, другой – об испытании человека Злым Духом. Хронологическое совпадение – а оба жанра приурочены к Рождеству – имело свои последствия: русский святочный рассказ усвоил кое-что из «рождественского», но их национальная и конфессиональная почва различна» [3, с. 249].

Главными общими чертами произведений, посвященных Святкам и Рождеству, являются: приуроченность к Рождественским праздникам; праздничная мистика (чудесные события, которые предопределяют духовное прозрение героя); дидактизм (чаще явный, чем скрытый); счастливый финал. Чудесное спасение, перерождение злого в доброе, примирение врагов, забвение обид – популярные мотивы рождественских и святочных рассказов.

А различие этих жанров – в их происхождении. Святочный рассказ – наследник устного фольклорного жанра былички, и

определяющий признак жанра – встреча человека с нечистой силой, испытание его злым духом. Поэтому персонажи быличек (привидения, мертвецы, лешие, кикиморы и т.д.) органично включались в текст святочного рассказа, который часто имел сюжетное обрамление (рассказ в рассказе). Рождественский и Крещенский сочельники в народе считались самым подходящим временем для гаданий, которое, согласно прочно державшимся понятиям, немислимо без тесного общения с разной неведомой, нечистой и крестной силой. Поэтому гадание – один из самых распространенных сюжетных мотивов святочного рассказа. Примерами святочных произведений являются «Ночь перед Рождеством» Н.В. Гоголя, «Страшное гаданье» А.А. Бестужева-Марлинского, «Христос в гостях у мужика» и «Неразменный рубль» Н.С. Лескова и другие.

В отличие от святочного рассказа, рождественский рассказ пришел в русскую литературу из Западной Европы и имел литературно-письменное происхождение. Западноевропейские страны – это страны, исповедующие католицизм, поэтому рождественский рассказ вошел в русскую литературу со своими тонкостями и с частичным переосмыслением западноевропейских традиций празднования Рождества. В результате такого культурного освоения рождественский жанр в России обрел новую жанровую форму и интерпретацию.

Духовная и литературная традиции рождественской прозы сформировались на основе традиций, обычаев и атрибутики большого религиозного праздника – Рождества Христова. Традиция рождественского литературного рассказа, как и всей календарной литературы в целом, берет свое начало в средневековых мистериях – драмах на библейские темы, тематика и стилистика которых была строго обусловлена сферой их бытования – карнавальным религиозным представлением.

Классический рождественский рассказ имел определенные жанровые особенности: был трехчастен и своей «архитектурой», напоминал детский рождественский вертеп. Живший обычной земной жизнью герой волею обстоятельств оказывался в сложной жизненной ситуации, сравнимой с адом. А потом случалось чудо, носившее или чисто мистический характер, или вполне земной, когда герой, перестраивая свою духовную жизнь, сам вырывался из ада. И пришедшее на смену отчаянию состояние счастья было сравнимо с Раем. Задача авторов рассказов состояла в том, чтобы поселить в домах читателей праздничную атмосферу, оторвав от житейских забот, напомнить о труждающихся и обремененных, о необходимости милости и любви.

«Традиционный рождественский текст входил в репертуар домашнего праздничного чтения и предназначался для всех

членов семьи – от мала до велика, – поэтому в основе его сюжета лежало обычно событие, способное вызвать отклик в сердце человека любого возраста: выздоровление смертельно больного героя, воссоединение семьи, спасение от нищеты. В сюжете, построенном по законам рождественской утопии, чудо преподносилось, тем не менее, как нечто удивительное, но, как правило, вполне возможное (хотя возможны и мистические события): бедного ребенка спасал милосердный богач, а не волшебник, достойным героям помогал избавиться от нищеты «счастливый случай» [4]. Классическими рождественскими рассказами являются «Рождественская песнь в прозе» и «Колокола» английского писателя Ч. Диккенса, который считается основателем этого жанра.

Традиция Ч. Диккенса в России была частично переосмыслена. В русской литературе почти одновременно с рассказами о «рождественском чуде» появляются тексты о несоответствии действительности идее праздника Рождества, создаются более реалистичные произведения, которые сочетали евангельские мотивы и основную жанровую специфику святочного рассказа с усиленной социальной составляющей. Эта антагонистическая разновидность рождественского рассказа получает большее распространение, нежели рассказы со счастливой развязкой на Рождество. Утопический сюжет о рождественском чуде замещается своей противоположностью – сюжетом о не свершившемся чуде на Рождество, что подчеркивает несоответствие жестокой и беспощадной действительности основным идеям праздника. Это произведения о тяжелой жизни и земных страданиях, избавлением от которых на Рождество становится смерть героев. К жанру рождественского рассказа относятся «Мальчик у Христа на елке» Ф.М. Достоевского, «Ангелочек» Л.Н. Андреева, «Ванька» А.П. Чехова и другие.

Пасхальный текст в русской литературе существует как часть календарно-духовной словесности наряду со святочным и рождественским текстами, но занимает особое место и отделяется и от святочного, и от рождественского в силу того, что он обладает рядом качеств, позволяющих говорить о нем как о самостоятельном духовно-эстетическом явлении. Пасхальный текст «своими истоками восходит от апокрифов к житиям и притче. Истоком русской словесности является пасхальная проповедь» [4].

Пасхальный рассказ, возникший несколько позже святочного и рождественского рассказов, занял особое место в русской литературе. Жанр пасхального рассказа – уникальное явление в мировой культуре, он присущ только России, Русскому

Православию и единственно в нём обрел благодатную почву для дальнейшего развития. Это объясняется тем, что Пасха – главное православное празднество, тогда как в католической традиции аналогичную роль играет Рождество. Такая особенность религиозного сознания формирует разные типы культуры. В одном случае, акцентируется приход в мир Спасителя, рождение Христа. Появляется надежда на переустройство земного мира. Во втором случае, во внимание берется нечто большее: смерть и воскресение. Победа жизни над смертью. Жизнь оказывается вечной, а человек бессмертным.

Являясь частью календарно-духовного пласта литературы, по своей структуре, смысловому наполнению пасхальный рассказ чрезвычайно схож со святочным и рождественским рассказами. В XIX в. их не редко публиковали в единых сборниках под одной обложкой. Это определяется близостью идейного содержания и схожей религиозной направленностью. Но стоит отличать обрядовость святочного и нравственно-эстетическую направленность рождественского рассказов от воскрешающего воздействия пасхального. Пасхальный рассказ перенимает от рождественского рассказа его сентиментальную нравоучительность и озабоченность соблюдением христианских норм человеком и обществом, но не воспринимает черт святочного рассказа, повествующего о чудесных историях с участием нечистой силы, испытывающей героя.

Важно учитывать и задачу, которую ставит перед собой пасхальный текст – сопереживание Страстям Господним. Важнейшим компонентом является мотив духовного воскресения героя, который, находясь в сакральном времени, ищет пути к совершенству, стремясь бежать от действительности и претворить в действительность просветленное знание жизни. Кроме того, отличительной чертой пасхального текста стал праздничный хронотоп: приуроченность к пасхальным праздникам от Великого поста до Троицы.

Но главное отличие пасхального рассказа от «сказочности», чудесности, праздничности святочного – попытка более глубокого понимания себя, попытка анализа своей души, ее готовности воспринять благую весть о Воскресении Христовом, попытка понять, насколько сама душа готова воскреснуть, восстать от греха к новой, преображенной жизни. По форме пасхальный рассказ может напоминать сказку, дарить чудо, что отвечает требованию многих угнетённых жизнью людей, но он всегда шире, чем совершение «обыкновенного чуда», так как в его основе лежит Великое, непреходящее чудо – Воскресения Христова. В.Н. Захаров так сформулировал его основные признаки: «Пасхальный рассказ

назидателен – он учит добру и Христовой любви; он призван напомнить читателю евангельские истины... Обязательные его признаки: приуроченность времени действия к пасхальному циклу праздников и “душеспасительное” содержание. Идейной основой сюжета становится процесс нравственного перерождения, “духовного проникновения”, прощения во имя спасения души и “восстановление” человеческого в человеке» [3]. К жанру пасхального рассказа относятся: «Фигура» Н.С. Лескова, «Письмо», «Студент», «Архиерей» А.П. Чехова, «Мужик Марей» Ф.М. Достоевского, «Баргамот и Гараська» Л.Н. Андреева и многие другие.

Праздник Пасхи – Воскресение Христово и категория пасхальности имеют особое значение для русской культуры. Русская литература вырастает, держится на пасхальном мотиве и категории соборности. Поэтому о всей русской словесности можно говорить, что она направлена на воскресение читателя. Пасхальность предполагает путь от земного к небесному, от смерти к вечной жизни. В православном сознании в «радостном» присутствует «скорбное», нравственное преображение способствует преодолению Смерти, началу духовного спасения. Вся русская календарная литература направлена на спасение души.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Византия и Русь: два типа духовности / С. С. Аверинцев // Новый мир. – 1988. – № 9. – С. 227–239.
2. Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра / Е. В. Душечкина. – СПб.: СПбГУ, 1995. – 256 с.
3. Захаров В. Н. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы / В. Н. Захаров // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 1994. – С. 249–261.
4. Николаева С. Ю. Пасхальный текст в русской литературе XIX века / С. Ю. Николаева. – М.; Ярославль: Изд-во «Литера», 2004. – 360 с.

АННОТАЦИЯ

Шишкина И.Е. О календарно-духовной литературе и ее жанровых разновидностях

В статье дается понятие о календарно-духовной литературе, рассматривается ее связь с народными и православными праздниками, раскрываются особенности трех ее основных жанровых разновидностей – святочного, рождественского и пасхального рассказа. Автор приходит к выводу, что по своей структуре, смысловому наполнению и религиозной направленности святочный, рождественский и пасхальный рассказы похожи. Отличия связаны с происхождением каждого жанра, основными мотивами, хронотопом и задачами, стоявшими перед авторами.

Ключевые слова: календарная литература, святочный рассказ, рождественский рассказ, Рождество, пасхальный рассказ, Пасха.

SUMMARY

Shishkina I.E. On Calendar-spiritual Literature and its Genre Varieties

The article gives the concept of calendar-spiritual literature, examines its connection with folk and Orthodox holidays, reveals the features of its three main genre varieties – Christmas, Christmas and Easter stories. The author comes to the conclusion that the Christmas, Christmas and Easter stories are similar in their structure, semantic content and religious orientation. The differences are related to the origin of each genre, the main motives, the chronotope and the tasks facing the authors.

Key words: calendar literature, Christmas story, Christmas story, Christmas, Easter story, Easter.

*Л. Н. Якименко
(г. Луганск, ЛНР)*

УДК 821.161.1-311.5-341.09:811.161.1'42

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ АЛЛЮЗИЙ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ КОМИЧНОГО В «ДНЕВНИКЕ ДОМОВОГО» ЕВГЕНИЯ ЧЕШИРКО

«Дневник Домового» (2016 – 2017 гг.) Евгения ЧеширКо – это юмористическое произведение, главными героями которого являются Домовой, Кот, Халк, Хозяйка, Хахаль, Зинаида Захаровна, Поп, таракан Антон, Вассерман, дух Деда, немцев, сказочные и мифологические существа. События происходят в реальном мире, в стране Лукоморье, в астрале, на природе. Евгений ЧеширКо принадлежит к молодому поколению писателей, обладающих исключительным талантом создавать комичные образы и ситуации, не прибегая к пошлости, вульгарности, непристойности, грубости, эпатажности, которыми пестрит постмодернистская литература. Проявлением комического в «Дневнике» является юмор и ирония, создаваемые, в первую очередь, средствами интертекстуальности.

В «Дневнике Домового» – жанр заложен в самом названии – рассказ о буднях Домового ведется от первого лица. Так как главному герою больше 150 лет, то и вспомнить ему есть о чем. Благодаря такому долголетию Домового, автор имеет возможность от его имени – как очевидца – апеллировать к историческим событиям, известным

именам, произведениям, которых герой знает не понаслышке, оценивать их, «монтируя» в высказывания, размышления, записи Домового и его друзей аллюзии, цитаты, парафразы, фразеологизмы, достигая, таким образом, юмористического эффекта. Все, без исключения, герои произведения попадают в смешные ситуации, описанные самим Домовым, широко использующим в своем дневнике именно аллюзии. Таким образом, среди значительного количества интертекстуальных единиц именно аллюзия как вид интертекста доминирует среди средств создания комичного в этом произведении.

В результате, считаем необходимым более подробно остановиться на понятиях «комическое», «комичное», «юмор», «интертекстуальность», «аллюзия», ее видах, функциях, а также рассмотреть стилистические возможности аллюзии в юмористическом произведении. Итак, «Комическое» понимаем как философскую категорию, обозначающую культурно оформленное, социально и эстетически значимое смешное, «комичное» – смешное, забавное, курьезное [5, с. 82].

Что касается формирования, развития, воспитания чувства юмора, то небезосновательно считаем, что этот процесс будет успешным только тогда, когда осуществляется параллельно с интеллектуальным развитием самих читателей. Это чувство относится к тем чувствам, которые «настолько тесно сплетены с интеллектуальной деятельностью человека, что не могут возникнуть вне этой деятельности. Они требуют предварительной работы для оценки ситуации. Без этой оценки чувство не возникает» [3, с. 17]. В этом случае справедливо высказывание А. Вулиса о том, что «осознание комизма всегда происходит как особый аналитический процесс» и «является универсальным методом остроумия, главным средством целенаправленного и целесообразного раскрытия комических противоречий» [3, с. 10 – 11].

Уровень интеллектуального развития читателя-реципиента всегда влияет на его способность видеть и воспринимать комичное, понимать оттенки смеха, адекватно реагировать на средства создания комического. В этой связи Б. Дземидок отмечает, что нужно четко разграничивать простой и сложный комизм. Первый рассматривает только внешнюю сторону явлений, не вникая в их суть, поэтому его познавательные возможности не выходят за рамки чувственного уровня познания. И только при освоении форм сложного комизма – юмора и сатиры, остроты, афоризма, парадокса – чувственное восприятие сочетается с интенсивной работой интеллекта, вследствие чего появляется синтезирующая рефлексия» [5, с. 151 – 155].

В научной литературе представлены несколько теорий юмора: биосоциативная теория А. Кестлера, оппозиционная теория В.Г. Раскина («Семантические механизмы юмора»), фреймовая теория М. Минского, теория интеллектуальной природы смешного А. Карасика, А. Мартынюка, С. Самохиной, теория рефрейминга О. Харченко.

Исследовательское внимание к юмору как форме смеха продолжает интересовать и современных ученых, которые анализируют средства создания комичного [9, с. 45]. Среди прочих указывают на неограниченные возможности в этом вопросе интертекста, но подчеркивают, что достижение нужно эффекта возможно только при условии наличия фоновых, экстралингвистических знаний читателя. Иными словами, на первый план выходит взаимозависимость между интеллектуальным развитием читателя, его умением «раскодировать» информацию, представленную интертекстом, и юмористическим эффектом. Но этот эффект, понятно, может быть достигнут только в том случае, если реципиент сможет оценить шутку, возникающую при «сталкивании» описанной реальности и информации из прецедентного текста – интертекста [4].

Следуя традициям зарубежного и отечественного литературоведения, Н.Г. Владимирова [2] определила аллюзию как стилистическую фигуру, намек на известный литературный или исторический факт, риторическую фигуру. Н.А. Фатеева [10] понимает аллюзию как заимствование определенных элементов претекста, по которым происходит их узнавание в тексте-реципиенте, где и осуществляется их предикация. В случае аллюзии на первое место выходит конструктивная интертекстуальность, цель которой – организовать заимствованные элементы таким образом, чтобы они оказались узлами сцепления семантико-композиционной структуры нового текста [10, с. 43]. Д. Дюришин [6] аллюзию характеризует как «обращение к определенному художественному приему, мотиву, идее и тому подобному преимущественно корифеев мировой литературы», считая самой простой формой восприятия среди подобных ей интегральных форм.

Многими исследователями были предприняты попытки систематизации видов и функций аллюзий. Аллюзия классифицируется по разным критериям. В соответствии с характером прецедентного (или исходного) текста аллюзии подразделяются на: библейские, мифологические, литературные, кинематографические, песенные, газетно-публицистические и др. По форме представленности в тексте она может быть: структурной, воспроизводящей форму источника; семантической,

сохраняющей исходную семантическую наполненность источника (имена собственные, аллюзии-реалии, отзвуки цитат и ходовых речений).

С точки зрения узнаваемости аллюзии делятся на две группы: очевидные, которые черпаются из фонда прецедентных феноменов, известных подавляющему большинству представителей определенного культурного сообщества; не столь очевидные, когда делаются ссылки на малоизвестные факты. По положению в тексте выделяют: предикативные / сквозные / доминантные аллюзии, располагающиеся в композиционно важных частях и обладающие большой степенью иррадиации, т.е. смыслового влияния на окружающий текст; релятивные/аллюзии локального действия [10, с. 62].

