

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 12(36)*



Горловка
2021

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
В76

Редакционная коллегия:

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

*Рекомендовано к изданию на заседании Учёного совета
ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»
(протокол № 11 от 30.06.2021)*

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. 12(36). Литературоведение. – Горловка : Изд-во ГОУ ВПО «ГИИЯ», 2021. – 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», 2021

УДК 82.0

СИМВОЛИКА ИМЕНИ «РОТШИЛЬД» В РОМАНЕ «ПОДРОСТОК» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Фамилия финансового олигарха Ротшильда во внутреннем мире романа «Подросток» Ф.М. Достоевского приобрела смысл нарицательного имени не просто богача, но «хозяина мира», ставшего таковым благодаря деньгам. Аркадий Долгорукий – главный герой романа – хочет стать «Ротшильдом» в символическом смысле: хозяином мира. Это сложный экзистенциальный мотив: кроме очевидного «подросткового» максимализма в нем присутствуют еще два смысловых элемента: с одной стороны, стремление обычного, ничем не примечательного человека стать великим; с другой – низменное стремление достичь этого не за счет своих качеств, а за счет денег. На протяжении романа с «подростком» происходит процесс взросления и осознания пагубности этой идеи для души. Наричательное имя «Ротшильда» в романе как символ зла (совокупности соблазнов мира и власти цивилизации денег) разворачивается во разных аспектах, требующих специального анализа. В данной статье будет начат такой анализ, исходя из нескольких ключевых сюжетов романа.

Данная тема рассматривалась в статье Н. Подосокорского «Легенда о Ротшильде как “Наполеоне финансового мира”», в которой автор отметил, что Достоевский употреблял имя Ротшильда в «мифо-символическом ключе» [6, с. 46]. Однако этот автор искусственно связывает символику имени Ротшильда с так называемым «наполеоновским мифом» у Достоевского. На самом же деле, у Достоевского не было какого-то особого «наполеоновского мифа», но он лишь использовал имя Наполеона в том символическом смысле, который это имя объективно приобрело в языке еще до Достоевского и который продолжает существовать до сих пор, например, в выражении «наполеоновские планы». В действительности семантика имен «Наполеон» и «Ротшильд» совершенно различна и не придумана Достоевским, а существовала независимо от него. Имя «Наполеон» символизирует гордого завоевателя в духе античных героев, а

имя «Ротшильд» означает денежного махинатора, правящего миром. Общим у них является только то, что и «Наполеон», и «Ротшильд» – это продукт особой демонической гордыни человека, но во всем остальном они принципиально отличны: если «Наполеон» – это отважный герой, то «Ротшильд» – это низкий обманщик, добившийся власти нечестными средствами. Таков смысл этих имен, который объективно возник в культуре, а не придуман Достоевским.

Фамилия Ротшильд (Rothschild) имеет немецкое происхождение и означала «красный щит», поскольку основатели этой династии банкиров жили во Франкфурте-на-Майне в доме, на котором был нарисован герб его прежних владельцев – немецких аристократов, основой которого был красный щит. Это уже символично, что фамилия образовалась от чужого родового герба, и этот символ был фактически присвоен Ротшильдами вместе с покупкой чужого дома. Символ присвоения чужого – это как раз и есть символ финансовых махинаций и денег, которые получают не трудом, а на основе процентов от кредитов, либо вообще в результате присвоения чужой собственности в результате банкротства хозяев. Именно так и образовывались «первоначальные капиталы» тех, кто затем стал олигархами в мире финансов и капитала. В XIX веке эти люди фактически захватывают реальную власть в своих государствах и мире в целом, поскольку с этого времени реальную власть дают деньги. Г. Гейне первым сформулировал своего рода «символ веры» своего времени: «Ибо деньги – бог нашего времени, а Ротшильд – пророк его!» [2, т. 8, с. 130]. В поэме «Дон Жуан» (1819-1824) Байрон писал о своей эпохе:

Кто в Англии политику вершит?
Кто создает надежды, интересы?
Кто радости и горести дарит?
Вы думаете – дух Наполеона?
Нет! Ротшильда и Беринга миллионы! [1, т. 1, с. 429].

Тем самым, имя Ротшильд ко временам Достоевского давно уже стало нарицательным среди образованных людей. Поэтому герои его произведений упоминают его как само собой разумеющееся явление. Так, в «Униженных и оскорблённых» Алеша Валковский говорит: «нынче самый главный князь

– Ротшильд» [4, т. 3, с. 238]. В наброске незавершённого «Ростовщика» (1866) Ротшильд назван «золотым царем» [4, т. 5, с. 321]. О богатстве Ротшильда несколько раз упоминал герой «Игрока» Алексей Иванович [4, т. 5, с. 216, 226]. В романе «Идиот» Ганя «сердился, например, и на то, что Птицын не загадывает быть Ротшильдом и не ставит себе этой цели. “Коли уж ростовщик, так уж иди до конца, жми людей, чекань из них деньги, стань характером, стань королем иудейским!”» [4, т. 8, с. 387]. Выражение «король иудейский» Ганя употребил в разговоре с князем Мышкиным, признаваясь в своем желании разбогатеть: «Вот эту-то я всю гимнастику и перескачу и прямо с капитала начну; чрез пятнадцать лет скажут: “Вот Иволгин, король Иудейский”. Вы мне говорите, что я человек не оригинальный <...> Это, батюшка, меня давно уже бесит, и я денег хочу. Нажив деньги, знайте, – я буду человек в высшей степени оригинальный. Деньги тем всего подлее и ненавистнее, что они даже таланты дают. И будут давать до скончания мира» [4, т. 8, с. 105].

Для понимания исторического контекста этих высказываний героев Достоевского весьма характерна и история, описанная А. Герценом в мемуарах «Былое и думы», в главе с издевательским названием «Император Джеймс Ротшильд и банкир Николай Романов». А. Герцен обманным путем продал Ротшильду свои ценные бумаги, которые были недействительны, поскольку в России находились под арестом по решению суда. Однако Ротшильд, узнав об этом, не только не вернул их А. Герцену, но наоборот, потребовал Россию произвести все выплаты по этим незаконным бумагам. И тогда, как пишет А. Герцен, издеваясь над русским царем, «петербургский 1-й гильдии купец Николай Романов, уstraшенный конкурсом и опубликованием в “Ведомостях”, уплатил, по высочайшему повелению Ротшильда, незаконно задержанные деньги с процентами и процентами на проценты, оправдываясь неведением законов» [3, т. 10, 140]. Царь действовал исходя из государственных интересов и не хотел вступать в конфликт с Ротшильдом. А. Герцен же в результате этого акта попал в финансовое рабство к Ротшильду и был им нанят для ведения «гибридной войны» против России – на его деньги издавал в Лондоне журнал «Колокол», в котором искусственно создавал крайне негативный образ своей Родины. А. Герцен так описывает своего хозяина – Джеймса Ротшильда: «Царь иудейский сидел спокойно за своим столом, смотрел

бумаги, писал что-то на них, верно, все миллионы или по крайней мере сотни тысяч» [3, т. 10, с. 138]. Впрочем, Достоевский вряд ли читал этот текст А. Герцена, поскольку если бы он его читал, то неизбежно ответил бы на него хотя бы в дневнике. Поэтому тем более характерно, что образ реального Ротшильда, описанный А. Герценом, полностью соответствует «Ротшильд» как культурному символу.

В подготовительных материалах к «Идиоту» Достоевский сформулировал следующую мысль: «Главная и основная мысль романа, для которой всё: та, что он до такой степени болезненно горд, что не может не считать себя богом, и до того, вместе с тем, себя не уважает (до того ясно себя анализирует), что не может бесконечно и до неправды усиленно не презирать себя <...> Вместо полезной деятельности – зло. На будущее – расчет: буду банкиром, царем иудейским и буду всех держать под ногами в цепях. “Или властвовать тирански, или умереть за всех на кресте – вот что только и можно, по-моему, по моей натуре, а так, просто износиться я не хочу”» [4, т. 9, с. 180]. Это не что иное, как характер нового, «ротшильдовского» человека, который реально в романах Достоевского был воплощен в той или иной степени в разных его героях. В «Подростке» Аркадий Долгорукий говорит: «Мне нравилось ужасно представлять себе существо, именно бесталанное и срединное, стоящее перед миром и говорящее ему с улыбкой: вы Галилеи и Коперники, Карлы Великие и Наполеоны, вы Пушкины и Шекспир, вы фельдмаршалы и гофмаршалы, а вот я – бездарность и незаконность, и все-таки выше вас, потому что вы сами этому подчинились» [4, т. 13, с. 76-77]. Главный герой «Подростка», в отличие от Раскольникова, в качестве своего образца упоминает уже не Наполеона как «сильного человека», а Ротшильда – и не как «сильного человека», а как раз наоборот, как человека ничтожного, но ставшего «великим» благодаря деньгам. Это переход от идеала Наполеона к «идеалу» Ротшильда – кризис и «перелом» в мировой истории.

Уже в самом начале романа Достоевский изображает две символические «ротшильдовские» сцены. Первая из них показывает, как «Подросток» Аркадий Долгорукий начал реализовывать свою идею стать Ротшильдом. Достоевскому удалось краткой сценой передать всю глубину погружения души в цинизм и жестокость уже в самом начале процесса «ротшильдовского» обогащения. Стоит подробнее рассмотреть эту пронзительную сцену:

«– Я опоздал. Ах, как жаль! За сколько?

– Два рубля пять копеек.

– Ах, как жаль! вы бы не уступили?

– Выйдемте, – шепнул я ему, замирая.

Мы вышли на лестницу.

– Я уступлю вам за десять рублей, – сказал я, чувствуя холод в спине.

– Десять рублей! Помилуйте, что вы!

– Как хотите.

Он смотрел на меня во все глаза; я был одет хорошо, совсем не похож был на жида или перекупщика <...>

Я повернулся и пошел.

– Да возьмите четыре рубля, – нагнал он меня уже на дворе, – ну, пять.

Я молчал и шагал.

– Нате, берите! – Он вынул десять рублей, я отдал альбом.

– А согласитесь, что это нечестно! Два рубля и десять – а?

– Почему нечестно? Рынок!

– Какой тут рынок? (Он сердился.)

– Где спрос, там и рынок; не спроси вы, – за сорок копеек не продал бы.

Я хоть не заливался хохотом и был серьезен, но хохотал внутри, – хохотал не то что от восторга, а сам не знаю отчего, немного задыхался.

– Слушайте, – пробормотал я совершенно неудержимо, но дружески и ужасно любя его, – слушайте: когда Джеймс Ротшильд, покойник, парижский, вот что тысячу семьсот миллионов франков оставил (он кивнул головой), еще в молодости, когда случайно узнал, за несколько часов раньше всех, об убийстве герцога Беррийского, то тотчас поскорее дал знать кому следует и одной только этой штукой, в один миг, нажил несколько миллионов, – вот как люди делают!

– Так вы Ротшильд, что ли? – крикнул он мне с негодованием, как дураку.

Я быстро вышел из дому. Один шаг – и семь рублей девяносто пять копеек нажил! Шаг был бессмысленный, детская игра, я согласен, но он все-таки совпадал с моею мыслью и не мог не взволновать меня чрезвычайно глубоко...» [4, т. 13, с. 38-39].

Столь обширный фрагмент текста приведен для того, чтобы показать всю динамику и тонкость анализа Достоевским

движений человеческой души, впадающей в «ротшильдковский» соблазн». Как видим, в первую очередь душа обеспечивает себе нравственной «алиби» тем, что внушает себе: она действует строго по закону, ничего не нарушает, и поэтому к ней не может быть никаких претензий. Но чем ближе оно вступает к контакт с душой другого человека, за счет которого она хочет обогатиться, тем явственнее становится ее цинизм и беззастенчивая жестокость. Собеседник Подростка сначала поражен и просто не верит, что вообще возможен такой цинизм и жестокость с его стороны. Но затем смиряется с ситуацией и уступает требуемые деньги. Очевидно, что вещь ему действительно очень дорога и нужна. В такой ситуации даже самое черствое сердце должно было бы раскаяться и отдать эту вещь по ее цене, а не гнаться за сверхприбылью. Но Подростка эта ситуация вовсе не смягчает, хотя читатель догадывается, что в душе ему тоже очень больно. Но эту скрытую внутреннюю боль и сострадание он глушит рациональными аргументами и цинизмом, доходящим до настоящего психологического садизма. Именно поэтому, как он признается, что «хохотал не то что от восторга, а сам не знаю отчего, немного задыхался». Это хохот, который в любое мгновение может перейти в плач – но Подросток устоял. Он не сорвался в плач сострадания только потому, что вдруг высказал своей жертве весь свой восторг от того, что у него получилась схватить хотя бы отдаленное подобие той удачи, какую имел в свое время Ротшильд. А услышав это имя, его несчастный собеседник понял, что Подросток – человек страшный и разговаривать с ним больше не о чем.

Такова своего рода «анатомия» превращения человека в чудовище под влиянием страсти – и не столько к деньгам как таковым, поскольку они здесь лишь средство, но именно к могуществу и власти над людьми. Эта сцена очень важна для всего романа – в ней, как в «зерне», содержится то исходное состояние души, от которого должен будет избавиться Подросток. И в ней же содержится и глубокий историсофский смысл – она показывает духовную сущность того мира, которая приходит под видом «прогрессивной цивилизации».

Вторая – сцена с участием его товарища Ламберта: «Он сказал, что деньги утащил сегодня у матери из шкапулки, подделав ключ, потому что деньги от отца все его, по закону <...> Он привязал канарейку ниткой к сучку и из двух стволов, в упор, на

вершок расстояния, дал по ней два залпа, и она разлетелась на сто перушков. Потом мы воротились, заехали в гостиницу, взяли номер, стали есть и пить шампанское; пришла дама <...> Потом, когда мы стали опять пить, он стал ее дразнить и ругать; она сидела без платья; он отнял платье, и когда она стала браниться и просить платье, чтоб одеться, он начал ее изо всей силы хлестать по голым плечам хлыстом. Я встал, схватил его за волосы, и так ловко, что с одного раза бросил на пол. Он схватил вилку и ткнул меня в ляжку. Тут на крик вбежали люди, а я успел убежать. С тех пор мне мерзко вспомнить о наготы; поверьте, была красавица» [4, т. 13, с. 27-28].

Как видим, добыча «легких денег» обернулась здесь тем, что человек с этими деньгами впадает в неистовство, зверство, разврат и даже в беснование. Эта сцена является как бы прообразом всего романа, указывая, что в будущем должно произойти с героем, хотя бы и не в такой грубой форме. В духовном смысле эта сцена – обнажение сущности «ротшильдовской идеи» обогащения любой ценой и того, что она неизбежно делает с человеческой душой.

Если миф, по А.Ф. Лосеву, есть развернутое магическое имя, то сюжет художественного произведения как частный случай мифа – это развернутое символическое имя, которое часто бывает названием произведения, но это не обязательно. Имя «Подросток» является и одним из имен главного героя, и названием романа – оно обозначает путь роста человеческой души и её очищения от соблазнов. Это позитивное имя романа. «Ротшильд» же является его «негативным» именем – тем, что должен преодолеть рост души. Развертка смысла имени «Ротшильд» имеет в романе и определенную историософскую символику. Незаконнорождённость Подростка – это его «ротшильдская» черта, поскольку новый тип «хозяина мира», основанный на власти денег также «незаконнорождённый тип» человека – он приходит извне в христианскую цивилизацию, как чужой завоеватель, но присваивает ее себе ее силы – так же, как сделал своей фамилией чужой герб. «Подросток» должен перерасти этот изначальный свой грех – здесь проявляется и библейский архетип «блудного сына». Подлинный отец Подростка – Макар Иванович Долгорукий, набожный старец, в странствиях собиравший на постройку храма. И это чрезвычайно символично для общего смысла романа, для того пути, который должен пройти Подросток и для его изначального призвания. В этом образе подлинного, но

забытого отца явлен и историософский символ: Россия должна избавиться от «ротшильдовского» соблазна и вернуться на путь Святой Руси.