В зависимости от жанра текста и интенции автора аллюзия в художественном тексте может выполнять различные функции: оценочно-характеризующую, предсказательную, структурирующую. Что касается комических произведений, то автор может намеренно использовать данный стилистический прием в целях создания комического. Именно с этой целью к аллюзии обращается Евгений ЧеширКо [11].

Так, интертекстуальная ссылка выступает в роли первичного средства коммуникации, обращения одного персонажа к другому. Обмен интертекстами при общении, выяснение способности коммуникантов их адекватно распознавать и угадывать стоящую за ними интенцию позволяет установить общность культурной памяти и эстетических пристрастий. Между героями «Дневника» также нередко возникают своеобразные «цитатные» диалоги («Кот перенес все героически. Потом спрашивал у меня – *похож ли он на Жанну д'Арк*» (тут и дальше курсив наш. – Л.Я.), «Искал дуст, нашел гуталин. Намазал его, пока тот спал. Теперь он – *кот Нельсона Манделы. Когда встречаю, снимаю шляпу и кланяюсь*. Кот говорит, что я – идиот», «Организуем с Котом *движение Сопротивления*. Халк сказал, что *всё тлен*, и вообще, он уже почти *познал Дзен и скоро достигнет Нирваны*» [11].

В соответствии с характером прецедентного текста в «Дневнике Домового» большое количество аллюзий на исторические события и порожденные ими фразеологизмы: «Пришли сваты. Операция *“Чистый паспорт – чистая совесть”* началась. Кот настаивал на *названии “Буря в квартире”*», «Сегодня в два часа ночи Хозяйка и бабка столкнулись лбами у холодильника. *Встреча кишкоблудов на Эльбе, блин!*», «Хозяйка жаловалась Зидану на меня. Она ответила, что это все бред и убрала мою чашку с молоком. Это война. *Карфаген*

должен быть разрушен», «Сказал Коту, что видел в квартире мышь. Кот вышел на тропу войны» [11]

«Новая» критика разработала такой вид интертекстуального подхода, в котором текст включается в диалог не только с литературой, но и с различными видами искусства, культуры. Это явление получило названия «синкретической интертекстуальности» и «интермедиальности», которая понимается как «интертекстуальные отношения между словесным и другими видами искусства» [1, с. 50]. Интермедиальность в «Дневнике Домового» прослеживается на уровне аллюзий к героям художественных фильмов («Теперь этот мужик ночует у нас каждую ночь. Говорит, что он ее защитит. *Рэмбо*, блин!»; «Включили отопление. Наконец-то! Кот думает, что фильм *«Батареи просят огня»*, – о работниках ЖКХ»; «Кот расцарапал им ноги, за что был заперт в кладовке. Но героически продолжил вести оттуда диверсионную борьбу, выкрикивая лозунги: *“Какого черта приперлись?”*, *“Чемодан – вокзал – ЗАГС”* и *“Выпустите, волки позорные”*. За последний объявил ему выговор и запретил смотреть *“Глухаря”*», «Валяемся на диване, смотрим *“Иван Васильевич меняет профессию”*. Коту нравится. Постоянно бегают к Халку на кухню и орет: *“Какая такая собака?! Не позволю про царя такие песни петь!”*. Халк смотрит на него с сочувствием», «Напоили Халка и намазали зеленкой. Теперь гоняет по квартире с криками: *“Халк хочет крушить!”*. Кажется, мы его недооценивали»; «Посмотрели *“Хроники Нарнии”*. Кот впечатлен. Весь день сидит в шкафу, что-то бормочет, простучивает стенки»); телевизионных передач («Приезжали из битвы экстрасенсов»); музыкальные произведения («Бабка случайно наступила на Халка. Мы с Котом даже увидели, как душа немножко из него вылезла, а потом залезла обратно. Халк прокомментировал это, процитировав одну из песен группы *“Ленинград”*. Я таких слов даже не слышал еще...»; «Кот наводит марафет. Попросил меня дать ему пару уроков вокала. Разучили *“Черного ворона”* и *“Врагу не сдается наш гордый „Варяг”*. Судя по трясущимся рукам Хозяйки, она не любит классику. Она любит молитвы»; «Рассказывал Халку о встрече с Лешим. Не сразу заметил, что рассказываю при Хахале. *Штирлиц* еще никогда не был так близок к провалу... Хахаль вышел в окно, чудом не сбив цветок, стоящий на подоконнике. Халк посмотрел на цветок и сказал, что *явка провалена*») [11].

Связи, существующие между персонажами различных художественных произведений, представляют собой одну из наиболее интересных и малоизученных сторон интертекстуальности. Введение имен ранее созданных

персонажей, аллюзивное олицетворение «своих» героев с «чужими» сознательно используются писателями как отсылки к другим текстам. Такой тип межтекстовой связи можно обозначить как интерфигуральные аллюзии, используя термин немецкого ученого В. Мюллера «интерфигуральность». Одной из форм интерфигуральной трансформации является контекстуальная адаптация имен известных людей – вымышленных («Карманный пес! Знакомился с *Халком*. Это так зовут этого немощного. Пока здоровался с ним, тот пару раз обделался под себя») или реальных – политиков («Слушаем *Путина*. Тут и добавить нечего. Кто ж его не слушает?», «Кот зачитал список своих требований. Заметил, что если слушать его, закрыв глаза, можно представить, что слушаешь *Жириновского*», один их героев «Дневника» Вассерман), спортсменов («Играли с Котом в футбол пробкой от шампанского. Зинаида Захаровна наступила на нее и влетела лбом прямо в шкаф. Теперь называем ее *Зинедином Зиданом*»; исполнителей («Смотрим “Голубой огонек”. Кот говорит, что *Кобзон* уже не тот», «Нашел в кладовке губную гармошку. На звуки прибежали немцы, просили сыграть какого-то *Августина*. *Послал их к Леонтьеву*» [11]) и др.

Иногда сами персонажи выбирают свой «прототип», определяющийся часто кругом их чтения, например, в «Дневнике»: «Халк укусил Хахаля за ногу. Тот шмякнул его по морде, потому что подумал, что его укусила муха. Сидели в кладовке, готовили план мести. Нашли у Халка *книгу Ницше*», «Читали с Котом *Камасутру*. Ну как читали?.. Ржали с картинок. Но потом много думали» [11].

Библейские, буддийские и языческие аллюзии в «Дневнике» предназначены для усиления комичности происходящего. Как правило, библеизмы используются не столько для того, чтобы подчеркнуть религиозность, сколько для того, чтобы придать тексту двусмысленный, комичный, иногда ироничный характер: «Хряпнули с Котом валерьянку за *католическое Рождество*. Ну а чем не повод?», «Зинедин Зидан снова в нашей команде. Приехала прямо накануне Рождества. Очень символично! Привезла *дары Волхвов* в виде трех банок соленых помидоров, мешка картошки и около ста килограммов живого мяса. Через час появился Хахаль. Шишка на лбу олицетворяет *Вифлиемскую звезду*. В общем, даже Халк, смотря на эту реконструкцию легенды, о чем-то глубоко задумался. Рождество. Да, рассказывал мне папка про этого парня. Кот сказал, что он тоже теперь будет отмечать не свой день рождения, а свое рождество», «*Рождество Кота*... Халк предложил ему сначала *научиться ходить по воде, почему-то называл его Андреем и*

говорил что-то про крест и десяток солдат», «Кажется, бабка собирается домой. Слава Перуну!», «Хэллоуин. Не отмечаю принципиально» [11].

Чтобы устранить «затертость» известных претекстов, например, фразеологизмов, писатель пользуется техникой их «дефамилиаризации». Одним из подобных приемов является использование аллюзии в форме парафразы. Она носит более общий характер и менее «узнаваема» читателем, не знакомым с полным комплексом литературных ассоциаций, вызываемых первоисточником: *«День знаний. Кот сожрал букварь. Третье сентября – день прощанья, День, когда горят костры рябин, Как костры горят обещаья В день, когда я совсем один...И Кот еще со мной. И Хозяйка»* [11] – слова из песни М. Шуфутинского «Третье сентября».

Итак, аллюзия как вид интертекстуальности представляет собой весьма выразительный стилистический прием, позволяющий автору создать яркий, ассоциативный образ и наполнить этот образ смыслом, в случае с «Дневником Домового» Евгения ЧеширКо – комичным смыслом. Хотя «закодированная» интерфигуральная аллюзия требует расшифровки и ориентирована на компетентную читательскую аудиторию, но способность увидеть и распознать скрытый намек на какой-либо известный читателю факт дает ему чувство удовлетворения и эстетического восхищения от самостоятельно разгаданной литературной загадки, что стимулирует читательский интерес, расширяет эрудиции, формирует чувство юмора у реципиентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бритвин Д.В. Интертекстуальность фразеологических единиц как фактор интенсификации прагматики текста (на материале французских газет) / Д.В. Бритвин // Проблемы семантики слова, предложения и текста. – Вып. 25. – 2010. – С. 45 – 52.
2. Владимирова Н.Г. Условность, созидающая мир / Н.Г. Владимирова. – В. Новгород: Изд-во Новгородского гос. университета им. Ярослава Мудрого, 2001. – 270 с.
3. Вулис А. Метаморфозы комического / А. Вулис. – М.: Искусство, 1996. – 126 с.
4. Гурбанская С.А. Концепция интертекстуальности во фразеологическом контексте / С.А. Гурбанская [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://oaji.net/articles/2014/918-1401958900.pdf>
5. Дземидок Б. О комическом / Б. Дземидок. – М.: Прогресс, 1994. – 224 с.

6. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. – М., 1979. – 397 с.
7. Иванова Т. Остроумие и креативность / Т. Иванова // Вопросы психолингвистики. – 2002. – № 1–2. – С. 76–87.
8. Карасик А.В. Лингвистические характеристики юмора / А.В. Карасик // Языковая личность: проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики: Сб. науч. тр. ВГПУ. – Волгоград: Перемена, 1999. – С. 200 – 209.
9. Мартин Р. Психология юмора / Р. Мартин. – СПб.: Питер, 2009. – 480 с.
10. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н.А. Фатеева. – М.: Комкнига, 2006. – 280 с.
11. ЧеширКо Е. Дневник Домового / Е. ЧеширКо [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cheshirko.com/dnevnik-domovogo>

АННОТАЦИЯ

Якименко Л.Н. Стилистические возможности аллюзий как средство создания комичного в «Дневнике Домового» Евгения ЧеширКо

Автор статьи рассматривает стилистические возможности разных видов интертекстуальности в создании комичного эффекта в юмористической литературе, особое внимание уделяя при этом именно аллюзии. Исследование осуществлено на материале прозаического произведения современного российского автора Евгения ЧеширКо «Дневник Домового». В соответствии с характером прецедентного текста в статье приведены примеры «синкретической интертекстуальности» – библейских, мифологических, литературных, кинематографических, песенных и др. аллюзий, способствующих созданию комичного в комическом тексте и формированию чувства юмора у читателей.

Ключевые слова: юмор, комичное, комическое, интертекстуальность, аллюзия, «Дневник Домового».

SUMMARY

Yakymenko L.N. Stylistic Possibilities of Allusions as a Mean of Creating Comic in Yevgeny CheshirKo's «Domovoy's Diary»

The author of the article considers the stylistic possibilities of different types of intertextuality in creating a comical effect in humorous literature, paying special attention to allusions. The study was carried out on the material of the prose work of the

modern Russian author Evgeny CheshirKo «Domovoy's Diary». In accordance with the nature of the precedent text, the article gives examples of «syncretic intertextuality» – biblical, mythological, literary, cinematic, song and other allusions that contribute to the creation of the comic in the comic text and the formation of a sense of humor among readers.

Key words: humor, comical, comic, intertextuality, allusion, «Domovoy's Diary».

*Л. В. Волосевич
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

ПРОБЛЕМА РОЛИ И ПРАВ ЖЕНЩИН В ОБЩЕСТВЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ВОЛЬТЕРА И Ж.-Ж. РУССО

Философско-либеральные воззрения XVII века оказали влияние на формирование отношения просветителей к вопросам, касающимся прав женщин на труд, положение женщины в семье, распространению на женщин гражданских прав, то есть тех вопросов, которые включаются в представление о естественных правах человека. Однако исследователи вопроса о взглядах просветителей на роль женщины в обществе отмечают неоднозначность их позиции. Так, О.Н. Луканина отмечает созревшие исторические, мировоззренческие предпосылки, которые повышают оценку способностей, роли женщины, и подчеркивает, что «Эпоха Просвещения в истории мировой культуры часто именуется как “золотой век женщины”» [3]. В характеристике исследователя обозначено, что в работах просветителей «женщина не рабыня мужчины, а свободная личность. Кроме того, они выступали против деспотической власти мужа по отношению к жене» [3]. В то же время философы Просвещения не до конца признавали равенство женщины и мужчины и равную возможность реализации для обоих полов права на гражданские свободы: «Однако свобода женщины не была идентична свободе мужчины. Женская свобода – это ее тайное могущество в обществе, а мужская свобода – это политическая свобода каждого гражданина. Философы не считали нужным наделять женщину той же свободой, которой обладает мужчина» [3].

Знаменательно, что Вольтеру принадлежит знаковый афоризм, отражающий изменившееся отношение к женщине в Европе XVIII века: «Все доводы мужчин не стоят мнения одной

женщины» [5]. Основанием для такого утверждения стали биографические факты жизни Вольтера, дружба с влиятельной маркизой де-Помпадур и образованнейшей женщиной своего времени маркизой Эмили дю Шатле. В основе образа женщины у Вольтера лежит идея философии Просвещения о внесословном и гендерном равенстве. Как отмечает филолог и культуролог Ю.М. Лотман, систему философского эмпиризма Вольтер заимствовал у Дж. Локка. Его взгляды об обустройстве общественных отношений, о союзе мужчины и женщины на условиях равноправного договора, о противопоставлении деспотической власти и власти, построенной на разумных законах гражданского общества, просматриваются, например, в конфликте, образной системе комедии «Нанина».

Конфликт комедии «Нанина» построен на столкновении взглядов персонажа Баронессы, который воплощает деспотическую власть, подчиняющуюся удовлетворению эгоистических потребностей, со взглядами персонажа Графа и его матери, Маркизы. Баронесса заинтересована в браке с Графом из-за корыстных имущественных интересов. Граф предпочитает брак по любви, которая *«действует на душу благодатно»*, от которой *«чувствам-то теплей, / И чище, выше вкус и радости сильнее»* [2, с. 147]. В этом конфликте противопоставлены ценности Просвещения ценностям эпохи абсолютных монархий XVII века. Это конфликт между корыстным интересом и чувством, основанном на уважении человеческого достоинства, конфликт между корыстным браком и союзом мужчины и женщины, построенном на отношениях равенства.

Сюжет комедии реализует этот конфликт. Граф отказывается от брака с Баронессой, предпочитая союз с крестьянкой Наниной, который, с точки зрения Баронессы, является мезальянсом. В перипетиях участвуют персонажи второго плана. Сословное мышление, предрассудки представляют садовник Блез, которого Баронесса прочит в женихи Нанине, отец Нанины, крестьянин Филипп Гамберри. Мышление новой эпохи представляют Граф, его мать, Маркиза, слуга Жермень.

Выстраиваются две линии взаимоотношений, в которые вплетаются перипетии, подтверждающие основную идею комедии. Баронесса стремится замуж за Графа. Блез хочет жениться на главной героине потому, что оней ровня. Баронесса выдает послание Нанины отцу за письмо к возлюбленному, очерняет ее перед Графом. Граф решает смириться с судьбой и жениться на Баронессе. Но появляется Филипп Гамберри, отец

Нанины. Отец, получив от дочери деньги, решил, что она их похитила у господ. Все узнают, что Филипп Гамберри – отец героини. Тем самым раскрывается благородство любящей и заботливой дочери. Граф восхищается достоинствами Нанины и решает на ней жениться вопреки общественному мнению: *«Ужель кому бранить придет меня охота / За то, что я женюсь на ней не по расчету»* [2, с. 194]. В развязке пьесы, в отличие от пьес классицистов, конфликт разрешает не монарх, а Маркиза – мать Графа. Таким образом, утверждаются внесловные ценности, человеческие достоинства и добродетели. В духе установившейся в литературе традиции эпохи Просвещения главной носительницей ценностей является представительница народа, крестьянка Нанина. Прежде всего, в ее образе реализуется идея просветителей о внесловном равенстве человека. Автор возвышает образ крестьянки, наделяя ее благородными нравственными качествами, уравнивая ее с графом. В такой развязке комедии звучит мотив права героини на счастье независимо от ее происхождения и гендерной принадлежности.

Во французской литературе философская повесть Вольтера «Кандид, или Оптимизм» является одним из первых произведений, в котором актуализируется проблема судьбы женщины в обществе. Она проявляется в контексте сложной просветительской проблематики повести, включающей проблемы несовершенства мира, религиозного лицемерия, возможности человеческого счастья, благодаря образам Кунигунды, Старухи, Пакеты.

Полемизируя с теолого-рационалистическими системами Спинозы и Лейбница, автор выстраивает сюжет, в котором все персонажи повести в процессе пути подвергаются тяжелым испытаниям. Как известно, смысл такого развития сюжета заключается в опровержении идеи Лейбница об изначальной разумности мира, в котором «частное зло необходимо в общей системе мира или вообще не есть зло, а лишь кажется таковым с ограниченной и слепой точки зрения человека» [4]. От одной ситуации к другой герои сталкиваются с несовершенством мира. Финал их испытаний решен в просветительском духе: они обретают счастье и смысл жизни в простых вещах: труде, хлебе насущном, общем доме.

Образ Кунигунды, подруги Кандида, проходит через всю повесть. С ним связана одна из основных линий сюжетной композиции, в которой повествуется о произволе и деспотизме общества по отношению к женщине. Очевидно, что судьба женских персонажей приравнивается к судьбе мужчин и

рассматривается в контексте проблемы человеческого счастья, не отделяясь автором специально в отдельную тему. Однако многочисленность, серьезность, подробности испытаний Кунигунды, старухи, Пакеты придают их линии смысловую самостоятельную значимость, чем и актуализируются вопросы о судьбе женщины в мире, который один из героев Вольтера назвал «сумасшедшим домом вселенной». В развитии сюжета они зависят не только от вселенских обстоятельств. Эти обстоятельства создаются персонажами мужчин, которые превращают Кунигунду, старуху, Пакету в невольниц. Так, героиня Кунигунда испытывает на себе деспотизм в семье. Она не может выйти замуж за своего избранника из-за сословно-феодалных предрассудков своих родителей, барона Тундер-тен-Тронка и баронессы. Счастливый мир ее детства и юности варварски разрушают болгарские солдаты, от которых Кунигунда терпит надругательства и которые разрушают ее дом, убивают барона и баронессу: *«она была замучена болгарскими солдатами, которые сперва ее изнасиловали, а потом вспороли ей живот. Они размозжили голову барону, который вступился за нее; баронесса была изрублена в куски; с моим бедным воспитанником поступили точно так же, как с его сестрой, а что касается замка, там не осталось камня на камне – ни гумна, ни овцы, ни утки, ни деревни»* [1, с. 390]. Дальнейшие сюжетные перипетии, связанные с судьбой Кунигунды, отражают бесправие женщины в обществе и потребительское отношение к ней мужчин – правителей мира, представителей светского общества, служителей церкви. Кунигунда превращается в рабыню болгарского капитана, затем еврея торговца, великого инквизитора. Во взаимодействии с образом Кунигунды раскрывается преступная сущность персонажей-мужчин. В первую очередь эта сущность проявляется в отношении к женщинам – они разрушают, грабят, насилюют, лицемерят. В повести создается образ мира – сумасшедшего дома, характерными чертами которого являются пороки и войны. Создателями этого мира являются мужчины. Роль женщин в нем незначительна, свою волю они могут проявить, используя хитрость, исподтишка. Так Кунигунда с помощью старухи спасает от казни Кандида.

Линии судеб женских персонажей, Пакеты, старухи имеют типическое сходство с линией Кунигунды. Так, старуха была в прошлом королевской дочерью и росла в роскоши: *«До четырнадцати лет я воспитывалась в таком дворце, которому замок любого из ваших немецких баронов не годился бы и в конюшни. Каждое мое платье стоило больше, чем вся*

роскошь» [1, с. 390]. Однако богатство родителей старухи было разграблено пиратами, ее саму с матерью и женщинами из свиты отправили невольницами в Марокко, затем обманом перепродали бею в Алжире, после долгих перипетий старуха попадает в услужение еврею-торговцу. Линии Кунигунды и старухи сходятся в доме еврея Иссахара. Заканчивают Кунигунда со старухой свои приключения судомойками у трансильванского князя в Турции.

Таким образом, в сюжете-испытании раскрывается мысль о зависимом положении женщин, причем дискриминационное положение женщин представлено как еще одно зло «прекраснейшего из миров». В финале женские персонажи превращаются в свободных, равноправных членов коммуны, которые вносят честным скромным трудом свой вклад в возделывание сада, благоустройство комунны [1, с. 194]. Эту линию испытаний и утверждения прав женщин продолжит, например, Д. Дидро в романе «Монахиня». В романе он впервые раскрыл обусловленность судьбы, характера героини состоянием общества.

Еще одним представителем эпохи Просвещения, в трудах которого постоянно встают вопросы о роли женщины в обществе, ее «естественном праве», является Ж.-Ж. Руссо. Подходя к вопросу о равенстве прав мужчины и женщины, Руссо исходил из идеи о «природном назначении» пола и благе общества. В «Педагогическом романе» Руссо воплощает в героях Софии и Эмиле концепции женского и мужского: *«София должна быть женщиной так же, как Эмиль – мужчиной, то есть она должна обладать всеми качествами, присущими человеческой природе и ее полу, дабы выполнить свое назначение в области физической и моральной»* [6, с. 546].

Руссо, с одной стороны, признает равенство мужчин и женщин, исключая половые признаки: *«Во всем, что не относится к полу, женщина равна мужчине; она обладает теми же органами, теми же потребностями, теми же способностями»* [1, с. 546]. Однако природные качества мужчин и женщин, их характер, склонность к занятиям определяются гендерными различиями: *«Один должен быть активным и сильным, другой – пассивным и слабым: надлежит, чтобы один высказывал и осуществлял свою волю, и достаточно, чтобы сопротивление другого было не слишком упорным»* [6, с. 547].

Утверждая естественное равенство полов, Ж.-Ж. Руссо, в ходе своих суждений о природных способностях мужчины

и женщины, утверждает подчиненное положение женщины: *«женщина создана для того, чтобы стараться быть приятной мужчине и пребывать в подчинении...»* [6, с. 547]. Руссо считает, что взаимопротивление полов происходит благодаря их противоположным качествам: женщине нравится в мужчине сила, мужчине – слабость женщины: *«сила является его достоинством»; «Ее могущество – в очаровании»*. В идеале у Руссо мужчина должен доминировать на том основании, что такова воля *«верховного существа»*, который наделил мужчину способностью подчинять страсти разуму, а женщину *«безграничными вожделениями»* и стыдливостью. Исходя из естественных различий между женщиной и мужчиной, Руссо отводит женщине роль матери семейства, хранительницы очага: *«... для женщины нет добрых нравов вне уединенной домашней жизни; <...> удел их – мирные заботы о семье и хозяйстве, <...> украшение их пола – скромность, <...> неотъемлемыми признаками их порядочности являются стыдливость и целомудрие...»* [6, с. 132].

В сжатом виде свою концепцию ролей мужчины и женщины Руссо воплощает в философской сказке с говорящим названием *«Королева причудница»* [7]. В сказке королева Причудница обладала всеми отмеченными выше добродетелями, но и взбалмошным характером. Прожили король и королева долгую счастливую жизнь, благодаря здравомыслию, мудрому разуму короля, который умел сдерживать эмоции королевы и тайно руководить ее непредсказуемыми поступками в союзе с феей Благоразумницей. Таким образом, в аллегорических образах Руссо воплощает идею счастливого союза мужчины и женщины. Однако в этой модели отношений женщины и мужчины права женщины ограничиваются правом на счастье, любовь, уважение в семье, исключая реализацию гражданских прав.

Рассмотренные произведения Вольтера, Ж.-Ж. Руссо показательны, так как в них поставлена проблема судьбы и роли женщины в обществе XVIII века, они отражают преобладание патриархально-традиционного взгляда на женский вопрос. Однако в литературно-философских трудах писателей-просветителей предвосхищена тема эмансипации женщин, которые ставят социалисты-утописты и писатели середины XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вольтер. Кандид, или Оптимизм / Вольтер // Собр. соч.: в 3-х т. – Т. I. Орлеанская Девственница. Философские

- повести / Под ред. Б.Т. Грибанова. – М.: Литература, РИК Русанова, «Симга-Пресс», 1998. – С. 384 – 466.
2. Вольтер. Нанина / Вольтер // Собр. соч.: в 3-х т. – Т. I. Театр / Под ред. Б.Т. Грибанова. – М.: Литература, РИК Русанова, «Симга-Пресс», 1998. – С. 143 – 194.
 3. Луканина, О.Н. Проблема «женского» в философии эпохи Просвещения / О.Н. Луканина. – Текст : электронный // URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-zhenskogo-v-filosofii-epohi-prosvescheniya>
 4. Лотман, Ю.М. В мире гротеска и философии / Лотман Ю.М. // – Текст : электронный // URL: <https://www.ruthenia.ru/document/478513.html>
 5. Культурология : учеб. пособие для студентов вузов / под ред. А. Н. Марковой. – 4-е изд., перераб. и доп. – М. : Юнити-Дана, 2008. – 400 с.
 6. Руссо, Ж.-Ж. Педагогический роман / Ж.-Ж. Руссо // Собр. соч. в 3 т. – Т. 1. – М. : Худож. лит., 1961. – С. 545 – 763.
 7. Руссо, Ж.-Ж. Королева Причудница / Ж.-Ж. Руссо // Собр. соч. в 3 т. – Т. 1. – М. : Худож. лит., 1961. – С. 529 – 545.

АННОТАЦИЯ

Волосевич Л. В. Проблема роли и прав женщин в обществе в творчестве Вольтера и Ж.-Ж. Руссо

Автор статьи рассматривает обращение к женскому вопросу французских просветителей Вольтера и Ж.-Ж. Руссо. На примерах анализа сюжета, образной системы, конфликта в философской повести «Кандид, или Оптимизм», комедии «Нанина» Вольтера, «Педагогическом романе», философской сказке «Королева причудница» Ж.-Ж. Руссо автор раскрывает взгляд писателей-философов на положение женщин в обществе.

Ключевые слова: сюжет, образ, конфликт, проблематика.

SUMMARY

Volosevich L. V. The problem of the Role and Rights of Women in Society in the Works of Voltaire and J.-J. Rousseau

The author of the article considers the appeal to the women's issue of the French enlighteners Voltaire and J.-J. Rousseau. On the examples of the analysis of the plot, the figurative system, the conflict in the philosophical story «Candide, or Optimism», the comedy «Nanina» by Voltaire, «The Pedagogical Novel», the philosophical fairy tale «Queen whimsical» J.-J. Rousseau, the author reveals the view of writers-philosophers on the position of women in society.

Key words: plot, image, conflict, problems.

Д. О. Котомцев
(г. Луганск, ЛНР)

УДК 82.09 «18»

КАТЕГОРИЯ ДВОЕМИРИЯ В ПОЭТИКЕ МОДЕРНИСТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Не мерещится ль вам иногда,
Когда сумерки ходят по дому,
Тут же возле иная среда,
Где живём мы совсем по-другому?*
И. Анненский. «Свечку внесли»

Двоемирие, будучи одной из центральных категорий романтической эстетики, перешло «в наследство» к модернизму, чьи эстетические корни исследователи видят именно в романтизме. Однако и сейчас **актуально** уточнение истоков модернистской эстетики, так как модернизм стал венцом «литературной эволюции» (Ю. Тынянов) в длинной плеяде сложных литературных систем. Поэтому **цель** статьи – обособление двоемирия модернистов от предшествующих литературных эпох, а также выявление отражения двоемирия в модернистской прозе XX в. **Объектом** статьи является двоемирие как эстетическая категория, **предметом** – воплощение двоемирия в модернистской литературе.

Уже в Средневековье намечается тенденция к намеренному усложнению реальности с помощью чудес и сверхъестественного (отсюда – жанры мистики и видения); в дальнейшем такой мир в искусстве барокко получил новые черты – философия скептицизма и художники утверждали: мир есть сон; так границы между действительным и иррациональным стирались.

В романтизме реальность разделилась на мир грубой действительности и мир мечты; произведения Э. Гофмана, Новалиса строились именно на контрасте между сферами реальной жизни и ирреальной, между которыми легко было провести черту. Ирреальный мир стал тем местом, искание которого, перефразируя Жорж Санд, приводит к *идеальной правде*. Идеал же стал пониматься отлично от идеала классицизма как что-то «вечное, бесконечное, абсолютно прекрасное, совершенное, при этом таинственное и часто непостижимое» [10, с. 141].

В дальнейшем эстетика двойственности мира получила развитие в модернистской литературе; двоемирие модернизма вобрало в себя черты предшествующих эпох и направлений, став одной из типологических особенностей модернизма. В эпиграфе цитировались стихи И. Анненского, негласно считающегося

предтечей чуть ли не всех литературных течений русского модернизма: для него, особенно в «Кипарисовом ларце», существует разлад между миром реальным – безобразным, прозаичным, лишённым поэтических красок – и миром ирреальным, где жизнь **преображается** и течёт по-другому: это восходит к представлениям о том, что до рождения мы находились в *идеальном* мире, в который после смерти предстоит вернуться, и лишь тончайшее восприятие мира, жажда пережить Плэрому (полноту бытия) позволяют ощутить «иную среду». Но среда эта у И. Анненского овевана сумерками и тенями; свечи – духовный символ света – разгоняют «чуткий мир», а по существу – *тьму* (ведь тени сбегают в «голубое пламя», связанное с миром мёртвых). Такое раздвоение мира, восходящее к конфликту между мечтой и действительностью у романтиков, подчёркивает именно *разлад, разложение* мира, невозможность смещения духовного плана и материального, – всё это характерно для декадентской эстетики.

О чём-то подобном, но в совершенно иной тональности писал Н. Гумилёв. Он говорил А. Ахматовой, что в своих африканских путешествиях ищет «золотую дверь» [13, с. 128]. Однако, вернувшись из последнего путешествия в Африку в 1913 г., он признался, что «золотой двери» нет. Здесь – ключ к пониманию мировосприятия Н. Гумилёва (и отчасти модернизма): «золотая дверь» – это связь с иным и лучшим миром, спасение, творчество. Не найдя материального воплощения в физическом мире, поэт решил создать свой образ «лучшего мира» – Африку в стихах. Ведь истинному миру тесно в границах действительности:

Мы ему поставили пределом

Скудные пределы естества [9, с. 208].

Символисты же пошли дальше в удвоении реальности. Само по себе слово «реальность», по замечанию В. Соловьёва, не тождественно действительности: реальность – это истинная сущность вещи, просвечивающая сквозь материю, «идея» вещи (по Платону). Действительность же сугубо внешний план мира. Исходя из этого, Б. Аверин указывал на изначальную ошибочность в понимании термина «реализм», в котором утратилось представление об истинной сущности предмета, наполненного Духом [1, с. 42]. Такую особую реальность жизни и пытались воссоздать символисты средствами искусства.

А. Блок в статье «О романтизме» писал, что романтизм – это определённый «способ жить» [2, с. 367]. В этом тезисе подчёркивается принцип «жизнетворчества» с помощью искусства, – однако не только символистов, но и модернистов. В модернистской литературе заметна установка на смешение

планов. Мир преобразается с помощью другого мира, ощущение границы, присущее романтизму, исчезает, «происходит взаимопроникновение миров, перетекание одного в другой» [12, с. 133]. Реальный мир может становиться театральным и кукольным: вспомним сцену с башней в романе К. Вагинова «Козлиная песнь», куда словно вторгаются дух Античности, эстетическая свобода героев «Декамерона» Дж. Боккаччо и мир эпохи Возрождения, очищенный от тягот повседневности; а потусторонний мир, напротив, получает достоверные черты – как в финале «Приглашения на казнь» В. Набокова: Цинциннат уходит из гротескного «реального» мира «в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» [11, с. 638].

М. Липовецкий отмечал установку на «создание сакральных моделей действительности» в произведениях модернистов [8]. То есть в модернизме происходит преобразование мира за счёт смешения божественного и человеческого, потустороннего и живого, иррационального и познаваемого, мистического и обыденного. Однако опасность мистического фанатизма, которую иронично высмеял А. Блок в «Балаганчике», где в финале течёт клюквенный сок вместо крови, модернистами преодолевается. Г. Гессе в финале «Степного волка» даёт рациональное объяснение «магическому театру», и все случайности в романе обретают закономерный смысл. Чувственное восприятие мира не отвергает и рациональное познание.

Преобразование реальности может быть достигнуто с помощью искусства. Н. Гумилёв писал:

Так век за веком – скоро ли, Господь? –

Под скальпелем природы и искусства

Кричит наш дух, изнемогает плоть,

Рождая орган для шестого чувства [9, с. 206].