Архетип «блудного сына» очень ярко явлен и в том сюжете, когда Подросток пришел за пересланными отцом деньгами, но не был принят, хотя его брат был дома, а деньги были переданы ему через лакея. Не подлинный, но почитаемый им «отец» Версилов – это западник, исповедующий «всемирное гражданство». Это русский человек, изменивший своему призванию, духовно предавший свою Родину. Его фамилия тоже символична, поскольку происходит от латинского слова *versa* – «наоборот», «перевернуто» (а латинизм *vice versa* вошел в английский язык). «Версилов», собственно, означает – «тот, кто из перевертышей». «Ротшильдовский» соблазн приемного сына является явным продолжением и усугублением западничества отца. Символично и то, что после какого-то скандального поступка Версилов изгнан из высшего общества – т.е. отлучен от людей, хранящих аристократические традиции, для которых честь является высшей ценностью. Кроме того, Версилов оказывается и тайным развратителем. Однако в романе мы застаем Версилова уже в начале его душевного перелома и покаянного пути. Вины его в самоубийстве Оли не было: деньги им были даны ей бескорыстно, в качестве помощи, но она, уже до этого несколько раз становившаяся объектом посягательств, поняла его благородный поступок превратно. Это также символично: «грязным» деньгам никто не верит, и они не могут приносить добро. Эти деньги соблазняют и самого Подростка: Аркадий приоделся франтом и ведёт самый светский образ жизни, беря деньги у князя Сергея Сокольского в счёт тех, которые полагаются Версильову. Аркадий играет в рулетку и выигрывает много денег, но они лишь усиливают его разочарование в жизни и в его «ротшильдовской» идее.

В результате всех пережитых перипетий «Подросток» не отрекается от своей идеи, но теперь она предстает ему «уже в совершенно ином виде». Что это за «иной вид», в романе не сказано подробно, но по контексту можно понять, что, вероятнее всего, Аркадий Долгорукий начнет искать способы не-ротшильдовского зарабатывания денег праведным трудом и их справедливым распределением. Как писал Д.С. Лихачев, «постепенное освобождение от предвзятой власти идеи составляет

содержание “Подростка”. Подросток сперва невольно, а потом и сознательно поступает вопреки своей идее “власти-богатства” и постепенно выходит из своего одиночества, становится человеком. Он выигрывает и отдает, теряет время на чужие дела, кутит, хотя и поклялся вести аскетически-жадный образ жизни, чтобы нажиться и получить власть над людьми. В результате этого отступления от своей идеи он приобретает реальные черты, человекообразность» [5, с. 53]. Такое внутреннее изменение героя вообще всегда является главным внутренним сюжетом всех произведений Достоевского, а в «Подростке» оно основано на преодолении «Ротшильда».

Грядущая катастрофа в России, которую так остро предчувствовал Достоевский, произойдет в результате вторжения антихристианской цивилизации, которая уже господствует на Западе. Достоевский в «Дневнике писателя» за 1877 год писал: «Разве покойный парижский Джемс Ротшильд был дурной человек? Мы говорим о целом и об идее его, мы говорим о жидовстве и об идее жидовской, охватывающей весь мир, вместо “неудавшегося” христианства <...> недаром же все-таки царят там повсеместно евреи на биржах, недаром они движут капиталами, недаром же они властители кредита и недаром, повторю это, они же властители и всей международной политики, и что будет дальше – конечно, известно и самим евреям: близится их царство, полное их царство! <...> матерьялизм, слепая, плотоядная жажда личного матерьяльного обеспечения, жажда личного накопления денег всеми средствами – вот всё, что признано за высшую цель, за разумное, за свободу, вместо христианской идеи спасения» [9, т. 25, с. 85]. Само слово «жидовство», которое здесь употребляет Достоевский, нельзя считать проявлением некоего «антисемитизма», во-первых, потому, что слова «еврей» в то время еще не было в русском языке, оно было введено позже как неологизм; во-вторых, речь здесь идет не о еврейском народе как таковом, который в то время в основной своей массе жил в большой бедности, а именно о его отдельных представителях, которым была свойственна упомянутая «идея». Тем самым, «ротшильдовская» идея у Достоевского – это идея не национальная, но всемирно-историческая, и при этом имеющая много различных своих конкретных проявлений. Достоевский прямо пишет о том, что Джемс Ротшильд вовсе не был дурной человек сам по себе – но страшной была идея, которой он

служил и благодаря которой стал «великим», порождая в мире и множество искренних подражателей, подобных Подростку.

Однако если на Западе антихристианство победило мирным путем, то в России оно утвердилось в результате революции и террора – и это тоже предчувствовал Достоевский: один из героев «Бесов» заявил, что «счастья человечества» можно достичь, лишь «срезав радикально сто миллионов голов». Западный материализм в России приобрел лицемерный характер, маскируясь под «социальную справедливость». Однако и эта хитрость социализма была заранее разоблачена Достоевским: он писал, что в основе социализма лежит вовсе не жажда справедливости – это лишь поверхностный обман, а та же самая жажда материального обогащения, как и в капитализме. В духовном смысле между ними нет никакой разницы, поскольку социализм, по Достоевскому, «устраняет Христа и хлопочет прежде всего о хлебе <...> Вот эти-то социалисты, по моему примечанию, в ожидании будущего устройства общества без личной ответственности, покамест страшно любят деньги и ценят их даже чрезмерно, но именно по идее, которую им придают» (письмо к В. А. Алексееву 7 июня 1876) [9, т. 29, кн. 2, с. 85]. Тем самым, и в основе социализма, по Достоевскому, лежит то же самое «ротшильдовское» начало – стремление людей лишь к земному материальному могуществу любой ценой. На поверхности социализм вроде бы противоположен капитализму, но в основе их лежит одна и та же духовная сущность. Об этом потом писали русские философы Серебряного века.

Проведенный анализ позволяет сделать следующий обобщающий вывод. Имя «Ротшильда» в качестве символа в романе «Подросток» разворачивается как серия сюжетных событий, связанных с попытками людей самоутвердиться с помощью денег и их безнравственных поступков, которыми неизбежно эти попытки заканчиваются. Идея благого применения «ротшильдовских» денег, то есть денег, завоеванных хитростью, подлостью и обманом, всегда полностью проваливается – вплоть до самоубийства людей, которых пытаются с помощью этих денег облагодетельствовать, оказывая бескорыстную помощь. Почему-то такую помощь люди отказываются принимать. Такой феномен известен и на уровне массового сознания – когда говорят, что «деньги имеют свою энергию». На самом же деле, «энергию зла» имеют не деньги как таковые, а те люди, которые их приобрели

неправедным путем. И если они потом пытаются делать добро, то это у них не получается, поскольку их душа уже пленена злом и несет его в себе во всех их действиях. Для того чтобы стать на путь добра, человек должен прекратить добывать такие «злые» деньги, которые не могут принести пользы. Таким образом, сюжет романа является своего рода разворачиванием первичного мифо-символического смысла имени «Ротшильд». «Подросток» освободился от демона своей «ротшильдовской идеи», стал другим человеком, но все-таки нам не известно, к какой новой идее он пришел и что собирается делать. Смысловой финал романа, как почти всегда у Достоевского, остается открытым – «всё впереди и всегда будет впереди» (М.М. Бахтин).

ЛИТЕРАТУРА

1. Байрон Д.Г. Собрание сочинений в 4 т. – М.: Правда, 1981. – Т. 1-4.
2. Гейне Г. Собрание сочинений в 10 т. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956-1959. – Т. 1-10.
3. Герцен А.И. Собрание сочинений в 30 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1956-1957. – Т. 8-11.
4. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука, 1972-1990.
5. Лихачев Д.С. Достоевский в поисках реального и достоверного // Литература – реальность – литература. – М.: Сов. писатель, 1981. – С. 44–59.
6. Подосокорский Н. Легенда о Ротшильде как «Наполеоне финансового мира» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – 2020. №1. С. 31-50.

АННОТАЦИЯ

Даренский В.Ю. Символика имени «Ротшильд» в романе «Подросток» Ф.М. Достоевского

В статье рассмотрен сюжет романа «Подросток» как символическое разворачивание первичного мифо-символического смысла имени «Ротшильд». Имя «Ротшильда» в качестве символа разворачивается как серия событий, связанных с попытками людей самоутвердиться с помощью денег и их безнравственными поступками, которыми неизбежно эти попытки заканчиваются. «Подросток» освободился от демона своей «ротшильдовской

идеи», стал другим человеком. Показаны и историософские аспекты этого имени.

Ключевые слова: Достоевский, «Ротшильд», «Подросток», историософия.

SUMMARY

Darenskiy V.Yu. Символика имени «Ротшильд» в романе «Подросток» Ф.М. Достоевского

The article considers the plot of the novel “Podrostok” as a symbolic unfolding of the primary mytho-symbolic meaning of the name “Rothschild”. The name “Rothschild” as a symbol unfolds as a series of events related to people’s attempts to assert themselves with money and their immoral acts, which inevitably end these attempts. The “Podrostok” freed himself from the demon of his “Rothschild idea”, became a different person. The historiosophical aspects of this name are also shown.

Key words: Dostoevsky, “Rothschild”, “Podrostok”, historiosophy.

*С. А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

ПОЭТИКА ЦИКЛА В ТВОРЧЕСТВЕ В.В. ЛИЧУТИНА (НА МАТЕРИАЛЕ ТРИЛОГИИ «РАСКОЛ»). ЧАСТЬ I

В истории мировой литературы известны многочисленные случаи объединения авторами своих произведений в циклы, подчиняющиеся единому идейно-смысловому содержанию, объединённые проблематикой, жанровой принадлежностью, системами персонажей отдельных произведений (не обязательно персонажи при этом «кочуют» по произведениям цикла), мотивами, символами, хронотопом, художественными приёмами, стилем, в целом, контекстуальным фоном. Природа художественной циклизации в прозе, поэзии, драматургии неоднократно становилась предметом изучения литературоведами (М.Н. Дарвин, О.Г. Егорова, Л.Е. Ляпина, Е.Л. Пивоварова, В.А. Сапогов, Е.А. Семёнова, И.В. Фоменко, Л.Я. Яницкий, А.С. Янушкевич и многие др.).

Как известно, цикл произведений представляет собой «объединение нескольких самостоятельных произведений в

особое целостное единство» [7, стлб. 1189], «группу произведений, составленную и объединенную самим автором по тем или иным принципам и критериям (жанры, тематика, сюжеты, персонажи, хронотоп) и представляющую собой своеобразное художественное единство» [13, с. 292]. Каждое произведение цикла, как подчёркивает М.Н. Дарвин, обладает самостоятельностью и уникальностью, «отдельные произведения, включенные в цикл, сохраняют свою самостоятельность и вне его» [13, с. 293], и в то же время, «целостность циклической формы, как правило, вторична по своему происхождению и создается на основе первичной целостности образующих ее художественных произведений. Однако цикл нельзя воспринимать как сумму составляющих его произведений» [13, с. 293]. В любом случае, мы должны говорить о некоем целостном образовании, объединённом, как определял М.М. Гиршман, «внутренним пределом», внутренними смысловыми связями. О некоторых характерных свойствах цикла говорит и О.Г. Егорова, отмечая, что его, как правило, характеризует наличие нескольких произведений, связанных между собой единым смыслом, вторичная целостность структуры (на что обращает внимание М.Н. Дарвин), монтажная композиция, при которой между произведениями выстраивается ассоциативная связь, концептуальность авторского замысла, очевидно, зависящая от порядка расположения произведений в цикле, единый для всей совокупности художественных текстов сверхсюжет, общность системных элементов цикла. Такими элементами цикла, по мнению исследователя, могут быть жанровые, стилистические, ритмические, образно-метафорические, лексико-фразеологические, интонационные и звуковые. О.Г. Егорова анализирует разные подходы к изучению циклов и обращает внимание на существующую теоретическую проблему дифференциации цикла от других жанровых образований (цикл – сборник рассказов и и.п.). И, исходя из того, что цикл – «сверхжанровое единство, обладающее относительно устойчивым типом структуры, жанровыми признаками, тяготеющее иногда к большим жанровым формам» [5, с. 5], а цикличность – это «особая художественная возможность: каждое произведение, входящее в цикл, может существовать как самостоятельная художественная единица, но, будучи извлечённой из него, теряет часть своей эстетической значимости; художественный смысл цикла не сводится только к совокупности

смыслов отдельных произведений, его составляющих» [5, с. 5]. На наш взгляд, в таком понимании цикла и цикличности как процесса установления «внутреннего предела», внутренних смысловых связей заключён потенциал изучения циклов произведений разных по своей родовой природе.

В каждом случае формирования цикла произведений существует большое разнообразие ракурсов, которые можно учитывать при изучении конкретного цикла художественных текстов: первичный /вторичный; авторский /неавторский (читательский), открытый / закрытый, «структурированный цикл», «цикл с рамой», «циклы-сборник», жанровый или полижанровый «ансамбль», «цикл-роман», циклы со сквозным персонажами, циклы с линейной системой персонажей и т.д.). И, вероятно, в каждом отдельном случае будет свой набор инструментов, скрепляющих произведения в цикл. Уникальность каждого случая при существующем многообразии ракурсов, по-видимому, и определяет индивидуально-авторский «внутренний предел», «скрепляющую основу мира» как отражение «индивидуально-неповторимого человеческого бытия, целостной индивидуальности» [3, с. 50]. Нам представляется важным изучать каждый конкретный случай создания цикла для более глубокого проникновения с мастерскую художника, поскольку именно общий контекст творчества писателя «соотносит» и «регулирует» его мировоззренческие и эстетические установки. На наш взгляд, таким конкретным уникальным случаем является трилогия В.В. Личутина «Раскол», включающая романы «Венчание на царство», «Крестный путь», «Вознесение», и, смеем считать, отражающая целевые философско-эстетические константы творчества самобытного русского писателя.

Учитывая различные взгляды на закономерности формирования цикла, в нашем опыте исследования трилогии мы исходим из того, что трилогия «Раскол» В.В. Личутина представляет собой такое текстовое образование, которое учитывает взаимосвязь текста и контекста всего творчества писателя или, по крайней мере, авторские эстетические установки, отражённые во всей трилогии. Кроме этого, необходимо, безусловно, учитывать и широкий контекст, находящийся за пределами творчества конкретного писателя. Об этом, например, говорит М.Н. Дарвин при изучении циклообразующих связей лирических циклов: «В роли циклообразующей связи может

выступать не только авторское, но и чужое слово, цитата как концентрированное выражение важной грани смысла текста-источника. <...> ...создаёт ощущение единства. Причём цитирование в этом случае полифункционально: оно играет роль скрепы, регулирует нарастание экспрессии и становится одним из важных способов воссоздания авторской концепции» [4, с. 30]. Эта очевидная мысль, так или иначе, прослеживается в работах практически всех исследователей, изучающих явление цикла и циклизации произведений независимо от их жанрово-родовой принадлежности. В то же время, при определении системы циклообразующих связей в трилогии В.В. Личутина «Раскол» мы исходим из того, что ни одна, даже ведущая циклообразующая связь, «не определяет характера целого. Поэтому интерпретация цикла предполагает анализ не доминантной связи, или «набора» циклообразующих, но отношений между ними», – подчёркивает М.Н. Дарвин [4, с. 31]. И, соответственно, каждое звено в цепи связей, формирующих цикл, выполняет свою функцию, подчиняясь единой общей задаче создания целого.

Одним из смысловых акцентов в трилогии, несомненно, является заголовок всей совокупности романов «Венчание на царство», «Крестный путь» и «Вознесение». Содержанием трилогии становятся художественно осмысленные автором подлинные события русской истории эпохи раскола Русской православной церкви в XVII веке, константы русской культуры, столкновение традиций и новаторства в государственном управлении, многовековые духовные, нравственные, культурные ориентиры Руси.

Писатель в трилогии показывает не только исторические события, повлекшие за собой судьбоносные перемены в жизненных устоях людей, но и прорисовывает перспективы дальнейшего разворачивания русской истории, отразившей впоследствии все противоречия эпохи Раскола. «Раскол» становится ключевым понятием для понимания исторических событий, взаимоотношений людей, облечённых властью и простых смертных. Понятие раскола характеризует все онтологические человеческие связи, основанные на вечном противостоянии добра и зла, что вовсе не означает, что, условно говоря, до раскола церкви этих противоречий не существовало.