Все модернисты по своему отношению к искусству слова похожи: у них одинаковое отношение к литературе и творчеству, осознание ценности творящей силы художественного слова – созидающей целые миры, которые не менее прекрасны, чем реальный мир, а, может быть, и прекраснее. Например, К. Вагинов писал: «Искусство – это извлечение людей из одного мира и вовлечение их в другую сферу. Литература более реальна, чем этот распадающийся ежеминутно мир» [4, с. 216]. Подлинники художники чувствуют, по выражению В. Набокова в «Даре», «гибельное несовершенство мира» [11, с. 154], в котором пребывают. Единственное, что может спасти от этого несовершенства, – это «магическая глубина слов», в которую верил Свистонов.

Чем вообще обусловлен дуализм реальности в модернистской литературе? В. Вулф полагала, что человеческую жизнь нельзя сводить к абстрактной концепции, как это делал Питер Уолш, герой романа «Миссис Дэллоуэй»; наблюдая за ним, Кларисса осознала, что «ни о ком на свете она больше не будет говорить: он такой, он этакий» [5, с. 35]. Попытка реалистов свести живую, динамичную жизнь, описать «мельтешение» жизни в мире провалилась; внутренний мир невозможно передать с помощью ярлыков. Один из главных предметов изображения модернистов – *подвижность внутреннего мира человека*, которая отражается на восприятии действительности и преобразует её. И уже такой мир позволит увидеть просвечивающую сквозь реальность истину.

Необходимость остро воспринимать реальность связана с тем, что окружающий мир, по мысли модернистов, напоминает пародию. Свистонов «донельзя чувствовал пародийность мира по отношению к какой-то норме. “Вместо правильного метра, начертанного в наших душах, – сказал бы поэт, – мир движется в своеобразном ритме”» [4, с. 291]. Но «пародия всегда сопутствует истинной поэзии», как утверждает Годунов-Чердынцев, герой «Дара» [11, с. 389]. Поэтому жизнь всегда становится материалом для творчества: у В. Набокова – в традиционном плане (хотя «Жизнь Чернышевского» приближается к памфлету), у К. Вагинова – доходя до гротеска (Свистонов «собирает» жизни своих знакомых, газетные вырезки, выписки из книг, переводя их в мир литературы и с их помощью создавая свои произведения).

Но если В. Набоков пытается вырваться из этой определённости, из оков реальности, не побеждая её пародией, а выбирая любовь, красоту и счастье («Я мечтаю когда-нибудь произвести такую прозу, где бы “мысль и музыка сошлись, как во сне складки жизни”», – пишет Годунов-Чердынцев [11, с. 401]), то К. Вагинов, преисполненный трагического мироощущения, уже не верит в возможность соединения «мысли и музыки» для создания прекрасного. «Искусственная реальность затягивает человека в своё несуществующее пространство; в образы искусства рядится смерть, и, убегая от неё, меняет обличья вагиновский герой», – отмечает А. Герасимова [6, с. 11]. Не верит К. Вагинов в победу над пошлостью (её олицетворение – Костя Ротиков, коллекционирующий порнографическую безвкусицу), мелочностью помыслов и стремлений (особенно советского пролетария), не верит в возможность достижения счастья – поэтому многие его герои близки к гибели, как духовной, так и физической.

Всё это вызвано реалиями окружающего мира. Грубая, жестокая действительность давит на героев. Септимус

Смит, пережив трагедию на войне, решает покончить жизнь самоубийством; его, подобно Ансельма из «Золотого горшка», зовёт к себе потусторонность. Даже финал «Миссис Дэллоуэй» неутешителен – чередой деталей В. Вулф показывает, как постепенно героиня покидает реальность: мы видим Клариссу в «серебристо-зелёном русалочьем платье»; она «будто, косы разметав, качается на волнах; еще сохранила этот свой дар; быть; существовать» [5, с. 160]. Водная стихия, образ русалки намекают на другой мир, в который медленно попадает Кларисса. «Но возраст коснулся её: так, вероятно, однажды ясным вечером провожает глазами русалка в своём зеркале укутывающее за волны солнце» [Там же]. В последних строках абзаца мы видим прощание Клариссы с действительностью, она «стоя на пороге, стоя на краю – прощается со всем» [5, с. 161].

Такая же ситуация наблюдается, но в более оптимистичных тонах, в «Даре» В. Набокова. Годунов-Чердынцев, главный герой, пройдя долгий путь творческого становления от первых юношеских стихов до, используя выражение О. Мандельштама, «дикого мяса, сумасшедшего нароста» прозы «Жизни Чернышевского», подходит к границе художественного мира, созданного В. Набоковым, но выйти из него не может. При этом показателен повторяющийся образ ключа, который исследователи связывают с хитросплетениями судьбы, пытающейся соединить жизни Фёдора и Зины; возможна и другая трактовка: ключ, забытый Годуновом-Чердынцевым, открывает не только дверь квартиры, но и врата в потусторонний мир. Но, покинув реальность романа, Фёдор умрёт; вне художественного мира не будет счастья и любви, которые обрёл герой с Зиной, не будет и дара. Это связано с тем, что сакральный мир, в который верил В. Набоков, есть начало и продолжение жизни, но жизни *вне* реальности, или, скорее, в совершенно отличной реальности; возможно, эта реальность и есть тот истинный идеал, к которому стремились романтики. В такой мир попадает Цинциннат. Но слишком раннее попадание туда не позволяет реализовать полноту бытия; поэтому В. Набоков с помощью Годунова-Чердынцева мягко осуждает самоубийство Яши Чернышевского и не позволяет самому Фёдору покинуть мир романа.

В «Даре» есть ещё одна реальность, параллельная жизни Фёдора, – это мир памяти, тот идеальный мир детства, воскрешённый памятью и пересозданный воображением: там Фёдор внезапно оказывается в экспедиции вместе с отцом, описывает Тибет так, словно он там был, – пространство и время не властны над воображением. Мир детства, образ отца, путешествия в лабиринты памяти – это грани приближения к

совершенству, но совершенство это нежизнеспособно, поэтому Фёдор не завершает книгу об отце.

Что-то настолько поэтическое и идеальное, но одновременно целостное, возможно передать с помощью лирики. Поэтому цикл стихотворений Годунова-Чердынцева о детстве начинается стихотворением о закатившемся под нянин комод мяче и завершается тем, что лирический герой обнаруживает мяч, «живой, невероятно милый», в углу. В финале Фёдору удаётся воссоздать такой мир детства, облекая его в поэтическую форму:

Так впечатление былое

во льду гармонии живёт... [11, с. 170]

Очевидно, что *важнейшая составляющая всовмещении реальной и ирреальной сфер в жизни и в искусстве*, – это, пользуясь словами В. Ходасевича, *мера, гармония, вечное равновесие*. Книга об отце стала недостижимым идеалом, потому что оторвалась от жизни, и гармония нарушилась. Цикл стихов о детстве, несмотря на простительную слабость, прекрасен как раз своей гармонией.

Гротеск, ядовитый пасквиль, сатира – так определяют «Жизнь Чернышевского» как критики внутри романа, так и в реальности В. Набокова. Однако её созданию предшествовала вполне закономерная линия судьбы: друзья Фёдора – семья, обязанная своей фамилией отцу Н. Чернышевского, шуточное предложение написать биографию великого шестидесятника, статья в честь юбилея Н. Чернышевского в журнале о шахматах, – всё это не могло не отразиться на становлении замысла и его реализации. Несмотря на обилие нелюбимых деталей, сопровождающих Н. Чернышевского в опусе Годунова-Чердынцева, и общую насмешливую тональность автора, мы всё же чувствуем жалость к герою Фёдора. Его близорукость – это простой, но яркий символ: Чернышевский не понимает жизнь и не видит красоты природы; жена легко обманывает его, а вера в необходимость просвещения полностью губит здоровье Чернышевского, ведь из-за неё он садится за перевод никому не нужной многотомной энциклопедии. (В то же время, к примеру, герой «Города Эн» Л. Добычина, напротив, находит очки – и мир преображается.) Его слепота по отношению к искусству поражают не только Фёдора, но и В. Набокова. И полемика с идеями диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», где утверждается примат реального мира над искусством и доказывается необходимость достоверно и полно отображать действительность в литературе, резонирует с модернистскими представлениями о сущности искусства, о том, что невозможно передать постоянное движение внутренней жизни, а только пунктиром наметить его. Искусство ценно деталями, условностями и, отчасти, декоративностью мира,

верил В. Набоков, и в этом он не одинок среди модернистов – об этом писали В. Брюсов, М. Кузмин, К. Вагинов, на такой концепции строила творчество В. Вулф. Творчество совершенно по-новому изображает мир – это та самая брюсовская «тайна созданных созданий», которая с «ласково ластится» к художнику.

Однако удвоение реальности и смешение планов в «Даре» происходит не только внутри произведений самого Годунова-Чердынцева. Замечательны два метатекста о литературе – два диалога о литературе или, по выражению Н. Анастасьева, «пробежки по нивам русской словесности» Фёдора с поэтом Кончеевым, его сподвижником в искусстве и поэтическим соперником. В конце диалогов оказывается, что Фёдор беседовал сам собой – здесь заметны вторжение во внешнюю реальностью его внутренней жизни и раздвоение творческого сознания Фёдора (очевидно, это развитие его дара, когда Автор становится способен стать на место Другого и понять его).

Второй же диалог происходит в мистической обстановке: Годунов-Чердынцев гуляет по лесу недалеко от Берлина, купается в озере, на берегу которого у него крадут одежду, – в объективную реальность мира текста вторгается иллюзия, созданная сознанием героя, порождая особую сакральную действительность, – он видит иллюзорный образ отца. В «Фальшивомонетчиках» А. Жида наблюдаем нечто подобное: когда Бернар, один из героев романа, сдаёт экзамены, ему видится ангел. Здесь прозрачна параллель с диалогом Ивана Карамазова с чёртом; мы принимаем рациональное объяснение этой ситуации, ведь Иван болен, он находится в бреде. Однако ощущение подлинной реальности не покидает нас – подобное испытывает и Бернар, для которого ангел становится светом, показывающим суть вещей. (К слову, Ф. Достоевского и сейчас считают предтечей модернизма.) Ткань действительности совершенно разрывается, как и в «Даре», и появляется новая сакральная реальность. В обоих случаях эту реальность создает здоровое сознание (даже вполне рациональное), но оба героя верят тому, что видят, понимают абсурдность происходящего, но не сомневаются в её реальности. «Ничто не обладает для меня иной реальностью, кроме поэтической», – пишет Эдуард, герой «Фальшивомонетчиков» [7, с. 198].

Поэтическая реальность противостоит действительности. Идея Г. Гегеля о том, что всё действительное разумно, а всё разумное – действительно, уже не отвечает требованиям искусства XX века. Модернисты утверждают иррациональность художественного мышления, воплощая в творчестве фантастическое, фантазмагоричное, обнажая реальность до

гротеска или смешивая её с идеальным миром памяти. История, мир, общество, человек – ничего из этого в XX веке разумно быть понято не может; только преобразив реальность, можно «дойти до самой сути».

В «Даре» В. Набоков, завершая сложные искания модернистов, «дарует» герою любовь, а вместе с ней – расцвет творческих сил, победу над онтологической трагедией реальности, обретение счастья как в искусстве, так и в жизни. Ведь Годунов-Чердынцев (а вместе с ним и В. Набоков, и другие модернисты) способен внезапно почувствовать «в этой стеклянной тьме [реальности. – Д.К.] – странность жизни, странность её волшебства, будто на миг она завернулась, и он увидел её необыкновенную подкладку» [11, с. 381].

В завершение сформулируем общие выводы. «Поэт всегда господин жизни, – писал Н. Гумилёв, – творящий из неё, как из драгоценного материала, свой образ и подобие. Если она оказывается страшной, мучительной и печальной, значит, такой он её захотел» [Цит. по: 13, с. 76]. Отсюда – противоречивость путей развития модернизма в литературе: кто-то остаётся в пределах трагического мироощущения, разочаровываясь в поисках выхода из жестокой по отношению к человеку реальности (В. Вулф, К. Вагинов); кто-то же побеждает «козлиную песнь» жизни с помощью любви и искусства и находит счастье – тот самый выход, который, подобно очкам для близорукого героя Л. Добычина, преобразует реальность (В. Набоков, А. Жид). И в этом – ответ на вопрос Аристотеля «Зачем удваивать реальность?», ведь двоемирие и есть гармоничное состояние реальности, лишённое «пределов естества» и способное с большой полнотой показать движение внутренней жизни человека в переплетении с внешней действительностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверин Б.В. Дар Мнемозины. Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции / Б.В. Аверин. – СПб. : Амфора, 2003. – 399 с.
2. Анастасьев Н.А. Владимир Набоков. Одинокый Король / Н.А. Анастасьев. – М. : ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2002. – 525 с.
3. Блок А.А. Избранное / А.А. Блок. – М. : АСТ: Олимп, 1996. – 528 с.
4. Вагинов К.К. Козлиная песнь. Романы. Стихотворения и поэмы / К.К. Вагинов. – М. : Худ. лит., 1989. – 482 с.
5. Вулф В. Избранное / В. Вулф. – М.: Худ. лит., 1989. – 558 с.

6. Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова / А. Герасимова // Козлиная песнь. Стихотворения и поэмы / К.К. Вагинов. – М. : Худ. лит., 1989. – С. 3 – 25.
7. Жид А. Избранные произведения / А. Жид. – М. : Панорама, 1993. – 514 с.
8. Липовецкий М.Н. Модернизм и авангард: родство и различие / М.Н. Липовецкий // Филологический класс [Электронный ресурс]. – 2008. – №20. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/modernizm-i-avangard-rodstvo-i-razlichie>, свободный (дата обращения: 02.01.2022).
9. Лирика Серебряного века. – М. : Изд. «Э», 2017. – 320 с.
10. Луков В.А. Зарубежная литература : практикум / В.А. Луков, Н.В. Захаров, В.В. Каблуков; под общ. ред. В.А. Лукова. – М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2006. – 192 с.
11. Набоков В. Избранное / В. Набоков. – М. : АСТ – Олимп, 1996. – 642 с.
12. Спивак-Лаврова И.И. Особенности модернистской эстетики двоемирия в малой прозе В. Вулф и Ю. Олеши / И.И. Спивак-Лаврова // Вестник ОГУ. – №3 (164). – 2014. – С. 133-136.
13. Шубинский В.И. Зодчий. Жизнь Николая Гумилёва / В.И. Шубинский. – М. : АСТ, 2004. – 777 с.

АННОТАЦИЯ

Котомцев Д.О. Категория двоемирия в поэтике модернистской литературы

В статье прослеживаются истоки модернистского двоемирия и выделяются его особенности. Акцент делается на ключевом значении двоемирия в эстетике и поэтике модернистской литературе XX в.

Ключевые слова: модернизм, романтизм, двоемирие, литературная эволюция, реальность, преобразование.

SUMMARY

Kotomcev D.O. The Category of Duality in the Poetics of Modernist Literature

The article traces the origins of the modernist dualism and highlights its features. The emphasis is on the key importance of the two worlds in the aesthetics and poetics of modernist prose of the twentieth century.

Key words: modernism, romanticism, two worlds, literary evolution, reality, transformation.

УДК 82-2
«НЕУДОБНАЯ» УТОПИЯ, ИЛИ «МИСТЕРИЯ-БУФФ»
ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО

Двадцатый век русской литературы связан с авангардными течениями, одним из которых является футуризм. Футуристы не просто меняли все общепринятые догмы построения литературного текста, языка, форм, они стремились создать абсолютно новый вид, который бы ворвался во все сферы искусства и занял главенствующую роль. Писатели-футуристы стремились произвести революцию и в области драматургии, а именно создать новый футуристический вид пьесы, проводя сквозь неё синтез искусств, переступая знакомые границы и правила построения драматического произведения. Пьесы писателей-футуристов не всегда были поняты простым зрителем и надлежащим образом восприняты. Примером таких произведений могут послужить «Победа над Солнцем» Алексея Кручёных и, конечно, пьесы Владимира Маяковского «Владимир Маяковский» и «Мистерия-буфф», которую мы рассмотрим подробнее. Поэтому изучение подобных произведений остается актуальным, в силу сложности восприятия их сюжетной основы, стилистических и авангардистских приемов футуристов-драматургов и как примеров уникального явления в русской футуристической драматургии.

Следует отметить, что первой революционной пьесой принято считать именно «Мистерию-буфф», так как она была написана и поставлена на сцене в первую годовщину Октябрьской революции. Над ней работал уже на то время гений футуристического слова Владимир Маяковский, режиссером выступал В. Э. Мейерхольд, художником – К. С. Малевич. Выдающиеся события «Мистерии...», разумеется, были восприняты радикально и критично, критики утверждали, что это провал. Рванный плакатный текст, супрематические декорации, серые костюмы-комбинезоны участников и актеров – все это создало полностью ожидаемый эффект от публики – это был шок и истинный футуристический эпатаж. Важно обозначить, что режиссер постановки применил важную футуристическую черту, характерную для футуристов – прием монтажа. Это было первое применение в русском театре подобной техники. Роль Человека, одну из центральных ролей спектакля играл по обычаю сам Владимир Маяковский, была отмечена его превосходная игра [1].

Пьеса была издана в 1918 году, и афишу с эскизами создавал сам автор «Мистерии...». Обложка книги представляет именно афишу к постановке, но в более упорядоченном виде. На обложке был изображен земной шар с приближенными материками друг к другу, крестом, перечеркивающим название одноименной пьесы «Мистерия-буфф», и фамилией автора.

Постреволюционная жизнь, а в частности театральная жизнь, все еще стояла на месте. Именно в этот момент сцена стала политической трибуной неудобных заявлений, а спектакль – орудием политической борьбы и пропаганды. Отвергая всякую аполитичность, театр призывали использовать как орудие политическое и агитационное во всех смыслах. Идею такого рода театра подхватили и в Германии, знаменитые режиссеры Э. Пискатор и Б. Брехт, создавая в свою очередь подобное в неподражаемых политических ревю 30-х годов пражского «Освобожденного театра» Восковца и Вериха. Рождение нового футуристического типа театра обусловлено стремлением показать все цели и задачи исторически наступающего пролетариата, запечатлеть в революционном эпосе коллективной драмы дух борющихся масс. Хотя образы пролетариев уже не представляют здесь сюжетный фон, а значительный действенный полюс драмы, тем не менее в портретной лепке все же уступают образам буржуазии. Проблему создания полноценного образа активной, художественно широко дифференцированной пролетарской массы решала, по существу, только советская драматургия. Неудивительно поэтому, что сатирические, буффонные образы «чистых» получились в «Мистерии-буфф» более рельефными, красочными, живыми, чем несколько суровыми красками обрисованный героико-патетический мир «нечистых».

За два дня до спектакля – 5 ноября 1918 г. А. В. Луначарский выступил в газете «Петроградская правда» со статьей «Коммунистический спектакль», в которой писал: «Единственной пьесой, которая задумана под влиянием нашей революции и поэтому носит на себе ее печать, задорную, дерзкую, мажорную, вызывающую, является «Мистерия-буфф» Маяковского» [3].

В сюжетном направлении Маяковский использовал в пьесе представление мистерии, в которой библейские образы являются пародийными и комическими, мистерия – это великое и важное в революции, буфф – все смешное и нелогичное в ней. В пьесе присутствуют черты газетного изложения, уличных, шумных пьес. Новаторство в постановке также заключалось в том, что творцом истории и творцом произведения становится сам народ, это представление так называемого агиттеатра, который сочетает в себе политические моменты, авторские патетические

направления и поэтически-философские отступления. По библейской легенде о всемирном потопе, бог наказал за грехи всех людей, кроме одного праведника Ноя, которому повелел построить ковчег и взять с собой для продолжения жизни на земле животных: семь пар чистых и семь пар нечистых. В пьесе «чистые» – олицетворяют мир эксплуататоров, «нечистые» – трудовой народ: семь пар чистых – Негус абиссинский, Раджа индийский, Турецкий паша, Российский спекулянт, Китаец, Упитанный перс, Клемансо, Немец, Поп, Австралиец, Жена австралийца, Ллойд-Джордж, Американец и Дипломат; семь пар нечистых – Красноармеец, Фонащик, Шофер, Шахтер, Плотник, Батрак, Слуга, Кузнец, Булочник, Прачка, Швея, Машинист, Эскимос-рыбак и Эскимос-охотник [4].

Нарком просвещения Луначарский пьесу оценил высокой оценкой. Заключение Комиссии по устройству Октябрьских торжеств было положительным. Однако путь «Мистерии...» к зрителям не был легким. Маяковскому пришлось понастоящему сражаться за свое произведение, причем не только с представителями театральной интеллигенции, не понимавшей творчество поэта, но и со своими «товарищами», советскими чиновниками, которые в вопросах внедрения новых форм искусства оказались ничуть не более продвинутыми, чем их оппоненты.

Откровенная антиклерикальная направленность произведения настроила против него большую часть профессиональных актеров. Труппа Александринского театра, в котором первоначально предполагалось поставить «Мистерию», практически бойкотировала пьесу. После долгих перипетий для постановки было предоставлено здание Театра музыкальной драмы (консерватории), с чем администрация и сотрудники театра решительно не желали мириться, поэтому старались мешать, как могли. Даже книгу запретили продавать. Лиля Брик в своих воспоминаниях отмечала, что «на репетициях Маяковскому нравилось, что актеры говорят сочиненные им слова и что актеров много, и ему казалось, что все здорово играют. Он был бесконечно благодарен за то, что им занимаются. Привыкли думать, что Маяковский самоуверен. Его публичные выступления были спокойны и безапелляционны потому, что он твердо знал, что именно должен делать, а не потому, что думал – он делает все так уж хорошо. Во время постановок Маяковский и Мейерхольд бывали влюблены друг в друга. Маяковский восторженно принимал каждое распоряжение Мейерхольда, Мейерхольд – каждое предложение Маяковского. Пожалуй, они этим мешали друг другу» [2, с. 74]. Сам он тоже был задействован в качестве

актера в роли Человека просто. В день премьеры выяснилось, что несколько актеров заболели, в итоге Маяковский заменил их и сыграл ещё несколько эпизодических ролей.

Тем не менее, несмотря на все сложности, 7 ноября 1918 года премьера состоялась. Судя по всему, зрителям пьеса понравилась. Заведующий распространением билетов П. М. Лебедев говорил, что в дни Октябрьской годовщины в Петрограде самый большой спрос на билеты был именно на эту пьесу. Но пресса была разгромной. Известный критик А. Левинсон в театральной газете «Жизнь искусства» писал, что постановка вызывает «подавляющее чувство ненужности, вымученности совершающегося на сцене» [5, с. 3], а авторов обвинил в политической ангажированности и желании «угодить новому хозяину» [5, с. 3]. Представители советского театрального руководства решили, что «Мистерия» будет непонятна пониманию рабочих масс. Несмотря на то, что и Луначарский, и другие литераторы и художники вступились за спектакль, он был снят с репертуара. Маяковскому пришлось преодолеть много преград, выиграть не одну битву, самому создать эскизы костюмов и декораций и, в конце концов, даже переписать пьесу, прежде чем она была поставлена снова. На все эти войны ушло два года, но Маяковский всё-таки победил. Переработанная «Мистерия-буфф» была поставлена 1 мая 1921 года в Москве, в Театре РСФСР 1-м, режиссерами В. Мейерхольдом и В. Бебутовым.

Подводя итог, отметим, что даже сейчас, в XXI веке, мы можем считать Маяковского одним из самых прогрессивных авторов и повторить вслед за Мариной Цветаевой: «...говоря о данном поэте, Маяковском, придется помнить не только о веке, нам непрестанно придется помнить на век вперед. Эта вакансия: первого в мире поэта масс – так скоро-то не заполнится. И оборачиваться на Маяковского нам, а может быть, и нашим внукам, придется не назад, а вперед» [6, с. 37]. «Мистерия-буфф» включает в себя множество футуристических приемов: балаган, монтаж, синтез искусств, что делает ее ценной для изучения именно новаторского русского футуристического театра. Каскад комического, порожденный верой в победу народа, радостное ощущение той самой победы, карнавал и смех, в соединении с серьезным и порой грубым политическим пафосом, рождало то новое футуристическое искусство, которое так стремились создать футуристы-драматурги. Пьеса прошла долгий путь непринятия и критики как со стороны общественности, так и со стороны профессиональных критиков, будучи зачастую неуютной и не удобной для времени расцвета футуристической

драматургии. Тем не менее Владимир Маяковский прошел долгий путь преобразования своего произведения, бесконечные редакции, и критика породила по-настоящему футуристическое произведение, достойное драматического театра футуристов в России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альфонсов, В. Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского. – М. : Советский писатель, 1984. – 248 с.
2. Брик, Л. Пристрастные рассказы / Л. Брик. – Нижний Новгород: Деком, 2011. – 82 с.
3. Лунчарский, А. В. Советский и дореволюционный театр. Собр. соч. в 8-ми томах / А. В. Лунчарский. – М. : Художественная литература, 1963. – Т. 3. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://traumlibrary.ru/book/lunacharskiy-ss08-03/lunacharskiy-ss08-03.html> (дата обращения: 04.05.2022).
4. Маяковский, В. В. Сочинения в двух томах / сост. Ал. Михайлова; вступ. ст. А. Матченко; прим. А. Ушакова. – М. : Правда, 1987. – Т. 2. – 768 с.
5. Холопов, В. Б. Творческие поиски В. Мейерхольда в оценке А. Левинсона / В. Б. Холопов // Огарев-online. – 2015. – №3. – Режим доступа: <http://journal.mrsu.ru/arts/tvorcheskie-poiski-v-mejerkholda-v-ocenke-a-levinsona> (дата обращения: 04.05.2022).
6. Цветаева, М. Статьи. Эссе / М. Цветаева. – Терра, «Книжная Лавка», 1997. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://profilib.org/chtenie/38259/marina-tsvetaeva-stati-esse-37.php> (дата обращения: 12.04.2022).

АННОТАЦИЯ

Курылко М.Э. «Неудобная» утопия, или «Мистерия-буфф» Владимира Маяковского

В статье «Неудобная» утопия, или «Мистерия-буфф» Владимира Маяковского изучается пьеса Владимира Маяковского в контексте русской футуристической драматургии. Работа направлена на раскрытие художественных особенностей произведения, приемов и отличительных черт русского футуризма в пьесе. В статье рассматривается исторический контекст произведения, выявляется уникальность произведения исходя из революционных событий в государстве. В работе прослеживается путь произведения на сцену, критика и оценка произведения.

Ключевые слова: футуризм, авангард, мистерия, буфф, футуристическая драматургия, пьеса.

SUMMARY

Kurylko M.E. «Irrelevant» Utopia or «Mysteria Buff» by Vladimir Mayakovsky

In the article «Irrelevant» utopia or «Mysteria Buff» by Vladimir Mayakovsky, Vladimir Mayakovsky's play is studied in the context of Russian futuristic dramaturgy. The work is aimed at revealing the artistic features of the work, techniques and distinctive features of Russian futurism in the play. The article examines the historical context of the work, reveals the uniqueness of the work based on the revolutionary events in the state. The work traces the path of the work to the stage, criticism and evaluation of the work.

Key words: futurism, avant-garde, mysteria, buff, futuristic dramaturgy, play.

*A. С. Наден
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 882.09+161.1

«ГОРНЫЕ ВЕРШИНЫ» К. Д. БАЛЬМОНТА: А. П. ЧЕХОВ И Л. Н. ТОЛСТОЙ В ЛИТЕРАТУРНО- КРИТИЧЕСКИХ РАБОТАХ АВТОРА

Многогранный художественный мир К.Д. Бальмонта включает поэзию, прозу, драматургию, критику, переводы. Данная статья представляет очередную часть исследования, цель которого – дать целостное представление о литературно-критическом наследии К. Бальмонта, определить его роль и место в развитии русской литературной критики. В ней речь пойдет о месте и значении в жизни и творчестве автора его великих современников – А.П. Чехова и Л.Н. Толстого.

Круг знакомств К. Бальмонта среди деятелей литературы и искусства был весьма широк. Критик отмечает, что судьба благоволила ему как в непродолжительных, зачастую минутных встречах (О. Уайльд, Г. Ибсен, Врубель, Л. Толстой, А. Блок), так и в многолетних дружеских связях (А. Чехов, А. Скрябин, М. Цветаева) с исключительными людьми, многих из которых ему довелось пережить.

Многолетняя дружба связывала К. Бальмонта и с А.П. Чеховым, пристальное внимание которого привлекали не только поэты-классики, но и современники, среди которых в молодые годы он выделял С. Надсона, а в более зрелые – К. Бальмонта. Бальмонт со своей стороны искренне восхищался Чеховым-художником с самой юности, задолго до личного знакомства, которое состоялось в декабре 1895 г.

В мемуарном очерке «Имени Чехова» К. Бальмонт рассказывает, как в мае 1889 г. после неудачной женитьбы, душевно истомленный, он вернулся из поездки по Кавказу в родную деревню Гумнищи. Здесь он предался страстному изучению подлинников поэзии Гёте и Гейне, судьбы которых по их полной противоположности, казалось, дополняли друг друга. Кто-то из знакомых оставил в доме небольшую книжку Чехова «В сумерках». К. Бальмонт начал ее читать, и тотчас отодвинулись от него и Гёте и Гейне. *«Я читал ее медленно, не желая испортить ее торопливостью. Она меня поразила. А один маленький рассказ – чуть ли он не называется «Колдунья» или «Ведьма» – вызвал в душе моей художественный трепет, который я и сейчас, вспоминая, чувствую, – жуть от женщины, чарою которой неудержимо привлечен. Я еще что-то читал тогда Чехова...»* [1, с. 21-22].

Чеховский рассказ «Ведьма» совпал с личными переживаниями К. Бальмонта за время короткой совместной жизни с первой женой Ларисой Горелиной. Их брак распался после попытки Бальмонта 13 марта 1890 г. кончить жизнь самоубийством. Именно поэтому многое в Чехове и оказалось для него чуждым и неприятным, но не он сам. Тонкая верность его художественной кисти всегда чувствовалась и очаровывала критика.

Подчеркивая близость с Чеховым, К. Бальмонт приводит свое стихотворение «Чайка» и лишь намекает: *«прошу припомнить, как часто две «Чайки» сопоставлялись и в жизни, и в печати»* [1, с. 22]. Тут речь идет о пьесе Чехова «Чайка», в лице героя которой – Треплева – многие современники увидели К. Бальмонта. По словам Бальмонта, Чехов воплотил в своей творческой личности *«так много художественного содержания, связанного с основными душевными качествами русских людей и отображающего тяжелую пору упадка, распада, угнетенности сердец, что его писания являются одним из лучших исторических документов, не говоря уже о высоких, чисто художественных их качествах»* [1, с. 21].

И все же в очерке К. Бальмонт стремится вспомнить Чехова не только как художника, но, прежде всего, как человека (*«мне хочется сказать... несколько слов совершенно личного порядка»* [1, с. 21]), по его мнению, глубоко одинокого. Еще при жизни Чехова критик включил в книгу «Будем как солнце» стихотворение «Одинокому», адресованное автору «Чайки».

О внешности Чехова К. Бальмонт пишет: *«мне вспоминаются неотступно два лица, оба кроткие, полные легкой, грустной шутки и дышащие тонкой художественностью, являющие, во всем, художественное восприятие мира и жизни, а не*

подход к ним чисто умственный. Эти два лица – лицо Чехова и лицо Левитана. Сколько в них было пленительно-истомной, томящейся русской грусти! Сколько нежелания ничего резкого, ни движения, ни слова резкого, ни даже слишком громкого голоса, ни умствующего рассуждения! Легкая, хваткая, быстрая оценка – одним словом, одной усмешкой, одним жестом – определение сразу, на лету и явления, и события, и живого существа. Это есть художественное восприятие жизни и мира» [1, с. 22-23]. Здесь мысль К. Бальмонта явно перекликается с мыслью Д. Мережковского («Чехов и Горький»): «Чехов – законный наследник великой русской литературы. Если он получил не все наследство, а только часть, то в этой части сумел отделить золото от посторонних примесей, и велик или мал оставшийся слиток, но золото в нем такой чистоты, как ни у одного из прежних, быть может, более великих писателей, кроме Пушкина. Отличительное свойство русской поэзии – простоту, естественность, отсутствие всякого условного пафоса и напряжения, то, что Гоголь называл «беспорывностью русской природы», Чехов довел до последних возможных пределов, так что идти дальше некуда. Тут последний великий художник русского слова сходится с первым, конец русской литературы – с началом, Чехов – с Пушкиным» [9, с. 623].

В заключении, как и Д. Мережковский, К. Бальмонт противопоставляет Чехова, чье «духовное угадание на протяжении десятилетий стало лишь виднее и очаровательнее» [1, с. 23-24], Горькому, который на время написания очерка (1929 г.) «как писатель, более не существует» [1, с. 23-24]. Эталон для сравнения выступает отношение этих двух художников к Л. Толстому, с которым К. Бальмонт, как и с Горьким, познакомился в 1901 г. «Скромный Чехов, которого Лев Николаевич и ценил и любил лично, был с Толстым поразительно ровен, и говорил с этим великаном, умевшим быть добрым пасечником, как равный с равным... Горький держался с Толстым то подобострастно, как неуместный пришелец, то развязно, как возмнивший о себе служка» [1, с. 23].

К встрече с «великим старцем» Л. Толстым К. Бальмонт не раз возвращался в своей автобиографической и критической прозе. Воспоминания получили воплощение как в ряде статей («О книгах для детей», «Гении охраняющие», «Имени Чехова», «Малое приношение» и др.), так и в небольших по объему мемуарных очерках «Страница воспоминаний» и «Орлиные крылья», первый был написан в 1923 году, второй – в 1926 г., то есть, более чем через двадцать лет с момента встречи писателей.