Идея раскола становится доминантной для всех уровней организации повествования трёх романов: тематика и

проблематика (темы семьи, взаимоотношений отцов и детей, религии, патриотизма, предательства, любви, ненависти, дружбы, преданности, веры и надежды), композиционное строение каждого романа и трилогии в целом, системы персонажей как отдельных произведений, так и всей трилогии как целостной структуры, на уровне разработки мотивов (сон, перекрёсток-росстань, дорога, дом, огонь, порог, крыльцо, стена, остров, край и др.), пространственно-временной организации повествования, трактовки символов и художественных деталей.

Писатель не только анализирует причины и развитие страшной гражданской трагедии в обществе – Раскола православной церкви, но поступательно рассматривает раскол в человеческой душе. Психологизм прозы В.В. Личутина отражается в интенсивном внутреннем монологе, который разворачивается в диалог героев с самими собой. Они практически постоянно находятся в состоянии напряжённой борьбы и спора со всеми «за» и «против». Главное, что автор ставит своих героев перед выбором того или иного пути. Подчеркнём, что такие метания, судьбоносность выбранного варианта решения проблем, необходимость действовать здесь и сейчас, или, напротив, осознание важности мудрого взвешивании слова и поступка – всё это тоже «отзеркаливает» ситуацию раскола. Но раскола уже личностного, индивидуального. По сути, каждый персонаж в той или иной степени находится на грани раскола. Только раскол может иметь разный масштаб: государственный, семейный, личный...

Для писателя история раскола Православной церкви – трагедия гражданского общества, способная вызывать сочувствие потомка. По замечанию Н.Е. Неверовой, при анализе трилогии важно исходить из утверждения о том, что можно «говорить о нескольких идеях в произведении. Это связано и с трагической сущностью данного периода истории для русского народа, и с трактовкой Личутиным религиозной революции, произошедшей в недавно единой Руси. Автор в романе пытается понять, откуда возник раскол в русских душах, почему появилось наше духовное скитание, в чем заключаются его внутренние причины, почему возникло противостояние народа и власти» [11].

В образе каждого героя отражена парадигма раскола: постоянная внутренняя борьба, сомнения, попытки разобраться в окружающих людях, ситуациях и обстоятельствах, недоверие,

опасения, невозможность отделить зёрна от плевел и принять верное решение. Напряжённые духовно-нравственные испытания переживают персонажи, мучительно ищут ответы на вопросы, связанные с сложившимся государственным укладом.

Романы трилогии, сформировавшие цикл, объединены общей идеей, тематикой и проблематикой. Так, очевидно, что ведущей темой трилогии является тема религиозного раскола как социально-политическая проблема русского общества, её осмысление через воплощение в художественном мире, отражающем жизнь не вымышленную и художественно «пережитую», а настоящие события реальной жизни. В художественно осмысленных событиях проявляется авторская мировоззренческая позиция, которую писатель обозначил в беседе с Г. Орловым: «Я считаю, что и староверцы, и те, кто исповедует никонианство, все равно они христиане. И у меня нет того противостояния – я как бы невольно их вбираю в себя. Это все простые люди. И мое поклонение, и любовь и к тем, и к другим. Я и писал-то роман, стягивая обе стороны правды вместе, а не поклоняясь какой-то одной из них чрезмерно. Я попытался, может быть впервые в истории всей русской литературы, написать об этом времени с позиций любви. Я писал, любя всех, всех уважая, стараясь всех понять» [12].

Столкновение двух противоположных сил, порождающих действие и противодействие, повлекло за собой раскол гражданского общества. С одной стороны, это правящая в России элита во главе с царём Алексеем Михайловичем и патриархом Никоном, а с другой – силы, отстаивающие старые традиции. И автор в состоянии «внеаходимости» стремится быть выше одностороннего видения истории, все силы, по мнению В.В. Личутина, достойны понимания и уважения. На это обращал внимание писатель, отмечая, что «начал заниматься староверчеством и расколом только из-за чувства справедливости. Это меня всегда ранило. Я чувствовал какую-то внутреннюю неправду, ложь. Причем ложь историческую, которая пронизала не только саму церковь, но пронизала само русское общество» [12]. В целом, думается, что именно такая авторская позиция «над схваткой» позволяет быть, что называется, беспристрастным судьёй в оценке истории.

Писатель стремится продемонстрировать позиции обеих сторон, аргументированно изложить взгляды и убеждения

противостоящих друг другу сил. Рассуждая о старовеках, впрочем, вообще о приверженцах старых устоев, он подчёркивает: «Затейщики всякого переустройства, свары и смуты исходят из того глубокого убеждения, больного упрямства и сомнения, что все им позволено, что все подданные, как один, желают перемен; из этого лишь заблуждения, напрочно укрепясь в нем, меньшинство иначит жизнь окружающую по своему вкусу, и норову, и страстям, и силою сталкивает большинство народу с заповеданного предками пути, уверяя, что все старое – худое, все прежнее – изжитое; что в иных народах похвальное, то в наших землях – отвратное: не так ходим, едим, глядим, одеваемся, пьем, смеемся, плодим детей... И чтобы укоренить перемены, глубже запахать семена невиданных досель злаков, затейщики всякое несогласие с собою считают за тупое непокорство, своеволие и стихийный темный бунт... Воистину прав не тот, кто прав, но кто силен, лукав и беспощаден. Во все времена оглушенный затеями народ, искренне боясь новин (и почасту бывая природно правым), бессильно ярится, и плачет, и стонет, ино кулак вскинет с угрозою, иль подкинет огненного петуха под застреху, иль взмахнет секирою над господской шеей, но, увидя всю напрасность протеста, после уже смятенно бредет под ярмом, смущенно уповая лишь на Божью милость» [10, с. 125]. И такое авторское проникновенное сочувствие и понимание смысла гражданского конфликта позволяет максимально приблизиться, в том числе, и читателю, к сути происходящих в реальной истории событий. Мы помним, что в романах В.В. Личутина реальность художественно осмыслена, но, на наш взгляд, именно такая «приближенность» к правде жизни, в первую очередь, характеризует в целом личностную идейно-эстетическую программу писателя. На языке художественной словесности автор доносит до читателя глубину постигшей народ беды – гражданского противостояния, раскола, разделившего общество на отрицающие друг друга лагеря. И оба лагеря выписаны с «приближенной» симпатией, с такого расстояния, при котором можно, как через увеличительное стекло, увидеть глубину и трепет души персонажей. Вообще, считаем, что многомерность образов тоже является отличительной особенностью создаваемого В.В. Личутиным художественного мира. Основные, ведущие персонажи – сложные натуры, которые автор тщательно выписывает, демонстрируя их неоднозначность, изображая, порой, внутреннюю борьбу, прослеживая психологию

поступка. Сложность человеческого характера подчёркивается автором постоянно.

Глубокие рассуждения В.В. Личутина в трилогии о расколе православной церкви на Руси в XVII веке остры и современны. И автор не предлагает быть ретроградом, отказываться от нового, бояться перемен. Напротив, речь идёт о том, что у каждого есть своя правда, что для мудрых решений ради движения вперёд важно учитывать все риски развития событий.

Итак, как подчёркивал М.Н. Дарвин, рассматривая явление циклизации в лирике, существуют определённые законы «сцеплений», формирующих цикл: «1. Циклообразующие связи могут возникать на любом уровне структуры от темы и проблематики до фоники. 2. По отношению к авторскому замыслу их можно условно разделить на запрограммированные (заглавие, общий композиционный принцип, развитие темы и т.д.) и незапрограммированные, возникающие помимо авторской воли (пространственно-временные отношения, ключевые слова, фоника, полиметрия и т.п.). <...> 3. Следует различать <...> циклообразующие связи и факторы, под влиянием которых формируется целостность...» [4, с. 20]. Нам представляется правомочным и в прозаическом цикле произведений также рассматривать различные варианты «сцеплений». Такую функцию могут выполнять определённые повторяющиеся из произведения в произведение темы или проблемы, предложенные автором для осмысления, композиционный рисунок, характерный для отдельных произведений, вошедших в цикл, и для всей трилогии В.В. Личутина «Раскол» в целом, системы персонажей отдельных романов «Венчание на царство», «Крестный путь», «Вознесение» и персонажная надсистема трилогии, структура взаимообусловленных художественного времени и художественного пространства, система мотивов, пронизывающих трилогию. Таким образом, считаем, что все без исключения элементы поэтики произведения играют свою роль в формировании цикла произведений писателя, что и составляет перспективу дальнейшего изучения целостного единства трилогии «Раскол».

ЛИТЕРАТУРА

1. Архипов Ю. Толкование истории – изъяснение души / Ю. Архипов // Личутин, В. В. Раскол. Роман: в 3 кн. Кн. I: Венчание на царство / Собрание сочинений в 14 томах. Владимир Личутин / В.В. Личутин. – М.: Вече, 2017. – С. 5-17.
2. Большакова А. Послесловие / А. Большакова // Личутин, В.В. Раскол: роман в 3 кн. Кн. III: Вознесение / В. В. Личутин. – Москва, Вече, 2018. – С. 619-638.
3. Гиршман, М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности/ М. М. Гиршман. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 528 с. – (Studia philologica).
4. Дарвин, М. Н. Циклизация в лирике. Исторические пути и художественные формы: автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.01.08. – Екатеринбург, 1996. – 43 с. : ил.
5. Егорова О.Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века: Автореф. дис. ... д-ра. филол. наук: 10.01.01 – русская литература / О.Г. Егорова. – Волгоград, 2004. – 44 с. – Текст : электронный // freereferats: сайт. – URL: https://static.freereferats.ru/_avtoreferats/01002635437.pdf (дата обращения: 17.04.2021).
6. 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.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий/ под ред. А.Н.Николюкина;Ин-тнаучн.информациипообщественным наукам РАН. – М.: Интелвак, 2003. – 1600 стлб.
8. Личутин, В. В. Раскол. Роман: в 3 кн. Кн.I: Венчание на царство / В. В. Личутин. – Москва, Вече, 2017. – 416 с.; – Текст : электронный // Электронная библиотека : сайт – URL: <https://booksonline.com.ua/review.php?book=62192> (дата обращения: 05.05.2021).
9. Личутин, В.В. Раскол: роман : в 3 кн. Кн.II: Крестный путь / В. В. Личутин. – Текст : электронный // Электронная библиотека : сайт – URL:<https://booksonline.com.ua/review.php?book=62193> (дата обращения: 05.05.2021).
10. Личутин, В.В. Раскол: роман в 3 кн. Кн.III: Вознесение/ В. В. Личутин. – Москва, Вече, 2018. – 640 с.; – Текст : электронный // Электронная библиотека : сайт – URL:<https://>

- booksonline.com.ua/review.php?book=62194 (дата обращения: 05.05.2021).
11. Нарыкова Н.Е. Диалектика исторического характера в романе В.В. Личутина «Раскол» / Н.Е. Нарыкова // Культурная жизнь Юга России. – 2008. – № (1)26. // Режим доступа: <https://uchimsya.com/a/mIgO0M3H> (дата обращения: 23.05.2021).
 12. Орлов Г. Г. Авторский блог: Редакция завтра. Поклон Староверы : беседа с Владимиром Личутиным / Г. Г. Орлов – Текст : электронный // сайт: – URL : <https://zavtra.ru/blogs/2005-03-0961> (дата обращения: 23.05.2021).
 13. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. научн. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
 14. Яницкий Л. Я. Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре / Л. Я. Яницкий // Критика и семиотика. – 2000. – Вып. 1–2. – 170–174 с.

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А. Поэтика цикла в творчестве В.В. Личутина (на материале трилогии «Раскол»). Часть I

Статья представляет собой первую часть работы, посвященной изучению поэтики цикла романов «Венчание на царство», «Крестный путь», «Вознесение», включенных В.В. Личутиным в трилогию «Раскол». Автор обосновывает необходимость рассматривать различные уровни организации целостного единства трилогии.

Ключевые слова: Личутин В.В., цикл, трилогия, проблематика, поэтика.

SUMMARY

Kochetova S. A. Poetics of the cycle in the works of V. V. Lichutin (on the material of the trilogy «The Split»). Part I

The article is the first part of the work devoted to the study of the poetics of the cycle of novels «Wedding to the Kingdom», «The Cross Path», «Ascension», included by V.V. Lichutin in the trilogy «The Split». The author justifies the need to consider different levels of organization of the holistic unity of the trilogy.

Key words: Lihutin V.V., cycle, trilogy, problems, poetics.

*О. А. Кравченко
(г. Тегеран, Иран)*

УДК 82.09

**АРХИТЕКТОНИКА ТРАГИЧЕСКОГО
У ДОСТОЕВСКОГО: КОНЦЕПЦИИ
ВЯЧ. ИВАНОВА И Л. ШЕСТОВА**

В серебряном веке, переосмысливающим сущность творчества в целом, осуществляется также ревизия основных эстетических категорий. Наряду с возвышенным и прекрасным трагическое становится воплощением мистериальных основ искусства и сферой воплощения его обновленного ценностного состава. Показателен тот факт, что трагическое реализуется не только в рамках драматургического опыта писателей-символистов, но и в контексте построения философской системы искусства. При этом своеобразным эталоном трагедии, воплощением архитектоники трагического оказывается для символистов творчество Ф. Достоевского.

Говоря об архитектонике трагического, мы опираемся на систему идей, изложенных в трактате М. Бахтина 1924 года «Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве»[1]. В предложенном понимании архитекtonика трагического представляет собой содержание эстетической деятельности, генеральный принцип художественного видения, подчиняющий себе весь композиционный состав произведения как эстетического объекта.

В случае Ф. Достоевского особенно наглядно можно наблюдать универсальный характер архитектоники трагического. Трагическое традиционно осуществляется драматическим жанром трагедии, однако у Ф. Достоевского трагедия реализована в эпических формах, его романы – это «трагедии в эпическом одеянии» [7, с. 517]. Композиционный состав трагического на уровне строения сюжета был емко сформулирован в 1901 году Д. Мережковским, назвавшим романы Ф. Достоевского «чередой пятых актов трагедий» [10, с. 219]. Между тем архитектонике трагического – выявлению трагической доминанты эпического события у Ф. Достоевского – посвящены работы Вячеслава

Иванова и Льва Шестова. Их прочтение Ф. Достоевского при всем различии исходных установок предопределено «модернизированной» на рубеже веков логикой данной категории.

Цель настоящей статьи состоит в сопоставлении концепций творчества Ф. Достоевского, представленных в трактате Вяч. Иванова 1932 года «Достоевский. Трагедия. Миф. Мистика» (первая часть которого является переработкой статьи 1911 года «Достоевский и роман-трагедия») и в работе Л. Шестова 1902 года «Достоевский и Ницше (к философии трагедии)». Основанием для подобного сопоставления служит не только общий для двух критиков подход к трагическому на уровне его ценностных, мирозерцательных, архитектурных в своей глубине смыслов, но и ряд тематических переключек (в числе которых апелляция к «новоявленному Заратустре» [7, с. 488], интерпретация расхожей оценки Н. Михайловского о «жестокоем таланте» Ф. Достоевского, осмысление феномена преступления), позволяющих проследить векторы восприятия Ф. Достоевского философской эстетикой начала XX века. Еще одним основанием для сопоставления можно считать высказанную Н. Бердяевым мысль о Ф. Достоевском как специфическом «знаке» русской духовной жизни серебряного века: «Когда в начале XX века в России возникли новые идеалистические и религиозные течения, порвавшие с позитивизмом и материализмом традиционной мысли радикальной русской интеллигенции, то они стали под знак Достоевского. В. Розанов, Мережковский, "Новый путь", неохристиане, Булгаков, неоидеалисты, Л. Шестов, А. Белый, В. Иванов – все связаны с Достоевским, все зачаты в его духе, все решают поставленные им темы» [3, с. 217].

Обращаясь к статье Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия», мы в первую очередь отмечаем разграничение «принципа формы» и «принципа мирозерцания». Подобный подход является основополагающим для Иванова-теоретика, он получит дальнейшее развитие в ряде его работ, среди которых особенно выделяется итоговая в разработке данной темы римская статья 1947 года «Forma for mans и forma for mata»¹.

Forma for mans или в трактовке 1911 года «принцип

¹ Подробный анализ ее представлен в новейшей работе В.В. Петрова «Философско-эстетические взгляды Вяч. Иванова в эссе "Forma for mans и forma for mata"» [11].

миросозерцания» – это особая «формативная» или «зигдущая» форма. Она существует до вещи, как самостоятельное бытие, «как действенный прообраз творения в мысли творца» [6, с. 231]. *Forma for mans* связана внутренними соответствиями с личностной основой (энтелехией) человека: поэтическое откровение есть сообщение формы словесной и душевной нераздельно. Поэзия поэтому есть «сообщение» зигдущей формы через форму созигденную, и таким образом она передает, «со-общает <...> чужой душе аналогичное созидательное движение» [6, с. 231]. Разрабатывая концепцию романа-трагедии, Вяч. Иванов утверждает: «Трагичен, по существу, во всех крупных романах Достоевского прежде всего сам поэтический замысел» [7, с. 491]. Трагизм замысла (его «высшая архитектурная цель» [7, с. 492]) заключается в сложном пути к обретению общечеловеческой причастности, всенародного единения, реализованного некогда в дионисийском трагическом действе. Что же касается «принципа формы», то исследователь отмечает у Ф. Достоевского характерную для драмы катастрофичность и обилие театральных сцен: это «искусственное сопоставление лиц и положений в одном месте и в одно время; преднамеренное сталкивание их; ведение диалога менее свойственное действительности, нежели выгодное при освещении рамп; изображение психологического развития также сплошь катастрофическими толчками, порывистыми и иступленными доказательствами и разоблачениями на людях, в самом действии, в условиях неправдоподобных, но сценически благодарных; округление отдельных сцен завершительными эффектами действия...» [6, с. 290]. Подобные композиционные приемы осмыслены Вяч. Ивановым в перспективе родовых закономерностей драмы, как «недостатки манеры <...> гениального художника», перенесшего условности сцены в эпическое повествование.

Важно подчеркнуть, что суть трагичности не может быть сведена исключительно к форме созигденной (*forma for mata*), но относится к тому, «как художник видит вещи» [6, с. 228]. Ф. Достоевский видит мир как реальность метафизическую. Мировоззрение писателя Вяч. Иванов называет «онтологическим реализмом». И потому истинная трагедия его романов разворачивается между Богом и человеком, ее смысл – в добровольной отъединенности, отпадении человека от Бога

и народа в его «сверх-эмпирической сущности» [7, с. 535]. Замкнутость человека, обособление от мирового целого в конечном итоге становятся преступлением. Однако гордое и преступное самостоянье человека – это лишь предпосылка, завязка трагического события-действия. Преступлением не исчерпывается сама трагедия. Ее место и время – это вековая борьба мировых сил, это «планетарная сфера», на которой «снова сразились Ормузд и Ариман» [7, с. 492].

Трагедия, обретшая мировой масштаб, нуждается в соответствующем ему осмыслении. Этим объясняется первичность, концептуальная исходность *Tragodumena* в композиции книги о Ф. Достоевском. Следующие за ней разделы *Mythologumena* и *Theologumena* – не только новые «точки зрения, с которых созерцается одна целостная сущность» [7, с. 484]. Это также компоненты трагической в своей основе «многозначительной и тяжеловесной содержательности» [7, с. 492] романов Ф. Достоевского. Здесь опять в круг размышлений критика вовлекается Ариман, и мировое зло усилено образами-идеями Люцифера и Легиона. Ормузд же предстает в женской ипостаси Матери-Земли, принимающей покаянное целование и одаривающей прощенного грешника благодатью зеленеющих полей и пастбищ. «Герой “Преступления и наказания” виновен перед Землей, и искупляется покаянием перед ней, и терпеливо молчащая, все приемлющая, беря на себя его вину, она как бы утешает и укрепляет выздоравливающего, показывая ему свои безграничные кочевые степи, где еще возможно “воздух пить патриархальный”» [7, с. 533].

Ф. Достоевский, по образному выражению Вяч. Иванова, так глубоко забросил якоря своего корабля, что не все из них удалось поднять перед отплытием, «пришлось ему разрубить не один канат» [7, с. 548]. Не всем своим идеям писатель смог придать художественную форму. Не сумел облечь в романные образы, в «поток внешних действий и личных переживаний» [7, с. 517] то, что являет по сути своей мировую драму.

Таким образом, ивановская архитектоника трагедии задана религиозным идеалом соборности – и как единства «в области общественной» [7, с. 486], и как мистического союза Бога и человечества. Искажение этого идеала предзадает специфику трагического конфликта романов Ф. Достоевского, формульное выражение которого у Вяч. Иванова звучит

так: «Уже в “Преступлении и наказании” Достоевский, к своему ужасу, открыл истину, которую он позже выразит в догматической форме, истину о вине всех за всех и за все. Это страшное познание открывает перед ним новую бездну, ужасающую и ослепляющую: он начинает постигать, что все человечество – Один Человек» [7, с. 537]. Всеобщность вины есть негативная проекция идеала всеобщего единения. Поэтому пророческий тезис о торжественном пришествии царицы-Трагедии, высылающей в мир первых вестников, которыми и следует считать романы Ф. Достоевского, – задан у Вяч. Иванова оптимистическим пафосом.

Как отмечает Н.Д. Тамарченко, трагедия, мыслимая Вяч. Ивановым как трагедия духа, связана с двойственным историческим процессом «крайнего обособления личности и в то же время ее возрастающего в ходе истории стремления воссоединиться с “коллективной личностью” народа, с духовной почвой или “землей”» [14, с. 115]. Поэтому истинное понимание трагедии у Вяч. Иванова не сводимо к структуре классической античной трагедии, но предстает как особая разновидность «всенародного искусства», поднимающегося до высот «пророчесственного самоопределения народной души» [6, с. 284]. Сочувственно цитируя термин «демотический», предложенный для определения современного романа Эмилем Геннекеном, Вяч. Иванов подчеркивает, что и в древнем эпосе, и на новейшей стадии развития большая эпическая форма изображает судьбу и сознание народа. В книге о Ф. Достоевском Вяч. Иванов мыслит народ как такую онтологическую сущность, которая включает в себя само Слово, т. е. Бога. Исследователь утверждает: «...для Достоевского, народ есть всеединое, всечеловеческое, в грехе и унижении принимающее Бога начало, которое противостоит началу отъединенной, богоборческой личности» [7, с. 535].

Таким образом, основа трагической архитектоники романов Ф. Достоевского видится Вяч. Иванову в утверждении всем ходом романного развития такой ценности, как причастность личности к народу. Сам же народ трактуется не в «почвенническом»² ключе,

² Имеем в виду характеристику «философии почвы», данную современным автором: «Почвенничество – это собственно православная философия в святорусском преломлении. Самобытность почвенничества – в его методе, разработанном Фёдором Михайловичем. Метод сей состоит в том, чтобы выискивать жемчужины мудрости в море православной народной русскости...» [8, с. 266].

а как духовная первооснова³ культуры. В трагических коллизиях Ф. Достоевского отпадение героя от «всех», ситуация одиночества человека, словно ножницами отрезавшего себя от человечества, предстает направляющей действие перипетией, задающей, вопреки Аристотелю, трагическое движение не от «хорошего к плохому», а от «плохого» (от преступления) – к мучительному катартическому «хорошему», к свету божественной истины.

Отметим, что ивановская концепция романа-трагедии получила негативный отклик в книге М.Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». В полемике с Ивановым Бахтин назвал роман-трагедию «художественным гибридом» [2, с. 12]. В целом же трагическая доминанта творчества Достоевского оказалась в книге М. Бахтина затуманена идеей полифонии и карнавальной логикой вечного обновления. Тем более значимо для нас проследить трагический контекст восприятия Ф. Достоевского в исследовании более близкого современника Иванова, каким предстает Л. Шестов.

По своей эстетической траектории трактат Л. Шестова «Достоевский и Ницше (к философии трагедии)» представляется противонаправленным идеям Вяч. Иванова. Дело не только в том, что Л. Шестов выстраивает собственную аргументацию на ином материале. Повесть «Записки из подполья», порождающая импульскритического прочтения Ф. Достоевского, лишена всех тех внешних (formaformata) характеристик, через которые для Иванова раскрывается «принцип мирозерцания» Ф. Достоевского. Можно сказать, что локусы подпольного пространства – угол, мышиная нора – задают интровертный характер происходящего, а типичные для романов Ф. Достоевского диалоги редуцированы сценарием внутренней речи героя.

Отсутствие в повести внешних признаков трагедии сопряжено также с отсутствием в ней действия, в котором проявлялась бы некая архитектурная ценность. Все это направляет внимание читателя трактата не на творчество Ф. Достоевского (и преломленного в нем философствования Ницше), а на то, что можно было бы назвать «романом» самого Л. Шестова. Именно

³ Ивановская трактовка народа получает современную, созвучную ей интерпретацию Р. Гвардини, утверждающего, что у Достоевского «понятие народ служит воплощением всего истинного, глубинного, сущностного в людях. Народ – это первозданная сфера человеческого бытия, уходящая корнями в глубь истории, могучая, исполненная величия и достоинства» [4, с. 12].

на этом уровне осуществляется специфическое, во многом эпатирующее читателя движение к прояснению трагической ценности. Ф. Достоевский и Ф. Ницше здесь оказываются не столько творцами, сколько героями дидактического в своем пафосе романа, содержанием которого является трагедия. Но и в этом случае трагедия как «тема» или как аллегория новых принципов философствования не только не утрачивает ценностных характеристик, но утверждает их новый состав.

Собственно, с прояснения этого состава начинается трактат: «Философия <...> трагедии, не значит ли это философия безнадежности, отчаяния, безумия – даже смерти?!» [15, с. 15] Все перечисленное и становится предметом осмысления экзистенциалистской по своей направленности мысли исследователя. Новый трагический герой, впервые описанный Ф. Достоевским и получивший развитие в работах Ф. Ницше, – это человек, бунтующий против законов обыденности, не способный изменить их и ими же заданные условия собственного существования, но обнаруживающий в противостоянии обстоятельствам силу и значимость собственного страдания, умение «принять действительность со всеми ее ужасами» [15, с. 75]. Л. Шестов осмысляет трагическую ситуацию «нового Эдипа», несущего наказание не как беспомощная жертва рока, а как поверженный, но не сломленный богоборец.

Преимущество Ф. Достоевский – Ф. Ницше прописывается Л. Шестовым на основе опыта лишений и отверженности, получающего символическое название «каторга»: «Теперь вслед за Достоевским является Ницше. И он пришел из каторги – из подземного мира, из области трагедии, откуда уже нет возврата в мир обыденности» [15, с. 170].

«Подпольный» герой Ф. Достоевского, осознавая собственную ничтожность, не оправдывает себя, а упрямо выдерживает до конца собственную позицию. Своеобразным апофеозом этой духовной беспочвенности предстают его слова «...свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» [5, с. 174]. Л. Шестов усматривает в этом «наглом» бунте против всего мира основной исток философии Ф. Ницше. Его аскетический идеал утверждает как ценность само существование человека во всех отличиях и несходствах его с миром как сферой «готовой» мудрости: «...аскетическим идеалом он не отрицает

существования; наоборот, им он утверждает свое существование и *только* свое существование <...> в такой степени, что он не далек от дерзновенной мысли – *pereat mundus, fiat philosophia, fiat philosophus, fiam*⁴... Последние слова представляют почти буквальный перевод знаменитой фразы бедного героя из подполья <...>. Мог ли он когда-нибудь думать, что брошенная им в порыве злобы и ослепления несчастной проститутке фраза будет переведена знаменитым философом на язык Цицерона и Горация и предложена как формула, определяющая собою сущность высших человеческих стремлений?» [15, с. 168].

Отметим, что прочтение Шестовым творчества Ф. Достоевского оказывается почти на грани обличения. Критике, в частности, подвергаются главные мировоззренческие идеи писателя. Так, если у Вяч. Иванова народ обретает значение духовной прародины героя, то Л. Шестов интерпретирует народ как совокупность образов бедных людей, слабых и униженных. Когда Ф. Достоевский «уже не верит во всемогущество любви и не ценит слез сочувствия и умиления» [15, с. 92], народ предстает перед ним совсем в ином свете. По мнению Л. Шестова, «народность» Ф. Достоевского – лишь одна из преодоленных им альтруистических идей. Критик резюмирует: «Русский народ все же большая “идея”, ковер-самолет, на котором не один читатель или писатель совершал свое заоблачное путешествие» [15, с. 66]. Эта идея нужна была Достоевскому-утешителю, «учившему людей верить, что ужасная судьба униженных и оскорбленных искупается слезами и добрыми чувствами читателей и писателей» [15, с. 76]. Со временем же писатель понимает, что нельзя верить идеям – «безобразной лжи», которую «он мог целые годы лелеять в душе своей и чтить как великую и святую истину» [15, с. 76-77].

Таким образом, творчество Ф. Достоевского оказывается «перекрестком» оценок сущности трагедии. Парадоксальным образом антитетичность концептуальных установок Вяч. Иванова и Л. Шестова в отношении архитектурных доминант творчества Ф. Достоевского преломляет в себе эволюцию драматургических опытов эллиниста Иванова. Как отмечает В. Полонский, в движении от «Тантала», через неоконченную «Ниобею» к «Прометею» «Иванов приходит к выявлению мистериального ядра трагедии: онтологического отпадения

⁴ «пусть гибнет мир, да будет философия, да будет философ, да будет».

личности, наказуемого и взыскающего искупления» [12, с. 88]. В образе Прометея становится наглядным водораздел между индивидуалистической свободой духа (именно этим вектором задана трактовка трагического у Л. Шестова) и законностью «человеческого индивидуализма перед лицом вселенской полноты» [9, с. 287] (в этих терминах может быть понят конфликт «романа-трагедии»).

Ивановская концепция трагизма Ф. Достоевского может быть названа «классической»: она и опирается на фундамент греческой трагедии, и формирует классическую модель гармонии божественно-человеческого миропорядка. В этом смысле точной представляется нам характеристика В. Рудича, отмечавшего, что долгое время Иванов воспринимался как «автор помпезных и мало понятных стихов и разве что одной поучительной книги о Достоевском» [13, с. 159]. Книга Вяч. Иванова, действительно, носит «учительный» характер. Анализируя романы Ф. Достоевского, исследователь, по сути, развивает собственную, специфически символистскую концепцию творчества, в которой сфера *realiora* – высшего, реальнейшего бытия оказывается «магическим кристаллом», преображающим всю неприглядность и дикость реальной жизни.

На этом фоне концепция Л. Шестова является своеобразным экзистенциальным коррективом трагического в XX веке. Сопоставление исследовательских позиций Л. Шестова и Вяч. Иванова на философском языке последнего предстает как столкновение Аримана и Ормузда. Шестов осуществляет «инквизиторский», во многом пристрастный и разоблачительный анализ творчества Ф. Достоевского. Однако классический идеал трагедии все же не теряет для него своей актуальности. Трагической ценностью становится то самое «уединенное сознание», в котором раскрывается «бессмысленность и нелепость в судьбе отдельного человека» [15, с. 93]. Однако если у Вяч. Иванова трагическая коллизия ведет к преодолению отъединенности, то шестовская философия трагедии укоренена в ней, и выход здесь видится не в единении с Богом и людьми, а в утверждении героизма страдания. Говоря о трагедии, Л. Шестов сочувственно цитирует Ф. Ницше: «Перед лицом трагедии борец в нашей душе празднует свои сатурналии» [15, с. 166]. Л. Шестов исходит из ситуации безвозвратного крушения идеала. Для него не существует сферы *realiora*, но есть непреодолимая

жестокость жизни, задающей свои простые вопросы. Перелом в мировоззрении Ницше Шестов описывает следующим образом: «Вместо того, чтобы предложить Ницше спокойно заниматься будущим всего человечества и даже вселенной, она [судьба – О.К.] предложила ему, как и Достоевскому, один маленький и простой вопрос – о его собственном будущем. И проникновенный философ, бестрепетно глядевший на ужасы всего мира, смутился и потерялся, как заблудившееся в лесу дитя...» [15, с. 113]. Для Л. Шестова философия трагедии – это разговор о человечестве, оказавшемся в ситуации потерявшегося ребенка.