Как уже было сказано выше, их первая встреча состоялась 14 ноября 1901 г. в Гаспре в имении графини С.В. Паниной. Лев Толстой пригласил Чехова, узнав, что у него гостят два молодых писателя (К. Бальмонт и М. Горький), к себе вместе с ними. Бальмонт и Горький привлекали его как писателя, гонимые властями. Присутствовавший при встрече зять Толстого М.С. Сухотин записал в дневнике: *«Три писателя были сегодня: Чехов, Горький, Бальмонт, разговорился с натушкой»*, Бальмонт, по его словам, *«все молчал и конфузился»*. Беседа закончилась приглашением Толстого посещать его. Что К. Бальмонт и сделал 22 ноября. Встреча длилась несколько часов. Толстой проявил интерес и к творчеству, и к личности поэта. Он услышал из уст Бальмонта подробный рассказ о событиях у Казанского собора, о расправе над демонстрантами, о реакции поэта на происшедшее и последовавшей затем высылке. Бальмонт прочел свои стихи, в том числе стихотворение «Маленький Султан». После этого Толстой не без укоризны сказал: «А вы всё декадентские стихи пишете? Нехорошо, нехорошо». Отрицательно воспринял он и прочитанное Бальмонтом стихотворение «Аромат солнца». Хотя, по мнению поэта, Толстой не мог не понять метафорическое содержание стихотворения, так как у него самого в повести «Казачья» есть нечто подобное в описании природы.

Эти события и легли в основу очерков. В первом – «Страница воспоминаний», так же, как и в случае с Чеховым, К. Бальмонт намеревается говорить больше *«о своем личном отношении к Льву Толстому»* [1, с. 19]. И здесь он также рассказывает о первом *«Впервые я читал лет двенадцати «Три смерти». Мне было холодно, и самые страшные повести Гоголя не вызывали в моей душе такого толчка отчуждения»* [1, с. 19]) и последующих впечатлениях («чуждый», «ненавистный») от творчества писателя, отмечает его значение в истории русской литературы, полагая, что лучше, чем «Анна Каренина» и «Война и мир», ни в России, ни в Европе, не было написано романов.

И все же основное внимание К. Бальмонт сосредотачивает на личном «исключительно нежном» восприятии этого «великого человека» [1, с. 19]. Он выделяет голос и взгляд Толстого: *«... кто раз слышал этот голос, тот не забудет его никогда. Такой голос может быть у старца – отшельника, находящегося на грани святости. Такой голос может быть у деда – пасечника (кочующее сравнение, как и в «Имени Чехова»), который знает лишь солнце, тишину, цветы и золотых пчел... одним взглядом, одним простым вопросом Лев Толстой умел, как исповедник, побудить к полной правде чужое сердце и заставить его мгновенно раскрыться»*. К. Бальмонт подчеркивает символичность его ухода из дома

перед смертью: «вся любовь нескольких мгновений почувствовала полноту этой жажды правды, которая составляет сущность всего жизненного лика Толстого, еще недостаточно увиденного временем» [1, с. 20-21].

Очерк «Орлиные крылья» глубоко символичен. В экспозиции К. Бальмонт описывает орла, который «учит человека великой свободе и великому одиночеству», «произносит роковые пророчества» [5], и льва, который «различал своим львиным слухом все человеческие, мудрые и немудрые, шептанья о Вечности, не насытив, однако, своей львиной души ни одним из этих человеческих шепотов» [5], отмечая при этом, что человеку необходимо увидеть этих животных, так же как и достойных людей, один из которых – Л. Толстой. Подробно описывая встречи с Л. Толстым, Бальмонт постоянно возвращается к символу «горных вершин»: «Очарованием сияют и дышат Крымские горы», «Какие стихи я ему прочту? Конечно, такие, где горы, где высоты...» [5]. Лейтмотив очерка – Толстой-первосвященник, мудрец: «Я чувствовал застенчивое счастье: «Я сейчас увижу – Его». Так идут к исповеднику, так едут к венику...», «Великий дух нерасскажем, когда он приоткрывает свой единственный лик. И, побыв близ него хоть мгновенье, не разлюбишь его никогда» [5]. И снова среди портретных характеристик автор выделяет именно голос «избранника»: «Этот голос я слышу сейчас, и в напевной его мягкости – внутренняя озаренность просветленного, переливная красота души человеческой, обрадованной встречей с душой человеческой. Простота, но простота Природы, где в действительности ничего нет простого, но все неизмеримо-сложно» [5]. Представляет его как пророка, который предсказал в нем перемены, которые вскоре свершились. «Когда я вспоминаю подобное благословению подъятие той бессмертной благороднейшей руки, написавшей бессмертные светящиеся страницы, я думаю, что я видел Первосвященника... иной руки указующей мне не надо» [5] – заключает К. Бальмонт.

Такое же отношение мы видим и в воспоминаниях других современников. В них повсеместно повторяются такие характеристики Толстого, как: «Толстой – человек с простым и мудрым пониманием жизни» [6, с. 576] (И. Бунин «Из книги «Освобождение Толстого»); «Толстойная вулгартакими горами человеческого чувства, какие не под силу царям и завоевателям» [6, с. 579] (В. Короленко «Великий пилигрим»); «Власть его – подобная творческой власти бога» [6, с. 282] (А. Куприн «О том, как я видел Толстого на пароходе «Св. Николай»); «великий старец», «Человек, который магической силой слова... властвовал над душой своего века» [6, с. 456] (В. Брюсов «На

похоронах Толстого. Впечатления и наблюдения»); *«похож на русского бога»* [6, с. 461], *«молчит он внушительно и умело, как настоящий отшельник мира сего»* [6, с. 467], *«читающий взгляд»* [6, с. 483], *«Этот человек – богоподобен»* [6, с. 506] (М. Горький «Лев Толстой»); *«не жизнь, а житие»* [9, с. 27] (Д. Мережковский «Жизнь Л. Толстого и Достоевского»).

На протяжении всей жизни К. Бальмонт искренне восхищался великим русским гением, несмотря на то, что со своей стороны Толстой не ответил ему тем же, высоко ценил его, как нечто вечное, непреходящее, как столь многозначительную для своего символического мира «горную вершину».

В заключение выделим основные черты рассмотренных очерков К. Бальмонта: основное внимание критика сосредоточено на значении художника в его личной и творческой жизни; критик стремится представить рассматриваемого автора не только как художника, но и как человека; основные мотивы статей перекликаются с мотивами поэтических работ критика; композиционная схожесть статей: анализ вклада автора в историю литературы и искусства, воспоминание о первой встрече критика с автором, портрет; композиционное и идейное единство обеспечивается наличием лейтмотива и образов-символов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт К. Д. Где мой дом? / Бальмонт К. Д. – М., 1991. – 46 с. – (Библиотека «Огонек» ; № 9).
2. Бальмонт К. Д. Горные вершины. Искусство и литература. Сборник статей / Бальмонт К. Д. – М. : Изд. «Гриф», 1904. – 304 с.
3. Бальмонт К. Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / Бальмонт К. Д. ; [сост., вступ. ст. и коммент. Д. Г. Макогоненко; ил. и оф. Н. Е. Бочаровой]. – М. : Правда, 1991. – 608 с.
4. Бальмонт К. Д. Избранное: Стихотворения; Переводы; Статьи / Бальмонт К. Д. ; [сост. В. Бальмонт ; вступ. статья Л. Озерова ; примеч. Р. Помирного]. – М. : Худож. лит., 1980. – 742 с.
5. Бальмонт К. Д. Орлиные крылья [Электронный ресурс] / Бальмонт К. Д. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/4901/read> (Дата обращения: 20.05.2022 г.).
6. Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. «Поэт с утренней душой»: Жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта / П. В. Куприяновский, Н. А. Молчанова. – М. : Индрик, 2003. – 464 с.
7. Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников : в 2-х томах / [сост., подготовка текста и коммент. Н. М. Фортунатова]. –

- М. :Худож. лит., 1978. – 671 с. – (Серия лит. мемуаров). – Т. 1. – 1978. – 671 с.
8. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева ; редкол. : Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др.]. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
 9. Мережковский Д. Вечные спутники / Мережковский Д. – М. : Республика, 1995. – 618 с. – (Прошлое и настоящее).
 10. Перхин В. В. «Открывать красоты и недостатки...»: Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век / Перхин В. В. – СПб., 2001. – 170 с.

АННОТАЦИЯ

Наден А. С. «Горные вершины» К.Д. Бальмонта: А.П. Чехов и Л.Н. Толстой в литературно-критических работах автора

Статья посвящена значению в жизни и творчестве К. Бальмонта его великих современников – А.П. Чехова и Л.Н. Толстого. В очерках критик обращает внимание не только на вклад того или иного автора в развитие литературы и искусства, но и на его значение в своей личной и творческой жизни, рассматривает его не только как художника, но и как человека. Очерки имеют следующие черты: одинаковые композиционные приемы; использование образов-символов и лейтмотивов; эссеичность; переключки основных мотивов статей с поэтическими работами критика.

Ключевые слова: жанр, мемуарный очерк, портрет, эссе, характер, лейтмотив, символ.

SUMMARY

Naden A.S. «Mountain Peaks» of K.D. Balmont: A.P. Chekhov and L.N. Tolstoy in the Literary-critical Works of the Author

The article is devoted to the importance in the life and work of K. Balmont of his great contemporaries – A.P. Chekhov and L.N. Tolstoy. In the sketches the critic noticed not only authors' contribution to literature or art development, but he also noticed their value for his personal and creative life, he considered them not only as a artist but as a person. The sketches have such features: identical composition devices; use of the images-symbols and leit-motifs; features of essay; the call-over of principal motifs with critic's poetry works.

Key words: genre, memoirs sketch, portrait, essay, character, leit-motifs, symbol.

УДК 821.111

Э. ПО В РОМАНЕ В. В. НАБОКОВА «ЛОЛИТА»

Наследие Э. По, хоть и невелико по объему, уже полтора века привлекает к себе читателей таинственной неопределенностью. Отсылки и пронизывающие текст цитаты из Э. По встречаются в «Лолите» наиболее часто. Это «Аннабель Ли», «Линор», «Ворон». Из стихотворения Э. По «To One in Paradise» («К той, что в раю») взята в самом начале романа фраза «свет моей жизни» (light of life) [9, с. 283].

Учитывая пристрастие В. Набокова к звукописи, отметим, что имя Лолиты (Lo -lee- ta) содержит в себе фамилию Аннабель Ли, «ривьерской любви» Гумберта. Лолита, по словам К. Проффера, стала «реинкарнацией» Аннабель Ли [6, с. 68]. Стихотворение Э. По написано в 1849 году и опубликовано после его смерти, исповедь Гумберта также печатается после смерти автора, что, наряду с хорошо исследованными параллелями «Вирджиния Клем – Эдгар По», «Аннабель Ли – Гумберт Гумберт», «Лолита – Гумберт Гумберт», ставит вопрос о цели интертекста Э. По в романе В. Набокова и о новых смыслах, которые этот интертекст порождает.

В эстетике Э. По и В. Набокова много общего. Оба писателя были непримиримыми противниками «навязчивого дидактизма» в искусстве, у обоих литературная практика полностью соответствовала их теоретическим принципам, которые были изложены Э. По в его программных статьях «Поэтический принцип» и «Философия творчества», а В. Набоковым – в статьях и рецензиях, а также в курсах лекций. Оба писателя не избежали обвинений в следовании концепции «искусства для искусства», хотя теория единства и цельности художественного впечатления, которую Э. По последовательно развивал в своих статьях и которая близка эстетике В. Набокова, противоречит идеям самоцельности искусства. Оба писателя сходно решали проблему взаимодействия искусства и действительности (Правды, как называл её Э. По), раскрывая её средствами художественной образности и символики, но с опорой на действительность («среднюю действительность», которая вносила бы необходимый элемент правдоподобия, добавлял В. Набоков, и которая, по мысли Э. По, противоречит низкой действительности). В статье о новеллистике Н. Готорна Э. По изложил свой основной эстетический принцип, согласно которому в художественном произведении «не должно быть ни одного слова», противоречащего «прямо или косвенно...

единой задуманной цели» [5, с. 130]. Под этими словами мог бы подписаться и В. Набоков.

Однако наряду с этими фундаментальными проблемами эстетики заслуживает внимания и более частная проблема «Набоков и романтизм». В своей монографии «Романтические контексты Набокова» Н. Карпов подробно исследовал традиции романтической литературы в романах «Защита Лужина» и «Приглашение на казнь» и представил исчерпывающую историю интересующей нас проблемы [3]. Как правило, обращение учёных к романтической проблематике в творчестве В. Набокова имеет ситуативный или частный характер. Л. Целкова, А. Долинин, Н. Барковская, Вик. Ерофеев, И. Есаулов, М. Липовецкий, А. Пурин, Н. Карпов [3], Д. Бартон Джонсон [1] включают в романтический контекст «Машеньку», «Подвиг», «Дар» и «Аду». И. Есаулов, на наш взгляд, верно определяет феномен В. Набокова как «феномен неоромантического сознания» [3, с. 13]. Указанная проблематика имеет существенное значение в исследовании интертекстуальных связей набоковского творчества.

Что касается «Лолиты», то учёные неоднократно отмечали элементы пародирования романтических ситуаций и мотивов в романе (Т. Фрош, Н. Карпов [3, с. 182], Э. Пайфер, А. Зверев [2, с. 352]). Более того, А. Зверев даже считает, что «отсылки к «Аннабель Ли» и «Линор» носят у Набокова травестийный характер» [2, с. 352]. Однако, на наш взгляд, заимствования из Э. По вовсе не связаны с насмешкой и передразниванием, как полагает А. Зверев. Подобными художественными приёмами В. Набоков, конечно, пользуется, но в основном, когда выражает своё пристрастное отношение к отдельным писателям, например, к Ф. Достоевскому. В «Лолите» преобладает не травестия, а ироническая окраска параллелей из Э. По.

Если Э. По свойствен классический вариант романической иронии, контраст противоположностей, приоритет духовного над телесным, то у В. Набокова романтическая ирония имеет ряд особенностей, прежде всего тесно связана с игрой, что позволяет говорить о романтическом модернизме автора «Лолиты».

Романтическая ирония порождает особый тип отношения к действительности, предполагающий её неприятие и, как результат, хаос и путаницу. Именно в таком мире живёт Гумберт, он стремится казаться другим, не тем, кем является на самом деле. Он не принимает общественные законы, считает их условностями и стремится их преодолеть. Личность Гумберта – это контраст противоположностей, и реализуется эта антитетичность через игру. У В. Набокова в форме игры сталкиваются авторская субъективность и объективность действительности. Гумберт

постоянно иронизирует над окружающим миром, создаёт его подделки, и этим свойством ироничности наделил его автор, для которого, как утверждал близкий В. Набокову по духу С. Кьеркегор, ирония – это первое и наиболее абстрактное выражение субъективности.

Романтическая ирония требует исключительно возвышенного положения автора над своим произведением, осознания искусственности творимой им ситуации, что создаёт атмосферу ироничности и самоироничности, которая и порождает новые смыслы – главное в произведении. В этой игре иронически отстранённо-возвышенный автор сам определяет меру своего участия в действии, а близость или отдаление Гумберта и автора обусловлены избранной авторской маской, например, автора предисловия Джона Рэя. Ироническая игра Гумберта причудливо смешивает его идеальный и реальный мир в особом художественном синтезе авторской иронии и романтической игры, что порождает неприятие действительности и, в результате, двоемирие. Автор примеряет на себя множество личин, дробит себя, выдаёт себя за подделку, в результате чего расколотое сознание Гумберта особым образом трансформирует мир.

Таким образом, в «Лолите» романтическая ирония В. Набокова реализуется через ироническую игру, отрицающую значимость происходящего в произведении, но особым гибким и динамичным способом связывающую внутренний мир Гумберта и внешнюю действительность. Кроме того, у В. Набокова романтическая ирония распространяется на сферу морали и является своеобразной формой самозащиты от обвинений в порнографии. Вслед за Д. Джойсом В. Набоков смотрел на свои художественные тексты как на игру, в которую он играет по собственным правилам. Романтическая ирония создаёт ощущение случайности, произвольности творческого процесса, она амбивалентна: направлена и на того, кто иронизирует, и на объект иронии.

Смерть молодой девушки как единая тема «Аннабель Ли», «Ворона» и «Линор» становится камертоном «Лолиты» и источником литературной игры: интертекстуальные аллюзии подталкивают к ожиданию неизбежной гибели юной героини. Тема роковой страсти, влекущей за собой смерть, зеркально окаймляет линию Лолиты через истории Шарлотты Гейз и Клэра Куильти.