Подводя итог, отметим, что концепции «романа-трагедии» и «философии трагедии» не только оформляют архитектурные доминанты творчества Ф. Достоевского, но и актуализируют в современном литературоведении проблему трагического спектра, множественности ценностных векторов, определяющих состав трагического в эстетике начала XX века. Одновременно в этой перспективе открывается лишь фрагментарно исследованное поле трагической архитектуры творчества Ф. Достоевского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 7-79.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. – 320 с.
3. Бердяев Н. О русских классиках. Москва: Высшая школа, 1993. 386 с.
4. Гвардини Р. Человек и вера. Брюссель: Жизнь с Богом, 1994. – 332 с.
5. Достоевский Ф. Записки из подполья // Достоевский Ф. Собрание сочинений: В 30 т. Ленинград: Наука, 1973. – Т. 5. – С. 99-179.
6. Иванов В. Родное и вселенское. – Москва: Республика, 1994. 428 с.
7. Иванов В. Достоевский. Трагедия. Миф. Мистика // Иванов В. Собрание сочинений: В 4 т. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979. – Т. 4. – С. 483–588.
8. Инок Всеволод (Филипьев). Избранные статьи. Джорданвилль: б.и., 2002. – 266 с.

9. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство. – 367 с.
10. Мережковский Д. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика. – 624 с.
11. Петров В. Философско-эстетические взгляды Вяч. Ивановавэссе «Forma for mans и forma for mata» // Studia Litterarum. – 2019. – Т. 4. – № 2. – С. 228–251.
12. Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. – М.: Наука, 2008. 285 с.
13. Рудич В. Вячеслав Иванов // История русской литературы: XX век: Серебряный век. – Москва: Прогресс – Литера, 1995. С. 159–172.
14. Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская религиозная философия. Москва: РГГУ, 2001. – 200 с.
15. Шестов Л. Достоевский и Ницше (философия трагедии) // Шестов Л. Сочинения. Москва: Раритет, 1995. – С. 15–175.

АННОТАЦИЯ

Кравченко О.А. Архитектоника трагического у Достоевского: концепции Вяч. Иванова и Л. Шестова

Статья посвящена исследованию ценностного спектра трагического в творчестве Ф. Достоевского. В ходе анализа критических работ Вяч. Иванова и Л. Шестова выявляются константы архитектоники трагического, предложенные этими исследователями. Сделан вывод о кардинальной смысловой разнонаправленности оценок трагического в прочтении Ф. Достоевского. В трактовке Вяч. Иванова герой воспринимает утраченную гармонию духовного единения как ценность и стремится к ее восстановлению. В философии Л. Шестова пафос трагичности состоит в добровольном героическом отказе личности от гармонических идеалов. В обоих случаях трагическое как архитектурная ценность обретает специфические смысловые обертоны искусства XX века.

Ключевые слова: архитектоника, трагическое, Ф. Достоевский, М. Бахтин, Вяч. Иванов, Л. Шестов, роман, трагедия.

SUMMARY

Kravchenko O. A. The architectonics of the tragic by Dostoevsky: the concepts of Viach. Ivanov and L. Shestov

The article is devoted to the study of the value spectrum of the tragic in F. Dostoevsky's works. In the analysis of the critical works of Viach. Ivanov and L. Shestov, the author reveals constants of the architectonics of the tragic proposed by these researchers. It is concluded that there is a semantic multidirectionality of the assessments of the tragic in the reading of F. Dostoevsky. In Ivanov's interpretation, the hero perceives the lost harmony of spiritual unity as a value and strives for its restoration. In the philosophy of L. Shestov the pathos of tragedy consists in the voluntary heroic rejection of harmonious ideals by the individual. In both cases, the tragic, as an architectonic value, acquires specific semantic overtones of 20th century art.

Key words: architectonics, tragic, F. Dostoevsky, M. Bakhtin, Viach. Ivanov, L. Shestov, novel, tragedy.

*В. Г. Фоменко
(г. Луганск, ЛНР)*

УДК 821.161.1(1-21)П181

ТЕМА ГОРОДА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Проблема исследования города в литературе, в первую очередь Петербурга, представлена в работах М. Безродного, А. Данилевского, М. Плюхановой. На рубеже XX – XXI веков исследования о московском тексте представлены в работах М. Одесского, Н. Корниенко, С. Телегина, в сборнике под редакцией Г. Кнабе. Особый интерес представляют исследования краеведа Н. Анциферова.

Проанализировав ряд научных исследований, отмечаем, что в фокус русской литературы город попадает, начиная с XIX в. Он выступает в произведениях как фон, топос, место действия, декорация, кое-где, как образ (Н. Гоголь, Ф. Достоевский, И. Тургенев, И. Гончаров и др.). Акцентируем внимание и на том, что в художественных произведениях, начиная с XIX в., город предстает воплощением цивилизации. Со временем реалистичные картины художественного воспроизведения города отражают восприятия его как лабиринта (М. Ямпольский).

Изучая феномен города в контексте русской культуры и литературы, рассматривая его как результат исторического развития человечества, имеем веские основания утверждать, что литература принимает активное участие в процессах накопления, сохранения, передачи информации и опыта развития цивилизации будущим поколениям. «Город занимает большое место в современной литературе, можно сказать, что она насыщена образами города. Город вдохновляет поэтов, город приковывает внимание мыслителей и людей науки», – пишет Н. Анциферов в исследовании «Город как выразитель сменяющихся культур» [1].

Одной из главных тем исследования В. Топорова был «Петербургский текст» (исследователь, первым употребивший этот термин, настаивал на написании с прописной буквы, указывающем на личностный, уникальный характер явления, в котором запечатлелась «душа Петербурга»).

Работа В. Топорова «Петербург и “Петербургский текст русской литературы” (Введение в тему)» и исследования разных лет, посвящённые литературным произведениям. «Петербург познал самого себя не столько из описания реалий жизни, быта, своей всё более и более углубляющейся истории, сколько из русской художественной литературы» [5, с. 5]. «Петербургский текст» – порождение и самопознание города: «...уникален в русской истории Петербург и тем, что ему в соответствие поставлен особый «Петербургский» текст, точнее, некий синтетический свертхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели. Только через этот текст Петербург совершает прорыв в сферу символического и провиденциального» [5, с. 23]. «Петербургский текст» – свидетельство действительного смыслового единства, родства составляющих его произведений, прослеживаемого в общности мотивов и образов, отсылках и реминисценциях. Город в «Петербургском тексте» – реальность высшая, символично-мифологической природы, и, например, парадные описания или восторженно-отвлеченные образы этого города в словесности XVIII в. еще не образуют такого текста. Это пространство, в котором «разыгрывается основная тема жизни и смерти и формируются идеи преодоления смерти, пути к обновлению и вечной жизни». Тема Петербурга, «далекая от того, чтобы быть исчерпанной или окончательно решенной, она характеризуется особой антитетической напряженностью и взрывчатостью, некоей максималистской установкой как на

разгадку самых важных вопросов русской истории, культуры, национального самосознания, так и на захват, вовлечение в свой круг тех, кто ищет ответ на эти вопросы» [5, с. 7]. В. Топоров пишет: «Первое, что бросается в глаза при анализе конкретных текстов, образующих Петербургский текст, и на чем здесь нет надобности останавливаться особо, – удивительная близость друг другу разных описаний Петербурга как у одного и того же, так и у различных (но – и это особенно важно – далеко не у всех) авторов, – вплоть до совпадений, которые в другом случае (но никак не в этом) могли бы быть заподозрены в плагиате, а в данном, напротив, подчёркиваются, их источники не только не скрываются, но становятся именно тем элементом, который прежде всего и включается в игру. Создается впечатление, что Петербург имплицитно свои собственные описания с несравненно большей настоятельностью и обязательностью, чем другие сопоставимые с ним объекты описания (например, Москва), существенно ограничивая нравственную свободу выбора. Однако такое единообразие описаний Петербурга, создающее первоначальные предварительные условия для формирования Петербургского текста, по-видимому, не может быть целиком объяснено ни сложившейся в литературе традицией описания Петербурга, ни тем, что описывается один и тот же объект, а описывающий пользуется имеющимися в его распоряжении «штампами». Во всяком случае, единство описаний Петербурга в Петербургском тексте не исчерпывается исключительно климатическими, топографическими, пейзажно-ландшафтными, этнографически-бытовыми и культурными характеристиками города (в отличие, например, от описаний Москвы от Карамзина до Андрея Белого, не образующих, однако, особого «московского» текста русской литературы). <...> Единство Петербургского текста определяется не столько единым объектом описания, сколько монолитностью (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи) – путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром» [5, с. 26 – 27].

Адекватность изображения города в русской литературе заключается в осознании его универсальности, которая требует стиливого разнообразия, различных художественных систем, художественных методов, живого и постоянного изменения

литературной проблематики. Городская литература – это, прежде всего, перемещение точки зрения писателя в плоскость такой модели жизни, где город выступает генератором исторического развития человечества [В. Ф.]. Город начинает осмысливаться и изображаться как исторический палимпсест, особенно это касается Петербурга и Москвы. В. Топоров определяет следующие хронологические рамки возникновения и развития «Петербургского» текста в литературе. Первый период – 20 – 30-е гг. XIX в., был положен А. Пушкиным «Уединенный домик на Васильевском» (1829), «Пиковая дама» (1833). К этому периоду относят «Петербургские повести» Н. Гоголя. Второй период – 40 – 50-е гг. – «оформление» петербургской темы в её «низком» варианте. К этому периоду В. Топоров относит произведения Ф. Достоевского, И. Гончарова, В. Одоевского и др. Третий период – 60 – 80-е гг. представлен произведениями Ф. Достоевского, Н. Лескова, Я. Полонского, И. Тургенева, М. Салтыкова-Щедрина и др. Все произведения описывающие Петербург, характеризуются определенной близостью друг к другу (монолитностью). В. Топоров указывает, что формируемые таким образом тексты обладают семантической связностью, а кросс-жанровость, кросс-темпоральность, кросс-персональность способствуют пониманию единства текста [4, с. 297].

Ю. Лотман, исследуя художественное пространство в прозе Н. Гоголя, определяет, что мир «Петербургских повестей» – это застывший и пространственно замкнутый в своей территориальной конкретности мир. Для писателя Петербург был воплощением цивилизации, город, где жил А. Пушкин; и даже в период, когда он страстно мечтал вернуться в Киев, о чем писал М. Максимовичу; Гоголь признавался в том, что ему тяжело отрываться от литературной жизни Петербурга [3, с. 61]. В первой трети XIX века было немало сравнений Москвы и Петербурга. Писатель, в отличие от многих участников полемики, не касался значения двух столиц, его интересовал современный город, его особенности, характер, люди. Н. Гоголь особое внимание уделял архитектуре города. Петербург Н. Гоголь создаёт со стороны отношений в обществе, быта. Н. Анциферов справедливо замечает, что архитектурная сторона перестает быть доминирующим элементом при характеристике города. Писатель умел

живо поддаться очарованию своеобразной красоты города, создающейся благодаря действию природы и освещения.

В произведениях Н. Гоголя Северная столица выступает образом, душой. Петербург, естественно, не знал «разгуливающих по нему носов», не состоял из одних лишь владельцев «превосходных бакенбардов». Но без этого Петербург был бы столицей А. Пушкина, а не Н. Гоголя. Н. Гоголь в этом городе формировался как писатель, в поэтической манере которого отчетливо чувствуется влияние Петербурга архитектурного, не говоря уже о Петербурге аристократическом, в котором находился Царскосельский лицей, Малый и Большой императорские театры, художественная академия, собственная оперная труппа, Академия наук, официальные и частные художественные галереи, великосветская жизнь. Без этого роман в стихах «Евгений Онегин» А. Пушкина, «Демон» М. Лермонтова, а также произведения Л. Толстого, А. Блока и других просто не могли бы появиться.

В «Невском проспекте» Н. Гоголь раскрыл свое отношение к Петербургу. Ю. Лотман полагает, что сюжет повествовательных литературных произведений обычно развивается в пределах определенного локального континуума. Гоголь описывает все превращения, происходящие на Невском проспекте в течение 24 часов, которые объединяет общий локус – Невский проспект. Невский проспект – локализация жизни всех слоев Петербурга: мужики, спешащие на работу; гувернеры и гувернантки со своими питомцами; чиновники. Перед читателем проходит масса людей, но не видно ни одного лица. Здесь все насыщено обманом, недоверием. Столица совершенно безразлична к «маленькому человеку», каким является и художник Чертков и обезличенный коллежский ассессор Ковалев («Нос»), Акакий Акакиевич Башмачкин («Шинель»), чья смерть присоединила его к болезненному крику героя «Записок сумасшедшего». Петербург Н. Гоголя многообразен, он может дать мир, покой и счастье, а может губить жизни и души. Причин для этого очень много. Действительность Петербурга и провинции существенно различалась, поэтому творческая и духовная эволюция Н. Гоголя во многом связана с административным и социокультурным центром России, в который он рвался из Нежина. Именно в Петербурге начинается для него настоящая жизнь.

Н. Анциферов в исследовании «Душа Петербурга» утверждает, что образ Петербурга Гоголя не может быть понят, рассмотренный изолированно. Только в связи с общим фоном его России можно осмыслить этот образ. Перед Гоголем беспредельно раскинулась необъятная Русь. Петербург с его проблемами представлен Ф. Достоевским в романе «Преступление и наказание». Образ Петербурга здесь важен для понимания романа и характеристики героев. Город изображен в романе сумрачным, мучительным, враждебным человеку. Это город узких, тесных улиц, заселенных ремесленниками и нищими чиновниками, грязных и страшных дворов, в которых разыгрываются повседневные трагедии. Этот тягостный серый пейзаж становится фоном, бытовой средой, в которой разворачивается действие романа, и придает ему особенно мрачный колорит. Но Петербург, описанный в романе Достоевского, – это не только фон, на котором разворачиваются драматические события. Его образ становится как бы символом неблагополучной, безнравственной жизни, четко сопоставимым с описанными в произведении событиями. Практически все действие романа происходит в той части города, где жила беднота. Петербург – город нищеты, бесправия, болезней, как физических, так и душевных. Писатель изображает Петербург как лабиринт, в котором блуждает Раскольников и видит перед собой горе, сломанные судьбы, суициды. Человек задыхается в городе «под тяжелым петербургским небом». В ночь после убийства Раскольникову слышались «отчаянные вопли с улицы, которые, впрочем, он каждую ночь выслушивал под своим окном в третьем часу» [2, с. 347]. Все события происходят в реальности. В Петербурге Достоевского все смешалось: реальность и бред, явь и кошмар. Поэтому Свидригайлов называет его «городом полусумасшедших». Также он говорит о Петербурге как о городе, где столько «мрачных, резких и странных влияний на душу человека». В образе Петербурга воплощен авторский протест против существующего зла и безнравственности.

К этому периоду принадлежит публицистическая статья В. Белинского «Петербург и Москва», в которой автор отождествляет Москву с прошлым, а Петербург с будущим. Автор как бы «сопоставляет» текст Москвы и Петербурга, указывая на то, что в

Москве нет главной или лучше улицы, которую можно было бы сравнить с Невским проспектом. Архитектура Москвы, в отличие от Санкт-Петербурга неоднородна. Этой неоднородностью Белинский одновременно и восхищается и осуждает.

Таким образом, город как созданное пространство в русской литературе XIX в., демонстрирует определенный способ отражения мира, особую систему кодов, знаков, связей и предлагает различные модели появления других текстов. Художественные произведения, которые изображают картину городского пространства, могут читаться с помощью знаний о мире, но при этом текст города воплощает авторское восприятие и понимание города.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анциферов Н. Душа Петербурга (сборник) / Н.П. Анциферов. – М. : «РИПОЛ-КЛАССИК», 2014. – 217 с.
2. Достоевский Ф. Преступление и наказание / Ф.М. Достоевский. – Л. : «Худож. лит.», 1977. – 566 с.
3. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю.М. Лотман. – Таллинн, 1992. – С. 129 – 132.
4. Топоров В.Н. Петербургский текст / В.Н. Топоров. – М.: Наука, 2009. – 819 с.
5. Топоров В.Н. Петербург и «петербургский текст русской литературы» // В.Н. Топоров. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.

АННОТАЦИЯ

Фоменко В.Г. Тема города в русской литературе

В данной статье исследуются особенности изображения города в русской литературе XIX века. Город в произведениях Н. Гоголя, Ф. Достоевского и др. писателей. Особенности восприятия и изображения города, его положительное и отрицательное влияние на человека и общество.

Ключевые слова: город, образ города, душа города, фон города, текст города.

SUMMARY

Fomenko V. G. The theme of a city in Russian literature

The given article studies the peculiarities of the description of a city in Russian literature of the 19th century; a city in the works of

N. Gogol, F. Dostoevsky and other writers; the peculiarities of the perception and description of a city, its positive and negative effects on people.

Key words: city, city image, city soul, city background, city text.

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

УДК82:908

**ГЕОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ
НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ
(НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА В. РАСПУТИНА
«УРОКИ ФРАНЦУЗСКОГО»)**

В настоящее время в литературном краеведении различают две разновидности: собственно литературное краеведение, занимающееся установлением биографических и творческих связей писателей с тем или иным краем, выяснением литературных мест, и литературоведческое краеведение, помогающее выяснить вопросы, связанные с мироощущением писателя как уроженца определённого региона, с его творческой лабораторией, природой его художественных образов, – эта разновидность краеведения особенно важна при изучении историко-литературного курса и входит в основной компонент литературного образования. Краеведение, которое входит в основной школьный литературный курс, должно включать в себя следующие блоки: культурное пространство региона и географическое пространство региона. Художественное пространство и его локусы – дорога, дом, город, деревня, усадьба, лес, степь, сад и др., формируют биографическое пространство автора художественного текста, что позволяет раскрыть проблему «писатель и его край».

Замятин Д.Н. в работе «Гуманитарная география: пространство и язык географических образов» дает определение геокультуре: «это серия культурно-географических образов, интерпретирующих локальные геокультурные пространства» [2, с. 37]. Следовательно, геокультурное пространство – система устойчивых культурных реалий и представлений о них на определенной территории, формирующихся в результате сосуществования, переплетения, взаимодействия, столкновения различных вероисповеданий, культурных традиций и норм,

ценностных установок, глубинных психологических структур восприятия и функционирования картин мира.

Геокультурное пространство всегда было определяющим в творчестве русских писателей, например, территория среднерусской равнины была предметом изображения и для И.С. Тургенева, и для Л.Н. Толстого, и для А.А. Фета, и для И.А. Бунина. В школе изучаются многие произведения, где край, город, село выступают как место действия или, как предмет воспевания, которые указываются прямо, иногда даже в названии: «Полтава», «Домик в Коломне», «На холмах Грузии...» А.С. Пушкина, «Бородино», «Синие горы Кавказа», «Кавказ» М.Ю. Лермонтова, «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород» Н.В. Гоголя, «Севастопольские рассказы» Л.Н. Толстого; «Тихий Дон» и «Донские рассказы» М.А. Шолохова. Причем геокультурный контекст оказывает влияние не только на место событий, но и на характеры героев, традиции и культуру.

Появление в литературе второй половины XX века талантливых представителей национальных литератур дало своеобразную цепную реакцию. Мир увидел в них проявление национального художественного сознания, за каждым из них «закрепилось» геокультурное пространство – Сибирь, Ангара, Байкал – за В. Распутиным, Алтайский край за В. Шукшиным, Вологодщина – за В. Беловым и А. Яшиным, что создавало разнообразную палитру литературного развития. Благодаря такому разнообразию представленных регионов в литературе появляется образ «малой родины». Именно геокультурная ситуация наполняет размышления писателей о жизни родного края. Размышления писателей резко отличаются от патетично-пафосной публицистики характерной для писательской публицистики советского периода, с характерными фразами о «могучей Родине», «могучем народе» без необходимой тогда конкретики, которая резко отличалась от размышлений о «малой родине».

Анализ творчества В. Распутина 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. Валентин Распутин обращается к этому вопросу намного позже, чем шестидесятники. Ярким примером

выражения геокультурных интересов писателя стала книга «Сибирь, Сибирь».

Своим приходом в литературу В. Распутин укрепил направление «деревенской прозы» и жизни сибирского крестьянства середины XIX – начала XX века, изобразил с такой художественной правдой, что все русское село узнало о себе по духовному родству с его героями. И не только село. Сельский уклад разрушался, но все еще сохранялся (и сохранился до сих пор) характер человека, близкого земли, и эта близость остается одной из главных черт всего народа. И что важно, о судьбе народа было рассказано языком самого народа.

Чистота Ангары и Байкала, совестливость сельского уклада воспитали у писателя В. Распутина глубокое и не угасающее с годами нравственное чувство, которое характерно для ранних рассказов, известных повестей и прозы последних лет.

Говоря о культурной самоидентификации известного писателя Валентина Распутина, считаем необходимым проанализировать рассказ «Уроки французского», который связан с детскими воспоминаниями писателя. Эти воспоминания о том, какой след в душе оставила учитель, вызывают параллель с известным рассказом В. Распутина «Уроки французского». Писатель рассказывал о прототипе своей героини, учителя с далекой сибирской школы военных лет Лидию Михайловну Молокову. Он назвал ее уроки французского языка – «уроками доброты», которые воодушевили его на всю жизнь. Встреча с учителем подростка с далекого сибирского села передается как встреча через годы. Автор/герой сохранил в памяти и душе эту встречу, в которой не было будничных деталей. Это имело определенный смысл. В рассказе изображено послевоенное время: отец подростка погиб на войне и мать прилагала все усилия, чтобы дать ему образование. Приезды матери были не частыми и вызывали желание бежать за ней, к родному дому. Голодный и обездоленный он поддерживал себя тем, что играл в «чику», а потом мог на рынке выпить несколько глотков молока. Учитель французского языка хотела ему хоть как-то помочь, но никаких подарков он не принимал. Спасением для нее стала игра, поскольку она всегда «проигрывала», а мальчик «выигрывал». Ничего не подозревая, он тем самым поддерживал себя. Но благодаря игре, между учителем и учеником формировались новые взаимоотношения. Игра стала лишь провокационным моментом к родственному сближению. Но узнав об этом, директор школы, чиновник сталинской закалки, обвинил

учителя «в растлении» подростка и уволил ее с работы. Учитель была вынуждена вернуться домой на Кубань. А через время мальчик получил посылку: «Когда я открыл ее, достав опять топор из-под лестницы, – аккуратными, плотными рядами в ней лежали трубочки макарон. А внизу в толстой ватной обертке я нашел три красных яблока. Раньше я видел яблоки только на картинках, но догадался, что это они»[3].

Известный исследователь творчества В. Распутина А. Газизова отметила то, что происходит в читательском сознании в связи с рассказом «Уроки французского»: «Меня поражает и потрясает таинственная обращенность творческого сознания Валентина Григорьевича Распутина к ирреальным зовам невидимого, невозможного для наблюдений, но присутствующего в нас и вокруг нас ... Особенное восприятие возникает при чтении рассказов, когда не сюжет и герои захватывают, а по-распутински выраженная немыслимая изощренность таинственных и тайных состояний души, которыми она (душа) откликается на ирреальные зовы невидимого» [1, с. 86]. Встреча подростка с Человеком и Учителем стала событием и мерилom духовного бытия. В том, как автор/герой «вспоминает», чувствуется, что с годами эта история переживалась в памяти и в душе неоднократно и определила образ жизни.

В рассказе нет ни единого слова о взрослой жизни подростка, но есть память о встрече с Учителем, об уроке добра и человечности, а еще о яблоках, которые со времен античности были символом государственности. В какой-то степени образ учителя французского сыграл роль в формировании образа «малой Родины».

Типологически соотносится с воспоминаниями об учителе В. Распутина и рассказ Ю. Нагибина «Я изучаю языки». Но, если В. Распутина – это проявление деревенской прозы, то у Ю. Нагибина – урбанистической. В отличие от предыдущих примеров, герой / рассказчик Ю. Нагибина вспоминает о трех этапах своего становления: период детства, подростковый период и юность. Но примечательным был образ Сергея, когда он начал изучать немецкий язык. В тоже время это было и первое впечатлением от встречи с учителем. В памяти навсегда остались две вещи – дом и появление Анны Ивановны в доме.

Анализ произведений советского периода русской литературы показал, что образ «малой Родины» был непосредственно связан с нравственностью, которая формировалась под влиянием геокультурной самоидентификации народа. Для большинства

писателей показательными были традиции и культурные ценности родного края, раскрытые в произведениях В. Распутина, В. Шукшина, В. Белова, В. Астафьева, Ю. Нагибина и других русских писателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Газизова, А. А. Особенности «внутреннего» сюжета в рассказах В. Г. Распутина 90-х годов XX века / А. А. Газизова // Знание. Понимание. Умение. – 2013. – №3. – С. 192-199.
2. Замятин, Д. Н. Гуманитарная география: пространство и язык географических образов / Д.Н. Замятин. – СПб.: Алетея, 2003. – 332 с.
3. Распутин, В. Уроки французского / В. Распутин. – Текст : электронный. – URL: http://modernlib.ru/books/rasputin_valentin_grigorevich/uroki_francuzskogo/read_2/ (дата обращения: 25.04.2021).

АННОТАЦИЯ

Белоконь-Пожарицкая Н. А. Геокультурный контекст на уроках литературы (на примере рассказа В. Распутина «Уроки французского»)

В статье автор рассматривает вопрос об использовании геокультурного контекста на уроках литературы. Анализ рассказа В. Распутина «Уроки французского» позволяет выделить локусы, оказавшие влияние на формирование национальной самоидентификации героя. К такому определяющему фактору в рассказе относится образ учителя французского, прообразом которого стал образ учителя самого писателя.

Ключевые слова: характер, персонаж, геокультурное пространство, литературное краеведение.

SUMMARY

Belokon-Pozharitskaya N. A. Geocultural context in literature lessons (on the example of V. Rasputin's story «French Lessons»)

In the article, the author examines the issue of using the geocultural context in literature lessons. Analysis of V. Rasputin's story «French Lessons» allows us to identify the loci that influenced the formation of the character's national self-identification. Such a defining factor in the story is the image of the French teacher, the prototype of which was the image of the teacher of the writer himself.

Key words: character, personage, geocultural space, literary local history.

*А. К. Бернатоните
(г. Томск, РФ)*

УДК 82.0

НЕОБХОДИМОСТЬ ПРЕПОДАВАНИЯ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА ПЕРВЫХ КУРСАХ ГУМАНИТАРНЫХ ФАКУЛЬТЕТОВ

Детская литература готовит ребенка к изменению внутренних и внешних систем координат, помогает решать проблемы социального и психофизического характера, возникающие в процессе взросления каждого. Книга имеет и объединяющий компонент, когда взрослый и ребенок сближаются через совместное чтение. Но самое главное качество литературы для детей – коррекция семантической составляющей в зависимости от возраста читателя и от его жизненного опыта. У каждого читателя в любом возрасте по отношению к читаемой им книге существуют определенные ожидания, удовлетворяющие те потребности, которые возникают у него на данном отрезке его существования. Любая книга может открыться новыми смыслами, если человек к ней подходит в разном возрасте и душевном состоянии, а детская тем более. Литература для детей, несмотря на свою ориентацию на определенный возраст, не имеет возрастных характеристик. Каждый читатель, погружаясь в текст, давно знакомый с детства, черпает из него все новые и новые смыслы, характерные для его рефлексий на данном временном отрезке.

Для студентов гуманитарного профиля существует очень сложная проблема, которая на протяжении всех лет обучения не только оказывается неразрешенной, но и становится логическим тупиком для многих. Если речь идет о филологах, то это объемные списки литературы, которые обязательны к прочтению и оказывают психологическое давление на их профессиональный рост. Неизбежно возникает ситуация перфекционизма, когда с необходимостью нужно прочесть все, в противном случае профессиональный уровень студента, обошедшего вниманием

какую-либо книгу из списка, ставится под сомнение, и им самим в том числе. Историки и лингвисты, философы и журналисты также встают перед проблемой «списков», где наряду с профессиональной литературой есть и художественная, поскольку определенные литературные эпохи и контексты изучаются на всех гуманитарных факультетах. Детская литература дает возможность студентам подготовить себя к чтению более сложной (античная литература, литература нового времени и т.д.) с помощью постижения новых смыслов на материале, перед которым не существует экзистенциального страха, то есть не посещают мысли о том, что невозможно понять авторскую концепцию или сложно преодолеть специфику стиля и дочитать текст до конца. Когда студент-первокурсник делает первые шаги в постижении литературных текстов, то ему нужно сделать условный шаг назад, но с осознанием новых смыслов. Детская книга ставит перед собой сложные задачи, связаны они с интерпретацией мифологических межкультурных связей с привлечением психоаналитических контекстов. Психоанализ является ориентиром при постижении ребенком собственного «Я» с перенесением его на персонажа. Включаясь в определенную игру по четко заданным в самом тексте правилам, он взрослеет и трансформируется, постигает сложные смыслы жизни, которые изначально пугают. «Что ждет, по мнению общества, от литературы подросток? В первую очередь, рассказа о процессе взросления. Не случайно книги для подростков основаны на повторяющемся фабульном сценарии: символический побег ребенка из Дома и возвращение в него в новом качестве, с изменившимся пониманием мира и себя. Таким образом, важнейшей задачей этого сегмента литературы, причем задачей, осознаваемой писателями, является последовательная и целенаправленная социализация молодого человека, передача ему существующих в обществе представлений о ценностях, социальных ролях, нормах, достойных моделях и формах поведения. Предполагается, что на границе детства / взрослости необходимы произведения, закрепляющие в сознании подростка базовые ценности, многократно их повторяющие и транслирующие.» [1, с. 26]. Точно таких же смыслов ждет от текста и студент-первокурсник, которому не менее сложно входить во взрослую жизнь, чем подростку.

Но у детской литературы есть еще один очень важный посыл. Она должна быть интересна взрослому читателю и не только при очередном прочтении, но по факту. Взрослый должен увлечь ребенка процессом чтения, а для исполнения этой очень важной социальной функции родителю должно быть интересно самому.

Первостепенная задача необходимости изучения детской литературы заключается в снятии страха перед текстом посредством осознания себя ребенком. Именно детское восприятие мира, не только наивное, но и парадоксальное, помогает личности сформировать и сохранить свой творческий внутренний стержень.

Причины обращения к детской литературе на разных этапах становления личности заключаются в следующем:

1. Изменение жизненной системы координат.

Студент-первокурсник уже считает себя взрослым и готовым к осознанному выбору. На самом деле его личность обуреваема сомнениями, неуверенностью в себе и пониманием несовершенства мира и своего места в нем. Чем больше внешней уверенности у молодого поколения, тем больше внутренних противоречий не дают ему возможности обретения гармонии внутри и снаружи. Детская литература ведет ребенка осторожно от одного этапа взросления к другому. В зависимости от подачи материала преподавателем студент может найти необходимые ему произведения, которые утвердят его в этом мире и позволят соотнести собственную личность со существующими обстоятельствами. Реакция студентов на книгу Улафа Старка «Чудаки и зануды» была такова, что многие студенты 1 курса факультета журналистики ТГУ отметили, что если бы эта книга попала им в нужное время, то их судьба сложилась бы по-другому, а взрослеть было бы намного легче. Когда происходит изменение жизненных координат необходим текст из прошлого, который может помочь разрозненные части системы собрать воедино. Таким текстом и становится детская книга, которую человек читает на разных этапах своей жизни, находя в ней источник гармонии и вдохновения. Например, при любых сложных жизненных обстоятельствах снова и снова обращаться к определенному тексту. «Малыш и Карлсон, который живет на крыше» Астрид Линдгрен – идеальное пособие для взросления, для принятия мир в определенной ценностной парадигме. Таких «детских» книг очень много, почти каждая. Все зависит от психологических ориентиров самого студента.

2. Возвращение в прошлое, в детство, к себе другому.

Всем и каждому полезно возвращаться в детство, поскольку только для ребенка характерна жажда познания и удивление всему новому и неизведанному. Молодые люди в переходном возрасте обладают сложным мышлением, они превращаются в «старых» детей, которые перестали обладать способностью удивляться и желанием поглощать новые знания, но еще не накопили опыта, чтобы философски воспринимать весь порядок вещей. Отсюда, возврат к себе в прошлом, осознание собственных литературных пристрастий, воспоминание о том, какие смыслы постигались при первом прочтении, помогает упорядочить личность молодого взрослого. Понимание того, что восприятие в зависимости от возраста трансформируется, усиливает интерес к учебе, в частности к чтению.

3. Открытие других смыслов, прежде недостижимых.