Сцена на Очковом озере, задуманная как идеальное преступление, наталкивается, как и у Раскольникова, на внутреннее сопротивление Человека: «А вот подите же, судари

мои, мне было абсолютно невозможно заставить себя это совершить» [4, с. 110]. Шарлотта погибает от несчастного случая, и Гумберт причастен к её смерти, но не в юридическом смысле. Убийство же Куильты – это уголовно-зеркальное отражение роковой смерти Лолиты.

Гумберт едет в родовой замок Куильты по улице Гримма, через «тёмный, глухой лес», попадает в грозу, после которой сияет солнце и происходит убийство «старухи Клэр». Молодость и старость (Гумберт называет Шарлотту «старой ведьмой» и «старой дурой», а Лолита врёт Гумберту о «старухе Клэр»), свет и тьма, чёрное и белое – постоянные романтические антиномии, в центре которых – Лолита, «бедная девочка», реинкарнация Аннабель, её «литературное эхо» [6, с. 68], средоточие этих противоречий.

В версии С. Кубрика (экранизацией её назвать трудно, так как она весьма далека от первоисточника) Гумберт пытается читать Лолите стихи Э. По, но наталкивается на застрывшую в зубах шоколадку и абсолютно отсутствующий взгляд: томик Э. По отброшен в сторону, и Лолита запикивает ломтики колбасы Гумберту в рот. Высокие духовность и утончённость интеллектуала Гумберта и вульгарность и примитивность Лолиты несоединимы. Именно Э. По является катализатором этого неразрешимого конфликта духовности и пошлости.

Отсылки к Э. По буквально пронизывают «Лолиту». Свою «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» американский романтик открывает традиционным зачином: «Меня зовут Артур Гордон Пим. Мой отец был почтенный торговец морскими товарами в Нантакете, где я и родился. Мой дед по материнской линии был стряпчим и имел хорошую практику» [7, с. 192]. Гумберт начинает свою историю так же, как и герой Э. По: «Я родился в 1910-ом году, в Париже. Мой отец отличался мягкостью сердца, лёгкостью нрава – и целым винегретом из генов...» [4, с. 17].

Определив жанр своего произведения как исповедь, Гумберт вспоминает об «Эдгаровых серафимах» – это «худососые, осведомлённые, простодушные, благороднокрылые серафимы» [Там же], которые потом превращаются в «крылатых господ присяжных» [4, с. 155] с их окончательным приговором. Как и в «Литературной биографии» С. Кольриджа, их финальный вердикт для Гумберта очевиден: дальше «плыть» некуда. В стихотворении Э. По серафимы завидовали любви к Аннабель Ли:

«И, взирая на нас, серафимы небес

Той любви нам простить не могли» [Пер. К. Бальмонта], – и отобрали у героя возлюбленную, как затем у Гумберта Аннабеллу, а затем Лолиту, однако исповедь Гумберта заслужила

их прощение, и они воспламенили его сердце («умер в тюрьме, от закупорки сердечной аорты»).

Тема маски в романе В. Набокова также связана с Э. По, в частности, с рассказом «Вильям Вильсон», одним из первых воплотившим тему двойничества в литературе: «Одет он был, как я и ожидал, совсем как я, в испанский плащ из синего бархата, с пунцовым поясом вокруг талии, к которому была привешена рапира. Чёрная шёлковая маска полностью скрывала его лицо» [8, с. 214]. Как Вильям Вильсон скрывается от своего двойника в Оксфорде и Париже, Риме и Вене, Берлине и Москве, так и Гумберт Гумберт (аналогичное удвоение имени) колесит по американским мотелям, сначала натываясь на издевательские послания Клэра Куильти в мотельных журналах, а затем разыскивая похитителя Лолиты. Причём и у Э. По, и у В. Набокова постоянный бег героя и его двойника отражает беспомощность и растерянность человека, измученного нечистой совестью.

Слово «маска» производят от испанского «maskara» или итальянского «maschera», оно восходит к латинскому «maskus» (призрак) или арабскому «maskharah» (человек на маскараде, шут). Оба значения соответствуют и Гумберту, и его двойнику Куильти. В романе В. Набокова маска упоминается дважды. В Предисловии это слово прямо соотнесено с автором примечательных записок Гумбертом Гумбертом: «Причудливый псевдоним их автора – его собственное измышление; и само собой разумеется, что эта маска – сквозь которую как будто горят два гипнотических глаза – должна была остаться на месте согласно желанию её носителя» [4, с. 11–12]. В дневнике Гумберта, когда он любит классным списком Рамздельской гимназии («поэма, сущая поэма»), даже отвлечённая перестановка имени и фамилии (Гейз, Долорес) вызывает у него ассоциацию с парой длинных чёрных перчаток и маской. «Не в этом ли слове «маска» кроется разгадка?» – размышляет Гумберт [4, с. 69].

В рассказе Э. По «Не закладывай чёрту своей головы» Тоби Накойчёрт и рассказчик во время прогулки решили перейти мост через реку: «Мост, для защиты от непогоды, был крытый, в виде галереи, в стенах которой проделано было несколько окошек, так что внутри было жутковато и темно. Войдя с яркого солнечного света под сумрачные своды, я почувствовал, как у меня сжалось сердце» [8, с. 337]. Именно на мосту происходит развязка рассказа, и герой в буквальном смысле теряет голову. Гумберт, стремясь поскорее добраться до зловещего замка Куильти, погружается, как у Э. По, в «чёрный мрак» и проезжает «дикий крытый мост, вермонтского образца», который на него «натянулся, как чехол», выезжает на «Улицу Гримма» и оказывается в «сыром,

тёмном, глухом лесу» [4, с. 357]. Мрачное ожидание катастрофы у Гумберта перекликается с настроением повествователя у Э. По.

У американского романтика крытый мост был в виде нелепой галереи, и «все слова отдавались в нём пренеприятнейшим эхом», то есть двоились – обстоятельство, которое рассказчик «особо отметил, произнеся последние два слова» [8, с. 340]. Сознание Гумберта перед встречей с Куильти также двоится, как выделенное Э. По «пренеприятнейшее эхо». Кстати, с нагнетанием атмосферы страха в рассказе Э. По коррелирует и название замка Куильти «Pavog Manor» («Поместье страха» или «Поместье паники»).

В сцене убийства Куильти также присутствует тонкая аллюзия на рассказ Э. По «Необыкновенные приключения Ганса Пфаалля», в котором упоминается реально существовавший Дэвид Брюстер, шотландский физик, изучавший явления преломления света, или, как пишет Э. По, «передачу искусственного света с помощью предмета, находящегося в фокусе поля зрения» [8, с. 114]. В кульминационный момент встречи Гумберта и Куильти ещё не протрезвевший драматург задаёт вопрос: «Вы случайно не Брюстер?», – и продолжает обращаться к Гумберту как Брюстеру или его брату, сохраняя даже инициал имени (у Э. По – Дэвид Брюстер, у В. Набокова – Джек Брюстер). Поскольку имя Брюстера связано с оптическим обманом и удвоением действительности, восприятие их встречи Гумбертом и Куильти идёт параллельно, и только непосредственно перед смертью Куильти обращается к Гумберту по его настоящему имени, а не как к Брюстеру.

В оригинале рассказ Э. По называется «The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall», и тема параллельности восприятия встречи Гумбертом и Куильти аллюзивно воплощена В. Набоковым в тесной связи с рассказом Э. По «Не закладывая чёрту своей головы», в котором главный герой с необычной фамилией Накойчёрт заключает пари с чёртом и лишается головы. Куильти – это чёрт Гумберта, его двойник, материализация его мании, причём и у Э. По, и у В. Набокова эти поединки связаны с крытым мостом, который погружает героев во мрак, символизирующий гибель.

В. Набоков поселяет Гумберта в Париже на rue Bonaparte, имея в виду не императора Наполеона, а его дальнюю родственницу Мари Бонапарт, преданную ученицу З. Фрейда, автора книги «Эдгар По. Психоаналитический очерк». Именно З. Фрейд написал предисловие к этой книге, в котором отметил, что такие исследования не обязаны объяснять гений художника, но они показывают, какие мотивы его побудили и какой материал ему принесла судьба. Мари Бонапарт анализирует один из самых сложных рассказов Э. По – «Лигейя» и

приходит к выводу, что повествователь пытается реинкарнировать во второй жене образ своей умершей первой жены, и только внезапная болезнь второй жены, а затем её смерть пробуждают у повествователя любовь к ней. По мнению Мари Бонапарт, ситуация, описанная в «Лигейе», основывается на отношениях Э. По со всеми близкими ему женщинами: они как сексуальный объект начинали интересоваться и затем пробуждать любовь Э. По именно в предсмертном состоянии, что является бессознательной материализацией любви к его умершей матери. Мать Э. По умерла, когда ему было три года, именно три года было и Гумберту, когда его мать погибла от удара молнии.

Книга «для юношества», которую читала Лолита, также отражает похожую ситуацию, когда маленькая Мара узнаёт о смерти матери от неизлечимой болезни. Это озарение вызвало внезапное воспоминание Гумберта об умершей матери. Как и у Э. По к его избранницам, любовь Гумберта к Лолите тоже проявилась незадолго до её смерти. Как видим, с одной стороны, воинственная неприязнь В. Набокова к З. Фрейду (венский шаман, венский мудрец, венская дребедень, либидодосье и т. п.), а с другой – тонкая аллюзия, проецирующая загадочные обстоятельства жизни Э. По на кульминационный момент жизни Гумберта и объясняющая его суть. Как видим, постоянное присутствие Э. По на страницах «Лолиты» – это целенаправленная текстообразующая интертекстуальная стратегия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джонсон Д. Б. Миры и антимирy Владимира Набокова / Д. Б. Джонсон. – СПб.: Симпозиум, 2011. – 352 с.
2. Зверев А. М. Набоков / А. М. Зверев. – М.: Мол. гвардия, 2004. – 453 с.
3. Карпов Н. А. Романтические контексты Набокова / Н. А. Карпов. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. – 184 с.
4. Набоков В. В. Лолита // В. В. Набоков. Американский период. Собр. соч.: В 5 т. – СПб.: Симпозиум, 2000. – Т. 2. – С. 10 – 390.
5. По Э. Новеллистика Натаниела Готорна // Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. – С. 122 – 131.
6. Проффер К. Р. Ключи к «Лолите» / К. Р. Проффер. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 302 с.
7. По Э. А. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима // Э. А. По. Собр. соч.: В 4 т. – Харьков: Фолио, 1995. – Т. 3. – С. 189 – 341.
8. По Э. Полное собрание рассказов / Э. По. – М.: Наука, 1970. – 800 с.

9. По Э. Собрание сочинений в 4-х томах / Э. По. – Харьков: Фолио, 1995. – Т. 1. – 446 с.

АННОТАЦИЯ

Поборончук М.А. Э. По в романе В.В. Набокова «Лолита»

В статье Поборончук Марины Александровны «Э. По в романе В.В. Набокова «Лолита» рассмотрены интертекстуальные связи с творчеством Э. По на основе сопоставления английского оригинала и русской версии романа «Лолита».

Ключевые слова: интертекстуальные связи, интертекст, претекст, аллюзия, цитата, реминисценция.

SUMMARY

Poboronchuk M.A. E. Poe in the Novel by V.V. Nabokov «Lolita»

In the article by Poboronchuk Marina Alexandrovna «E. Poe in the novel by V.V. Nabokov «Lolita» the intertextual links with the work of the American writer E. Poe are considered on the basis of a comparison of the English original and the Russian version of the novel «Lolita».

Key words: intertextual links, intertext, pretext, allusion, quotation, reminiscence.

*Чэн Лян
(г. Москва, РФ)*

УДК 821.161.1

ОБРАЗ УКРАИНЫ В ПОВЕСТИ СКИТАЛЬЦА (С. Г. ПЕТРОВА, 1869-1941) «ЭТАПЫ» (1908)

Скиталец (Степан Гаврилович Петров, 1869-1941) был прозаиком, поэтом, мемуаристом, публицистом, собирателем и исполнителем русских народных песен. Сегодня имя писателя почти забыто, но в начале XX века он был очень известен. И надо сказать, что за его почти пятидесятилетнюю творческую жизнь им было создано немало произведений, выдержавших испытание временем. В 1894 г. в харьковской газете «Южный край» были напечатаны рассказы Скитальца (за подписью С. П.). В них «наместились основные темы прозы Скитальца» [2, с. 633]. Это стало отправной точкой для него. Таким образом, Харьков может быть назван городом, где Скиталец родился как писатель, где он смог выйти к широкому читателю. А встреча с М. Горьким в начале 900-х годов явилась поворотным пунктом в его творческом формировании. И после того как его литературный

талант был отмечен Горьким, Скиталец начал интенсивно работать. Появились произведения, которые привлекли внимание читателей: это повести «Октава» (1900), «Огарки» (1906) и другие.

Однако потом отношения с тем, кого он считал учителем и другом, несколько разладились. Это произошло после публикации его автобиографической повести «Этапы» (1908). Горький противился ее появлению на страницах сборника «Знание» потому, что он был недоволен самолюбованием в ней автобиографического героя. В своем письме к Скитальцу Горький прямо сказал об этом: автор «прежде всего – слеп духовно: весь мир, все люди, города, лошади, камни, звезды – все закрыто для него его же нелепой и не очень гениальной фигурой; он ничего не видит, не ощущает, кроме себя, и он невероятно надоедлив своим “унижением, кое паче гордости”, самолюбием, самохвалством» [1, с. 52-53]. Однако повесть была напечатана без его ведома. И следует отметить, что вышеприведенная оценка была не совсем справедлива. Просто Горький хотел, чтобы Скиталец обратился к общественным проблемам, проанализировал причины поражения Первой русской революции, а не занимался анализом собственной личности.

На самом деле эта повесть новаторская, так как представляет собой раскрытие переживаний автобиографического героя, исследование внутреннего мира человека с «комплексами». Кроме того, она полна лирических медитаций, рисующих сомнения, разочарования, страхи героя. Она интересна и тем, что является почти параллелью к циклу Горького «По Руси», который появится значительно позже, и к его автобиографической трилогии, в которой также будет уделено внимание формированию личности автобиографического героя. И не исключено, что именно Скиталец косвенно подтолкнул писателя к созданию автобиографической трилогии. Действительно, Скиталец в «Этапах» подробно останавливается на становлении собственной личности, рассказывает, как на него повлияли люди.

Автобиографический характер повести «Этапы» несомненен. Скиталец сам признавался, что в 90-е годы «был певцом в бродячей труппе, <...> исколесил Украину, Крым, Бессарабию, Западный край», и это впоследствии дало ему «материал для повести “Этапы”» [6, с. 4]. Действие в «Этапах» разворачивается преимущественно на Украине. Это городок Гай, крупные города – Харьков, Киев, Одесса. В «Этапах» представлены пейзаж, национальные песни, народ, живший в этих краях.

Показательно, что в начале повести Украина появляется как место, где происходит поиск героем своего дальнейшего пути. В Гае он оказывается перед внутренней дилеммой: как ему жить дальше. Внутренний монолог юноши звучит так: «мне представляется поэтическая Малороссия, своеобразный народ ее, певучий язык, хохлушки, песни, бандуристы. <...> Это будет мой первый выход в жизнь» [5, с. 15]. Т. е. Украина становится своеобразным импульсом к взрослению героя. На протяжении всего времени скитания по Украине герой пробует свои силы в творчестве, находит любовь, отказывается от стабильной работы в пользу бродячей театральной труппы. И эти действия становятся для него определенными этапами в его жизни. Он постигает жизненную ее мудрость, учится слышать людей, освобождается от эгоцентризма. Мы становимся свидетелями его внутреннего роста.

Первая часть повести посвящена жизни молодого человека в маленьком украинском городке. Именно там он впервые испытывает любовь и решает уехать в Харьков ради любимой девушки. Вот его внутренний монолог: «Я еду в Харьков», там «у меня есть одно знакомое лицо – это Марьяна. <...> Мечта о встрече с Марьяной придает мне энергию и смелость» [5, с. 50].

Уже в самом начале повести «Этапы» сделан акцент на том, что Украина возникает перед взором героя, окутанная поэтической дымкой природного великолепия. Дается романтическое описание майской ночи в городке Гае: «белым цветом цветут старые вишневые сады, полная луна горит в самом центре небесного свода и обливает жидким серебром белые хаты, белые деревья и белую церковь. И все объято волшебной тишиной, торжественным молчанием. <...> Вдали всю луговину окаймляет густой кудрявый лес, благоухающий лесными цветами. Тепло так, что даже становится душно. И вот начинают петь соловьи» [5, с. 36-37]. Здесь мы видим явную отсылку к знаменитым строкам пушкинской «Полтавы»: «Тиха украинская ночь. / Прозрачно небо. Звезды блещут. / Своей дремоты превозмочь / Не хочет воздух...» [4, с. 39]. Конечно, превалирует романтическое восприятие природы. Но не надо списывать со счета и конкретные наблюдения Скитальца, запомнившего эту великолепную картину.