На каждом этапе своего духовного становления любой человек, обращаясь к детской литературе, понимает, что он постигает иные смыслы, прежде им незамеченные и оставшиеся в стороне от серьезных смысловых контекстов. Первокурсники прочитали сказку «Золушка» Шарля Перро, которую многие знали наизусть. Но только при прочтении на уровне погружения в новую семантику осознания текста они столкнулись со смысловым парадоксом, который полностью меняет и акценты в сказке, и подход к ней. При ударе часов исчезли карета, платье, статус таинственной принцессы, но осталась туфелька. Этот факт натолкнул студентов на мысль о том, что именно туфелька выступает в качестве абсолютной реальности внутри сказки, где все волшебное, а потому недолговечно. Это открытие полностью изменило подход студентов к семантической сказочной составляющей, оно подтолкнуло их к осознанию того, что Золушка принцу более необходима, чем он ей. Принц живет в грезах, Золушка воплощает эти грезы в реальность. Она оставляет ему туфельку, тем самым и давая почву под ногами, и указывая путь к себе. Данная иллюстрация на примере известной сказки показывает, как открываются новые смыслы. Мотив этой сказки использовался даже В. Крапивиним и претерпел множество кинематографических и литературных интерпретаций, что говорит о его востребованности и сегодня. «Таким образом, эволюция сюжета о Золушке, с одной стороны, наглядно демонстрирует новый миф о современном обществе и

роли вне женщины и мужчины. С другой стороны, она выявляет измененную систему этических и эстетических ценностей» [3, с. 94]

4. Ретроспекция себя.

В 1976 году в издательстве «Детская литература» был издан сборник трех детских повестей разных скандинавских писателей: «Тутта Карлсон Первая и единственная, Людвиг Четырнадцатый и др» шведа Яна Экхольма, «Люди и разбойники из Кардамона» норвежца Эгнера Турбьерна, «Шляпа волшебника» финки Туве Янссон. Советские дети с помощью именно этой книги познакомились с неведомым для них миром скандинавской детской литературы. Иллюстрации Б. Диодорова были созданы в стиле Туве Янссон, которая всегда сама придумывала рисунки к своим текстам. В них отсутствовал цвет и присутствовала графика, что позволяло детям при чтении в собственном воображении дорисовывать персонажей и создавать свое цветовое решение. Дети, которым повезло иметь в библиотеке именно эту книгу, снова и снова возвращались к ней на разных этапах своего взросления. Книг в Советском Союзе для детей издавалось немного, а зарубежная литература представлялась дверью в иные миры.

В качестве примера можно рассмотреть одно из произведений данного сборника. При первом прочтении повесть-сказка «Люди и разбойники из Кардамона» Турбьерна Эгнера воспринимается как приключения смешных человечков в милом городишке, где есть один трамвай, но всем живется хорошо. Текст разбит стихотворными вставками, которые отражают жизненные установки различных персонажей. Но будучи маленьким, ребенок этого не понимает, а стихи ему мешают. Став взрослее, он осознает, что в этом рифмованном тексте кроется какая-то тайна, смысл которой ему пока непостижим. При каждом прочтении смыслы начинают играть новыми гранями. Во взрослом возрасте приходит понимание того, что в этом городе ты хочешь жить, потому что плохих и хороших людей не существует, а разбойники исправляются, когда на собственном опыте постигают, что быть вместе со всеми лучше, чем жить в захлапленном домишке на краю города. Только накопив жизненный опыт, читатель осознает, что перед ним детская библия с райским Эдемом, а стихи иллюстрируют библейские заповеди, которые не нарушаются, а воспринимаются, как данность. Пример иллюстрирует то, каким

образом в процессе становления личности меняются смысловые акценты произведения, рассчитанного на детскую аудиторию.

5. Осознание важных аспектов человеческого существования.

Через детскую литературу ребенок постигает не только процесс собственного внутреннего и внешнего изменения. Он понимает лучше родителей и своих друзей, переживает смутные чувства первой влюбленности, расставляет акценты в отношениях мужчины и женщины. Вся мировая культура и литература имеет экзистенциальную природу. С помощью текста человек учится умирать и принимать смерть. Часто встреча с Кафкой или Прустом, Флобером или Гюго оказывается для студента серьезной психической травмой. А потому базой для понимания серьезных смыслообразующих контекстов бытия служит детская литература. Произведения Астрид Линдгрен показывают разные модели дружбы («На острове Сальткροка») и принятия одиночества. Например, Малыш и Карлсон учатся взаимодействию и объясняют читателю, что быть одному плохо, но пережить можно всё. Туве Янссон и ее Муми-тролли показывают, что нужно не бояться собственных страхов и самому организовывать себе приключения. Лаймен Фрэнк Баум и его путешественники в страну Оз объясняют, что безвыходных ситуаций не существует. Почти каждое произведение детской литературы наталкивает читателя на мысль о том, что обязательно нужно принимать себя и других такими, какие они есть, и не только объясняет, но и показывает определенные модели принятия (Мони Нильсон-Брэнстрэм «Цацки и его семья»).

Важнейшим экзистенциальным аспектом является уход, для любого человека представляется необходимым его объяснить. Льюис Кэрролл в своем великом произведении «Алиса в стране чудес» представляет инобытие, как некую таинственную страну, а умереть это просто провалиться в нору, пытаясь догнать Белого Кролика. Менее известное, но более семантически прозрачное произведение для детей на тему смерти – Юстейн Гордер «Лягушачий замок». Эта сказочная повесть может послужить лекарством как для ребенка, так и для взрослого при попытке объяснить уход близкого человека. Маленький мальчик оказался ночью в пижаме в таинственном лесу, где и встретил гнома. Эта странная ситуация связана со страхом перед смертью бабушки. Гном перенес его в лето, где они ели блины и ловили головастика,

то есть герой переживал всё то, что он когда-то делал вместе с дедушкой. Реальность перемежается со сном, фантазией и тем, что непонятно и невозможно объяснить. Мальчик целует лягушку, которая превращается в заколдованного принца, а затем все герои оказываются в лягушачьем замке. Именно блуждания в лабиринтах этого замка, переживания ситуаций спасения и потери помогают герою объяснить себе, где теперь его дедушка, что такое смерть.

Детская литература подготавливает студента к восприятию сложного культурного контекста мировой литературы. Предполагается, что на новом этапе своего становления он возвращается к себе прошлому, но постигает новые смыслы прежних текстов на новом уровне своего интеллектуального развития. Именно детская литература разрешает принимать себя и не бояться жизни во всех её проявлениях. «Формирование интереса и потребности в чтении (восприятии) книг связано с формированием целостной картины мира, в том числе первичных ценностных представлений; развитием литературной речи; приобщением к словесному искусству, развитием художественно-говосприятия и эстетического вкуса» [2, с. 161].

В контексте существующей системы образования мировая литература, помимо временных отрезков, делится на русскую и зарубежную. Влияние на читателя они оказывают по разным каналам воздействия. Детская русская литература имеет мощную нравственную составляющую и определенный морализаторский посыл. Важным жанром для освоения литературного пространства русской классики являются автобиографии русских писателей. Вся литература, написанная на русском языке, где главным персонажем является ребенок, может классифицироваться как литература для детей. Именно через подобную литературу и происходит приобщение к лучшим образцам и вхождение в мир сложных духовных исканий. Писатель не изменяет свой стиль и подход к раскрытию персонажей, ориентируясь на детскую аудиторию. Исключение составляет только Л. Н. Толстой, его рассказы для детей написаны в расчете на маленького ребенка, а потому короткий формат, категоричные выводы и понятный язык. «Детские годы Багрова-внука» С. Аксакова, трилогия М. Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты», «Детство Темы» Н. Гарина-Михайловского, «Детство. Отрочество. Юность» Л. Н. Толстого – в самих

названиях этих произведений указан период становление личности, использованы различные варианты слова «Детство», но рассчитаны они и на взрослого читателя. А потому после прочтения этих текстов у студентов может появиться как и желание, так и профессиональная уверенность при обращении к творчеству крупных авторов русской литературы.

Большинство русских классиков создавали произведения, рассчитанные на детскую аудиторию: А. С. Пушкин, И. С. Тургенев, А. П. Чехов, А.И.Куприн. Этот ряд можно продолжать, поскольку даже у Ф. М. Достоевского есть рассказы о детях и для детей, например, «Мальчик у Христа на елке». Русская литература учит эмоциональной чуткости, умению воспринимать боль и радость другого человека, видеть красоту природы и восхищаться ею. Описательность стиля воспитывает способность вглядываться в мелочи жизни и видеть в них определенные тенденции, отголоски жизненных программ и убеждений. Детская русская классическая литература позволяет погрузиться в стихию языка и особой авторской системы образов, в исторический контекст.

Представляет исследовательский интерес тот факт, что для многих русских литераторов, которые вступали в конфликт с режимом, детская литература была своеобразным профессиональным прибежищем, возможностью оттачивать стиль и смело высказывать мысли, которые касались литературных и личностных установок. Стихи и рассказы Даниила Хармса, рассказы Михаила Зощенко, Андрея Платонова позволяют ребенку погрузиться в особый мир юмора и трагизма, а для студентов именно произведения, адресованные детям, могут стать поводом для обращения к «Чевенгуру» или «Голубой книге», к более глубокому пониманию творчества обэриутов.

Детская советская литература отличается жанровым и стилистическим многообразием. Она является самостоятельным литературным феноменом, поскольку ориентирована на определенный возраст (дошкольный, младший, средний, старший школьный), ставит важные проблемы для разных этапов освоения мира и решает их. Идеологическая составляющая детских произведений советского периода больше связана с понятием нормы; ребенку выдается ряд поведенческих правил, объясняется какие черты характера он должен в себе искоренять (В. Медведев «Баранкин, будь человеком», Ю. Тomin «Шел по

городу волшебник»). Детские книги в СССР в большинстве своем имели экранное воплощение (В. Губарев «Королевство кривых зеркал», С. Прокофьева «Приключения желтого чемоданчика», Е. Велтистов «Приключение Электроника» и др.) Есть и еще одна тенденция в детской литературе советского периода. Советские авторы интерпретировали зарубежную детскую литературу, тем самым до советского ребенка доходили герои из «иногo» мира. Толстой А. Н. и Карло Коллоди (Буратино и Пиноккио), Корней Чуковский и Хью Лофтинг (Доктор Айболит и Доктор Дуллитл), Александр Волков и Фрэнк Баум (Изумрудный город и Страна Оз) – литературный диалог культур, которого так не хватало в эпоху СССР. Сейчас студент имеет возможность решить серьезную филологическую задачу сравнения и сопоставления текста, выявив закономерности перевода, заимствования, принципиальную разницу в подаче материала, осознать специфику «бродячих сюжетов».

Детская зарубежная литература позволяет перейти на новый семантический уровень освоения текста, поскольку содержит религиозные истины, которые герой (часто ребенок) переживает на уровне поступка (сказки Г. Х. Андерсена, С. Лагерлеф «Путешествие Нильса с дикими гусями»). Герой проходит этапы инициации, знаменующие ступени личностной трансформации. С помощью детской зарубежной литературы студент приобщается к чтению высоких литературных образцов, получая серьезный читательский опыт, на основе которого происходит постижение глубоких смыслов и обобщение опыта культурных традиций.

Таким образом, студент первого курса гуманитарных факультетов постигает более глубокие смыслы детских текстов, трансформируя собственную реальность вхождения во взрослую литературу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Литовская М.А. «Время всегда хорошее»: социальная психология для современного подростка. С.25-34.// Детская литература сегодня: Сб. науч. ст. – Екатеринбург: УрПГУ, 2010. – 154 с.
2. Лияскина А.В., Яшина В.И. Формирование профессиональных компетенций у студентов в области литературного образования дошкольников // Преподаватель. XXI век. – 2015. – №1. – С. 156–170.

3. Несынова Ю. В. Эволюция сюжета о Золушке в XX-XXI вв. // Детская литература сегодня: Сб. науч. ст. – Екатеринбург: УрПГУ, 2010. – 154 с.
4. Петровский М.С. Книги нашего детства. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. – 424 с.

АННОТАЦИЯ

Бернатоните А.К. Необходимость преподавания детской литературы на первых курсах гуманитарных факультетов

В статье анализируются причины, по которым существует необходимость изучения детской литературы на первых курсах гуманитарных факультетов. Детская литература подготавливает студентов к восприятию сложных объемов мировой литературы и снимает страхи, связанные со вхождением во взрослую жизнь. Можно обозначить экзистенциальную тенденцию обращения к детской литературе, которая помогает первокурсникам структурировать систему изменения жизненных координат, а также филологическую тенденцию, связанную с тем, что через тексты, ориентированные на детскую аудиторию, глубже понимается специфика русской и зарубежной литературы.

Ключевые слова: текст, литература, высказывание, экзистенциальные аспекты, смысл, семантический уровень.

SUMMARY

Bernatonite A. K. The need to teach children's literature in the first year of humanitarian faculties

The article analyzes the reasons why there is a need to study children's literature in the first year of humanitarian faculties. Children's literature prepares students for the perception of complex volumes of world literature and removes the fears associated with entering adulthood. It is possible to designate an existential tendency to refer to children's literature, which helps freshmen to structure the system of changing life coordinates, as well as a philological tendency associated with the fact that through texts aimed at a children's audience, the specificity of Russian and foreign literature is better understood.

Key words: text, literature, statements, aspects of the existential, meaning, level of semantics.

С. И. Коршунова
(г. Нижний Новгород, РФ)

УДК 82.09

АНТРОПОНИМЫ КАК ЧАСТЬ БОЛЬШОГО ДИАЛОГА В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

Интерпретация художественного текста ставит своей целью дешифровать его интенциональную структуру, и, как писал Дэвид Шеппард, „...смысл текста будет изменяться в зависимости от того, в каких новых контекстах его будут читать сами читатели, всегда локализованные исторически и социально...” [9, с. 146]. Наше время означено активным развитием философии диалога, в свете которой осмысление специфики и структуры произведения обретает новые возможности. Диалогические идеи получили разностороннее обоснование и развитие в трудах М. Бахтина, М. Бубера, М. Гиршмана, Э. Левинаса, В. Фёдорова и других [1, 2, 3, 6, 8], что позволило обнаружить новые формы диалога и расширить горизонт исследования поэтики художественного текста. В нашем случае предметом изучения стал диалог, который, на наш взгляд, можно проследить не только между героями романа Ф.М. Достоевского „Идиот”, но и на уровне того ономастического пространства, которое создают антропонимы этого романа.

Для героя художественного произведения, как и для человека, имя является, бесспорно, чрезвычайно значимым. Многие народы считают, что дать имя – определить судьбу человека. Пожалуй, ещё ответственнее относится к выбору имени героя писатель, ибо для него важным будет корреляция имени и романной судьбы героя. К примеру, известная героиня романа Л. Толстого носит имя Анна, которое определяет в ней высокую человеческую частоту, помогает сохранить уважение к ней других героев, но в первую очередь читателя, несмотря на обречённость выбранного ею пути. Имена Анна и Константин в романе „Анна Каренина” не подвергаются редукции, находясь в окружении героев с неофициальными, англицированными формами имён. Поэтому не возникает сомнения, что они денотаты в романе.

В литературе укрепились ещё одна традиция: давать герою „говорящее” имя. Активно использовал эту семантическую функцию имени классицизм. Последующие литературные

направления также не пренебрегали этим приёмом. Достаточно вспомнить хотя бы антропонимы героев А.Н. Островского. Имя героя давало возможность расширить семантику образа, благодаря коннотациям, порождённым значением имени.

Конечно же, имя не всегда предоставляет такую возможность, но её всегда нужно использовать, если она возникает.

Анализ ономастического пространства романа Ф.М.Достоевского „Идиот” убедил нас, что этот уровень его структуры таит ещё много импликаций, которые помогут дешифровать интенциональную составную его как целостности. Следует напомнить, что Ф.М. Достоевский обладал амбивалентным видением мира, что породило особую художественную форму его романов, которую М.М. Бахтин определил как полифоническую. Как никто другой, Достоевский чувствовал, что полифония разлита в мире, что человек обречён на диалог с Другим, и этот Другой находится не только в макром мире, но и в микромире человека. Диалогичность героев писателя неоднократно выявляла себя через онимы. Наиболее предметно она выразилась в фамилиях героев: Раскольников („Преступление и наказание”), Ставрогин, Шатов („Бесы”), Версиков („Подросток”). Вместе с тем семантика имён многих персонажей романов Ф.М. Достоевского имплицитна, и только выявив их внутренний смысл, удаётся расшифровать символический пласт романа.