Важно, что герой становится свидетелем смерти, которая происходит в такой яркий весенний день. Умирает от чахотки двадцатитрехлетний студент. И разительный контраст между молодостью и смертью заставляет его остро почувствовать хрупкость жизни. Это придает сюжету произведения философское измерение. Необычно и описание похорон юноши: «По малорусскому обычаю гроб юноши несли одни только девушки,

и все они были в белых платьях и белых цветах. Гроб обили живыми свежими цветами. И было прелестное нежное утро. Весеннее солнце радостно светило, сады цвели, а в безоблачном небе чирикали птицы» [5, с. 48-49]. Смерть предстает в данном случае как один из элементов жизни и становится не синонимом страха и печали, а романтическим ритуалом, где есть прекрасные девушки и живые цветы. Повествователь приходит к заключению, что жизнь побеждает смерть.

Если в описании городка Гая Скиталец сосредоточился на природных компонентах, то в Киеве превалирует религиозный аспект: «Я спускаюсь с горы к Днепру, туда, где стоит памятник Крещения Руси. Ведь это фонтан, устроенный в форме креста, из концов которого бьет вода». Паломники «падают перед ним, шепчут молитвы, плачут...» [5, с. 102]. Автор рассказывает о благочестивых людях, которые пытаются решить жизненные проблемы с помощью молитвы. И его самого поражает величественность возникающей картины: Лавра «стоит высоко над Днепром, между величавыми лесистыми горами. Веет тихий религиозным настроением, душу охватывают какие-то большие чувства» [5, с. 107]. Как видим, религиозный настрой проникает в душу и сердце юноши.

Но Скиталец довольно критически настроен по отношению к церковным порядкам, поэтому его глаз выхватывает и сцены, которые характеризуют церковников как людей, желающих получить выгоду, воспользоваться верой страждущих. При соприкосновении с реальной жизнью монастыря пелена благочестия спадает с его глаз. Следует безжалостно разоблачительная сцена, вскрывающая торговые отношения между монастырем и нищими у его ворот: «богомольцы останавливаются около них, развязывают кошель, и я слышу, как безостановочно медным дождем сыплются пятаки в грязные чашки сифилитиков» [5, с. 108]. Явно, что толпа нищих рядом с монастырем способна привлечь к нему потоки людей, которые хотят быть милосердными. И их пребывание согласовано с монастырским начальством. Именно с этого момента у героя появляется скепсис по отношению к происходящему. Он начинает видеть внутреннюю сущность паломников, на лицах которых отпечатано «настоящее безумие» [5, с. 108]. Т. е. перед нами возникают уже не религиозно настроенные люди, а неистовые фанатики.

Подобное чувство разобщенности с реальностью, неприятие ее возникает у него и тогда, когда он оказывается рядом с памятником Пушкина в Одессе: «Бронзовая голова гиганта гордо и свободно смотрит вдаль, туда, где вплоть до самого горизонта

кочуют свинцовые волны осеннего моря, где соприкасаются с ним осенние облака. <...> Ему как будто скучно и грустно стоять здесь, где он никому не нужен и где никто не видит того, что видит он» [5, с. 133-134]. Люди гоняются за деньгами и забывают о своем высоком предназначении. Здесь писатель опять подчеркивает контраст между духовностью и меркантильностью. Герой сопереживает памятнику, который буквально становится живым в его глазах. Более того, Пушкина подспудно он соотносит с собой – но не по степени таланта, а по тому, что он тоже чувствует себя ненужным в этой жизни. Герой с печалью в сердце смотрит на «стонущее море, на этого разъяренного, седовласого старика, бушующего в непонятном исступлении...» [5, с. 137]. И это опять соотносится с пушкинскими строками стихотворения «К морю»: «Мир опустел... Теперь куда же / Меня б ты вынес, океан?» [3, с. 296].

Образ Украины в «Этапах» неразрывно связан с народными песнями. «Малороссия – певучая страна» [5, с. 91], – пишет автор. Вместе с бродячею театральной труппой герой отправляется в странствия. Интересен состав труппы, состоящей из русских, евреев, украинцев. В повести много реалистичных зарисовок из жизни бродячих актеров. Вот, например: «артистка Черноморская плачет навзрыд: она стоит перед антрепренером, умоляет его о чем-то, ломает руки, и ее некрасивое исхудалое еврейское лицо облито слезами. <...> Слезы, как дождь, катятся из глаз Черноморской, лицо сжалось в беспомощную, детскую, жалко-плачущую гримасу» [5, с. 105]. Как бывший бродячий певец, Скиталец хорошо знал жизнь таких несчастных актрис. Труппа «перекати-поле» безжалостно высасывала из них соки и потом выбрасывала за ненадобностью. Такие истории позволяют читателю почувствовать бедственное положение актеров и, следовательно, одиночество героя, который опять-таки чувствует свою неприкаянность.

Отдельно надо упомянуть об украинских народных певцах – бандуристах. Особое впечатление на героя произвел слепой бандурист: «говорком заговорил в такт ее [бандуры. – Ч. Л.] нежно-печальным аккордам <...> Нежные струны поют и плачут. Бегают проворные корявые пальцы. <...> Он поет старую думу о разрушении Запорожья. Но кажется, что в старой песне звучит что-то близкое нам, словно кто-то оплакивает придавленную, задушенную жизнь, тоскует по воле, плачет о погибших мечтах. <...> Бесхитростный певец нашел какой-то неожиданный, никому неизвестный путь к нашим сердцам, он своими нежными струнами заставил звучать все нежное и сокровенное, что было в нашей душе» [5, с. 129-130]. Так протягивается ниточка между

прошлым и настоящим. Это очень важный мотив в творчестве Скитальца: он хочет, чтобы современность стала на уровень героического прошлого...

Украинская народная музыка западает в душу героя. Прекрасные украинские песни заставляют его задуматься над связью мечты, свободы и тоски по родине. Ведь и он, и другие певцы бродячей труппы «бросили родину, бросили милых сердцу, любящих, честных и чистых и безвозвратно погрузились в эту неприютную цыганскую жизнь» [5, с. 130]. Поэтичные пейзажи Украины, красота ее песен подчеркивают трагизм судеб населяющих ее людей. Однако романтико-оптимистический настрой побеждает. Автор как бы подсказывает читателю, что все должно закончиться так, как поется в приведенной на странице повести песне: «Подожди! Счастье вернется! Жизнь улыбнется – Как в прежние дни!» [5, с. 152]. И все это происходит благодаря украинским скитаниям. И Украина остается в памяти читателя как прекрасная страна мечты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горький М. Полн. собр. соч. Письма в 24 т. Т. 7. Письма. Конец августа 1908–1901 / М. Горький. – М.: Наука, 2001. – 627 с.
2. Воронцова Г.Н. Скиталец // Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь / гл. ред. П. А. Николаев. Т. V. П-С. – М.: Большая российская энциклопедия, 2007. – С. 633-635.
3. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 17 т. Т. 2. (кн. 1). Стихотворения 1817-1825 / А. Пушкин. – М.: Воскресенье, 1994. – 568 с.
4. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 17 т. Т. 5. Поэмы 1825-1833 / А. Пушкин. – М.: Воскресенье, 1994. – 570 с.
5. Скиталец. Этапы. Повесть в трех частях // Скиталец. Рассказы. Т. 3. – СПб.: Издание товарищества «Знание», 1910. – С. 1–174.
6. Скиталец. Избранные рассказы / Скиталец. – М.: Советский писатель, 1939. – 259 с.

АННОТАЦИЯ

Чэн Лян. Образ Украины в повести Скитальца (С. Г. Петрова, 1869-1941) «Этапы» (1908)

В статье рассматривается образ Украины в повести русского писателя Скитальца (С.Г. Петрова, 1869-1941) «Этапы» (1908), который тесно связан с ранними переживаниями автора. В этом произведении Скиталец раскрыл красоту разных мест Украины, где ему удалось побывать в юности. Это и маленький городок Гай, и окрестности Киева, и южные украинские города,

которые он посетил, скитаясь с актерской бродячей труппой. В повести возникают образы людей из народа, представители интеллигенции, приводятся слова украинских песен.

Ключевые слова: Скиталец (С.Г. Петров), повесть «Этапы» (1908), автобиографизм, образ Украины, пейзаж.

SUMMARY

Cheng Liang. Image of Ukraine in the novel “Stages” (1908) of Skitalets (S.G. Petrov, 1869–1941)

This article discusses the image of Ukraine in the novel of the Russian writer Skitalets (S.G. Petrov, 1869–1941) “Stages” (1908), which is closely connected with the early experiences of the author. In this work Skitalets revealed the beauty of several places in Ukraine, where he had been able to visit in his youth. Among them the small town Gai, the surrounding area of Kiev, and the southern Ukrainian towns he visited while wandering with an acting wandering troupe. The novel features characters representing civilians and intellectuals, and also contains lyrics of Ukrainian songs.

Key words: Skitalets (S.G. Petrov, 1869–1941), novel “Stages” (1908), autobiography, the image of Ukraine, landscape.

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» (г. Горловка, ДНР);

Волосевич Людмила Васильевна – старший преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Дербенёва Лидия Викторовна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Заварзина Любовь Эллиевна – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры общей педагогики ФГБОУ ВО «Воронежский государственный педагогический университет», (г. Воронеж, РФ);

Кочетова Светлана Александровна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Котомцев Дмитрий Олегович – ассистент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет» (г. Луганск, ЛНР);

Курылко Милена Эдуардовна – ассистент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Литвинов Александр Викторович – кандидат педагогических наук, доцент кафедры иностранных языков экономического факультета Российского университета дружбы народов (г. Москва, РФ), e-mail: litvinov-av@rudn.ru, телефон: +7909 633-55-00;

Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Чэн Лян – аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, (г. Москва, РФ), контактная информация: chengliangvila@yandex.ru, 89850174161;

Наден Анна Станиславовна – преподаватель кафедры общего языкознания и славянских языков ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Поборончук Марина Александровна – ассистент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет» (г. Луганск, ЛНР);

Тележко Ирина Владиленовна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры русского языка № 5 Института русского языка Российского университета дружбы народов (г. Москва, РФ), e-mail: irina-telezhko@mail.ru, телефон: +7905 794-04-91;

Филатова Виктория Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной филологии, теории и практики перевода ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Чернова Оксана Евгеньевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры иностранных языков

Инженерной академии Российского университета дружбы народов (г. Москва, РФ), e-mail: oxana-c@mail.ru, телефон: +7903 189-80-18;

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

Шульдишова Алина Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка № 5 Института русского языка, Российского университета дружбы народов (г. Москва, РФ), e-mail: shuld_a@mail.ru, телефон: +7968 366-18-36;

Якименко Людмила Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры начального образования ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет» (г. Луганск, ЛНР).

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Belokon-Pozharitskaya Natalia Anatolievna – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, Dean of the Faculty of Slavic Studies of State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Cheng Liang – PhD student, Department of the History of Contemporary Russian Literature and Modern Literary Process, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia), contact information: chengliangvila@yandex.ru, 89850174161;

Chernova Oksana Evgenievna – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Foreign Languages of the Engineering Academy, Peoples' Friendship University of Russia (Moscow, Russia), e-mail: oxana-c@mail.ru, telephone: +7903 189-80-18;

Derbenyova Lidia Viktorovna – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Filatova Victoria Alekseevna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Foreign Philology, Theory and Practice of Translation of State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Kochetova Svetlana Aleksandrovna – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Establishment of Higher Professional

- Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);
- Kotomcev Dmitry Olegovich** – Assistant of the Department of Russian and World Literature of State Educational Institution of Higher Education of Lugansk People's Republic «Lugansk State Pedagogical University» (Lugansk, LPR);
- Kurylko Milena Eduardovna** – Assistant of the Department of World Literature and Comparative Literary Studies, State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);
- Litvinov Alexander Viktorovich** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Foreign Languages of the Faculty of Economics, Peoples' Friendship University of Russia (Moscow, Russia), e-mail: litvinov-av@rudn.ru, telephone: +7909 633-55-00;
- Lyubimtseva-Natalukha Larisa Nikolaevna** – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);
- Naden Anna Stanislavovna** – Lecturer at the Department of General Linguistics and Slavic Languages of State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);
- Poboronchuk Marina Aleksandrovna** – Assistant of the Department of Russian and World Literature of State Educational Institution of Higher Education of Lugansk People's Republic «Lugansk State Pedagogical University» (Lugansk, LPR);
- Shishkina Ilona Evgenievna** – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Establishment of Higher

- Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);
- Shuldishova Alina Anatolievna** – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Russian Language No. 5, Russian Language Institute, Peoples' Friendship University of Russia (Moscow, Russia), e-mail: shuld_a@mail.ru, telephone: +7968 366-18-36;
- Telezhko Irina Vladilenovna** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Russian Language No. 5, Russian Language Institute, Peoples' Friendship University of Russia (Moscow, Russia), e-mail: irina-telezhko@mail.ru, telephone: +7905 794-04-91;
- Volosevich Lyudmila Vasilievna** – Senior Lecturer of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);
- Yakimenko Ludmila Nikolaevna** – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Primary Education Department of State Educational Institution of Higher Education of Lugansk People's Republic «Lugansk State Pedagogical University» (Lugansk, LPR);
- Zavarzina Lyubov Ellievna** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of General Pedagogy of Voronezh State Pedagogical University (Voronezh, Russia).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Дербенёва Л. В.</i> ПАНАИТ ИСТРАТИ – «СЛУЧАЙНЫЙ ФРАНЦУЗ» В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ НАЧАЛА XX ВЕКА	3
<i>Кочетова С. А.</i> ПРОСТРАНСТВО ДУШИ ДОМАШНЕГО ФИЛОСОФА (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ В. В. ЛИЧУТИНА «ДОМАШНИЙ ФИЛОСОФ»)	10
<i>Любимцева-Наталуха Л. Н.</i> АВТОР И ГЕРОЙ НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ	25
<i>Белоконь-Пожарицкая Н. А.</i> ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОВЕСТИ С. ЗАЛЫГИНА «НА ИРТЫШЕ»	35
<i>Заварзина Л. Э.</i> ТИПЫ ДЕТЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО	40
<i>Тележко И. В., Шульдицкова А. А., Чернова О. Е., Литвинов А. В.</i> ИННОВАЦИОННЫЙ МЕТОД ПРИ ФОРМИРОВАНИИ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ	52
<i>Филатова В. А.</i> «ДНЕВНИКОВЫЙ ФРАГМЕНТ» В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)	68
<i>Шишкина И. Е.</i> О КАЛЕНДАРНО-ДУХОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ЕЕ ЖАНРОВЫХ РАЗНОВИДНОСТЯХ	78
<i>Якименко Л. Н.</i> СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ АЛЛЮЗИЙ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ КОМИЧНОГО В «ДНЕВНИКЕ ДОМОВОГО» ЕВГЕНИЯ ЧЕШИРКО	87

Волосевич Л. В.

ПРОБЛЕМА РОЛИ И ПРАВ ЖЕНЩИН В ОБЩЕСТВЕ
В ТВОРЧЕСТВЕ ВОЛЬТЕРА И Ж.-Ж. РУССО95

Котомцев Д. О.

КАТЕГОРИЯ ДВОЕМИРИЯ В ПОЭТИКЕ
МОДЕРНИСТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ102

Курылко М. Э.

«НЕУДОБНАЯ» УТОПИЯ, ИЛИ «МИСТЕРИЯ-БУФФ»
ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО111

Наден А. С.

«ГОРНЫЕ ВЕРШИНЫ» К. Д. БАЛЬМОНТА: А. П. ЧЕХОВ
И Л. Н. ТОЛСТОЙ В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ
РАБОТАХ АВТОРА116

Поборончук М. А.

Э. ПО В РОМАНЕ В. В. НАБОКОВА «ЛЮЛИТА»123

Чэн Лян

ОБРАЗ УКРАИНЫ В ПОВЕСТИ СКИТАЛЬЦА
(С. Г. ПЕТРОВА, 1869-1941) «ЭТАПЫ» (1908)130

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ137

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS140

Научное издание

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**

East Slavic Philology

Сборник научных трудов

Выпуск четырнадцатый (тридцать восьмой)
Литературоведение

Главный редактор С. А. Кочетова
Технический редактор Н. А. Сытник
Компьютерная вёрстка и макетирование
Н. А. Сытник
Корректоры: Н. А. Жихарева,
О. Т. Захарова

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

Подписано к изданию 04.07.2022.
Формат 60х84/16. Бумага 80 г/м².
Усл. печ. л. – 8,34. Уч.-изд. л. – 9,25.
Усл.-изд. л. – 8,60.
Тираж 300 экз. Зак. № 21.

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