В ономастическом пространстве романа „Идиот” обращает на себя внимание тот факт, что многие антропонимы обладают концептуальными признаками. К примеру, имя генеральши Епанчиной кореферентно её внутреннему содержанию. Древнееврейское имя Елизавета имеет смысл „Божья клятва”, „почитающая Бога” [10]. До появления князя Мышкина Елизавета Прокофьевна воспринималась окружающими как женщина эксцентричная настолько, что и сама, в конце концов, уверовала в это. Основная причина такого иронического отношения к ней даже собственных дочерей – непонимание, или как можно ещё сказать – отсутствие признания её „дружости”: „Я ещё не так глупа, как кажусь, и как меня дочери представить хотят”, пробовала отстоять свою инаковость генеральша [4, с. 58]. Лишь с появлением князя, с которым у неё возникает духовное родство, становится понятно, что её наивное суждение о мире есть форма выявления чистосердечия, почти детской непосредственности и

отзывчивости на человеческое страдание и несправедливость. С этого времени её имя „заговорит“, а сама она примет активное участие в том большом диалоге романа, который, по определению М.М. Бахтина, лежит в основе романной структуры у Ф.М. Достоевского.

Пожалуй, наибольший интерес в романе вызывают взаимоотношения главного героя князя Мышкина с двумя также главными героинями – Настасьей Филипповной и Аглаей. Известно, что у Ф.М. Достоевского важен каждый человек, у каждого есть свой голос. М.М. Бахтин определил эту особенность как „многоголосье“, при котором ни одно действующее лицо не становится рупором автора [1, с. 6-7]. В „Идиоте“ мы наблюдаем, как авторское мнение могут высказывать не только герои, которых условно можно назвать протагонистами – Мышкин, Елизавета Прокофьевна, Настасья Филипповна, но и такие антипатичные, как Лебедев, Ипполит, Рогожин. В этой ситуации, на наш взгляд, следует глубже проникнуть в семантику имён героев, которая, как показали исследования, может служить иконическим знаком героя и содержать его доминантную характеристику.

Имя князя Льва Николаевича Мышкина попадало в поле зрения исследователей в основном благодаря аллюзии на Л.Н. Толстого и парадоксу объединения его имени и фамилии [7, с. 84]. Однако помимо антиномии, заложенной в их сочетании, которая бросается в глаза в первую очередь и даже может вызвать у неподготовленного читателя романа досаду (ну, какой он Лев! Он всего лишь тишайший Мышкин), соединение имени и фамилии героя выполняет кореферентную функцию. Он Лев духа. В христианском милосердии и любви, в сострадании и бесстрашии ему нет равных. Его предназначение в романе – деятельное, без боязни и корысти участие в судьбе всех, кто встречается на его пути. И он же самый неприспособленный, самый неагрессивный, легко уязвимый в условиях жестокого мира – Мышкин. Не таким ли видится в земной жизни Иисус Христос?

Проследим, как коррелируют антропонимы героя и героинь, и есть ли у них возможности для диалога.

В начале романа Лев Мышкин проходит „боевое крещение“ в доме Епанчиных. Сёстры Епанчины вызывают интерес и питают читателя надеждой, что их внешняя красота и красивые, даже несколько претенциозные имена соответствуют их душевной чистоте. Имена сестёр представляют некую

триаду высокородности и благородства: Александра, что на древнегреческом значило „защитница людей”, „повелительница”, Аделаида древнегерманское имя со значением „благородная, высокорождённая” [10], и Аглая. Первая ассоциация, возникающая у читателя – перед нами три Хариты, древнегреческие богини радости, красоты, женского обаяния. Однако автор избегает прямого отождествления сестёр с мифологическим архетипом, не дав двум старшим сёстрам имена Харит Евфросиния и Талия. Ведущая роль в этой триаде отведена младшей – Аглае, самой красивой, обладающей независимым, сильным характером, порывистой, гордой и противоречивой. Аглая – имя одной из Харит. Лексическое значение этого имени – „блестящая, сияющая” [10]. Да и название Хариты происходит от лексемы „милость, миловать”. Теперь посмотрим, какое семантическое поле возникает вокруг имён Лев – Елизавета – Александра – Аделаида – Аглая. Все они коррелируют между собой в значении благородства, величия духа, красоты. И отношения, которые складываются между ними, не просто дружеские. Это прежде всего единение духовное, это общая этическая парадигма мышления и такта жизни, это тот идеальный диалог, когда происходит приятие Другого и неразстворимость в этом диалоге. Поэтому выбор Аглаи – соединить свою судьбу с князем, не только мотивирован, но и одобрен всеми участниками диалога. Однако ожидаемой гармонии и предполагаемого счастья не наступает. Попробуем найти объяснение этому, проследив, как реализуется семантический потенциал имени Аглая в символическом поле романа.

В Аглае Епанчиной полностью выявляет себя первая доминанта её имени: она блестяще красива. Её красота поражает, смущает и вызывает восхищение у Мышкина. И выбор Аглаи падает на такого же блистающего духовной чистотой, неординарного князя. Однако союз, который может быть истолкован лишь с горней, а не земной корреляции, не состоялся. Причина, скорее всего, в раздвоенности Аглаи. Вторая доминанта её имени – добрая, милая, гармоничная, так и не реализуется до конца: Аглая всё больше ожесточается, позволив взять над собой верх таким её чертам как ревность, гордыня, насмешливость. В борьбе двух начал победу в ней одержала тёмная сторона. Даже видя пример Мышкина, Аглая не смогла сгармонизироваться и предстать „милой”, „милующей”. Здесь важно подчеркнуть,

что идентификация героини с первой доминантой её имени не зависит от неё: красота дана ей от природы. Вторая, являющаяся семантической реминисценцией Харит, не осуществляется по вине самой героини: она не приложила усилия к тому, чтобы стать „милующей”, великодушной, хотя путь был открыт. Поэтому, наметившийся микродиалог, оборвался с трагическими последствиями для обоих.

Ещё одна участница большого диалога в романе – Настасья Филипповна Барашкова. Нельзя уйти от соблазна прокомментировать фамилию героини, которая вызывает ассоциацию с „агнцем закланным”. Особо хочется обратить внимание на то, что, казалось бы, в образовании этого имени естественнее было бы использовать форму „Баранова”. Но здесь таится глубокий смысл: в Библии жертвенным являлся агнец – *agnion* – ягнёнок, который должен быть непорочным и чистым [5, с. 18]. Очевидно, поэтому акцентуация происходит именно на этой семантической разнице, повлёкшей за собой образование фамилии от лексемы „барашек”. Образ Настасьи Филипповны, как многие образы у Ф. Достоевского, создаётся по принципу нераскрытого ядра личности, как определил М. М. Бахтин. Фамилия героини коррелирует с понятиями чистоты и жертвы, что проясняется в ходе развития сюжета. Не менее интересной предстаёт семантика имени героини. „Настасья” – это усечённая, неофициальная форма антропонима Анастасия. Почему в романе нигде не употребляется полная форма? Сместе предположить, что этот вариант отвечает внутреннему состоянию героини и её внешнему положению. Настасья Филипповна не светская дама, и, хотя отец её был „хорошей дворянской фамилии”, это уже в прошлом. А сама она в настоящем содержанка Тоцкого. Настасья Филипповна назвала себя „рогожинская” [4, с. 166], тем самым определив своё положение – не для князя.

Внутренняя мотивация употребления этой неофициальной формы имени более сложная, на наш взгляд. Древнегреческое имя Анастасия означает „воскресшая”. С Настасьей Филипповной в романе действительно происходит чудо воскресения, или иными словами, обнажается её внутренняя чистота, высота и благородство души. Ведь не зря, встретив впервые князя, она скажет: „Что это, в самом деле, я как будто его где-то видела”. На что Мышкин ответит: „Я вас тоже будто видел где-то” [4, с. 108-109]. Этот диалог как будто продолжение ранее прерванного,

но не здесь, на Земле, а там, где общаются между собой души. Явление Мышкина-Человека, как сказала Настасья Филипповна, высветило подлинную, совестливую, кающуюся, страдающую душу этой „падшей”, по мнению всех, женщины.

Но воскресения не происходит: героиня входит в своеобразный „штопор” самоистязания, из которого не может (или не хочет?) выйти. В исступлении она мечется между Рогожиным и Мышкиным, доводя обоих до изнеможения. Как это ни покажется странным, но отказаться от решения, что она „рогожинская”, ей не даёт гордыня. Истинный христианин знает, что нет такого греха, который бы Господь не простил человеку. Но беда в том, что Настасья Филипповна, как бы отстраняя Бога, сама вершит суд над собой, не веря в своё воскрешение. Неофициальная – усечённая форма имени „Настасья” оказывается кореферентной понятию „недовоскресшая”.

Таким образом, предпринятое исследование показало, что антропонимы в романе релевантны и содержат программу максимальной реализации героя в романе. Однако не всем героям удаётся полностью осуществить эту программу. Выбранные для анализа антропонимы, самым лучшим образом коррелируют между собой, вступая в микродиалоги, которые можно определить как двуплановые. Скажем, имёна Лев, Аглая, Анастасия, Елизавета создают мощное когнитивное поле для диалога о милосердии, воскрешении погибшей души, сострадании, просьбы о помощи Божьей в мире торгов и предательства. Диалог имён является частью большого диалога, который ведётся на протяжении всего романа. Однако разомкнутость этих диалогов, обусловленная нереализованностью заложенных в некоторых героях жизненных программ, оставляет в читателе то трагическое ощущение, которым насыщен роман.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М., 1979. – 320 с.
2. Бубер М. Два образа веры / Мартин Бубер. – М., 1999. – 592 с.
3. Гиршман М. М. Литературное произведение в свете философии и филологии диалога / М.М. Гиршман // Донецкая филологическая школа: итоги и перспективы. Литературоведческий сборник. Вып. 28. – Донецк, 2006. – С. 6-13.

4. Достоевский Ф.М. Идиот / Ф.М. Достоевский. – М., 1971. – 648 с.
5. Краткий Библейский словарь. – Germani : GBV. – 977 с.
6. Левинас Э. Избранное: Трудная свобода. – М., 2004. – 752 с.
7. Опитц Р. Человечность Достоевского (роман „Идиот”) / Р. Опитц // Достоевский. Материалы и исследования. – Вып. 4. – Л., 1980. – С. 75-95.
8. Фёдоров В.В. Проблемы поэтического бытия. – 2-е изд. – Горловка, 2009. – 490 с.
9. Шепард Д. Бахтин и читатель // Бахтинский сборник. Вып. 5 / Отв. ред. и сост. В.Л. Махлин. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 138-155.
10. [Электронный ресурс] <http://www.tvoybaby.org/names/show/279.html>

АННОТАЦИЯ

Коршунова С.И. Антропонимы как часть большого диалога в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

В статье предметом исследования стал диалог, который прослеживается на уровне ономастического пространства, создаваемого антропонимами романа Ф.М. Достоевского „Идиот”, и который включается в большой диалог этого романа. Автор приходит к выводу, что антропонимы в данном произведении релевантны, их семантика определяет программу реализации героев, исходя из интенций романа.

Ключевые слова: антропонимы, корреляция, денотат, диалог, микродиалог, релевантный, Ф.М. Достоевский.

SUMMARY

Korshunova S. I. Anthroponyms as a part of the extensive dialogue in the novel «The Idiot» by F. M. Dostoevsky

The work deals with an attempt to study the dialogue that develops between the anthroponyms in the onomastic space in the novel «The Idiot» by F. M. Dostoevsky with the help of dialogic ideas. It also proves that the anthroponyms in this work are relevant and they contain the maximum-programme of the chaacters' realization in the space of the novel.

Key words: anthroponyms, correlation, denotation , dialogue, microdialogue, relevant, F. M. Dostoevsky.

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

УДК 82-2»19/20»(045)

МЕТАЖАНР В ДРАМАТУРГИИ XX – XXI СТОЛЕТИЙ

На рубеже тысячелетий особенно актуализировались проблемы генологии, вызванные рядом причин, среди которых: кризис постмодернизма и изменившееся отношение к жанровой традиции; формирование нового научного литературоведческого инструментария под влиянием проникновения терминов не только из смежных научных дисциплин (С. В. Романова, к примеру, выделяет следующие понятия: «метажанр», «мегажанр», «гипержанр», «жанровые генерализации», «дискурс»), но и из других видов искусства (кино, музыки); размывание границ традиционных жанровых форм, – все это вызывает необходимость описания и разграничения многочисленных терминов, созданных на основе категории «текст» («претекст», «метатекст», «прототекст» наряду с уже разработанными понятиями «контекст», «подтекст» и т. д.) и «жанр».

По мнению С. Ш. кызы Шарифовой, «тенденция к метажанровости обуславливается особенностями культуры, особенно на современном этапе, отличающемся всеобщей информированностью обо всем, что умножает интертекстуальные взаимосвязи. В конце XX века происходит «усложнение» искусства в целом, и литературы в частности. Формируется принципиально новая модель, основной принцип которой – разрушение жизнеподобия, размывание видовых и жанровых границ, синкретизм методов, обрыв причинно-следственных связей, нарушение логики» [9]. Методологическим «выходом» из жанрового размывания зачастую и становится, по мнению исследователя, обращение к метажанру.

На сегодняшний день в отечественном и зарубежном литературоведении не существует единого подхода к определению понятия «метажанр». Это и «структурно выраженный устойчивый инвариант художественного моделирования мира» [5] (Ю. С. Подлубнова), и «синтетическое жанровое образование, возникающее на стыке жанрового смешения» [9] (С. Ш. кызы Шарифова), и «универсальная категория, объединяющая художественные произведения со

сходными структурно-семантическими признаками в построении модели мира, отражающей константы сознания и культуры в определенный исторический период» [6, с. 6] (С. В. Романова), и «некое собирательное по своей сущности образование», чей «мирообраз более абстрактен по сравнению с мирообразом жанра и мегажанра, а также зависим от культуры времени» [3] (В. С. Мартыненко, О. А. Сысоева).

Три ведущих подхода к определению понятия были разработаны Н. Лейдерманом, Р. Спивак и Е. Бурлиной.

Термин «мегажанр» был впервые введен в научный обиход в 1982 г. Н. Лейдерманом в работе «Движение времени и законы жанра» в главе «Динамика жанра». В основу были положены концепции М. М. Бахтина и Г. Н. Пospelова.

В работе «Эпос и роман» М. Бахтин терминами «эпопея», «роман» и «мениппея» обозначает не собственно жанры, а нечто более общее: некую принципиальную направленность содержательной формы («конститутивные черты»), которая носит наджанровый характер, свойственна целой группе жанров и опредмечивает их семантическое родство: эпопея и роман отличаются друг от друга типами эстетического отношения к действительности и эстетическими концепциями личности, а мениппея объединяет множество «серьезно-смеховых» жанров.

Для Г. Н. Пospelова наджанровый, «мегажанровый» тип художественного содержания произведения реализуется в жанрах романических (роман, романическая повесть, новелла, трагедия, драматическая комедия или «легкая драма» (термин Г. Н. Пospelова), некоторых жанрах лирики) и этологических (сатира, этологическая повесть, очерк, басня, сатирическая комедия и др.).

Анализируя концепцию Ю. Н. Тынянова о «старших» и «младших» жанрах, Н. Лейдерман приходит к выводу, что «То, что Тынянов называет “старшим жанром”, уместно для терминологической четкости называть мегажанром. Именно о мегажанре идет речь в исследованиях М. М. Бахтина и Г. Н. Пospelова. Причем, если М. М. Бахтин охарактеризовал принципиальные конструктивные черты мегажанров эпоса, мениппеи, романа и выявил окаменевшее в них мироощущение определенных эпох, то Г. Н. Пospelовым охарактеризованы проблемно-содержательные аспекты этих же мегажанров (хотя и названных несколько иначе), установлены их связи

с идеологической атмосферой породивших их эпох. Таким образом, типологии Бахтина и Пospelова объективно не противоречат друг другу, а с разных сторон восполняют объем понятия “метажанр”» [2, с. 137].

Для Н. Лейдермана метажанр – это «теоретическая абстракция более высокого порядка» [2, с. 136] в историко-литературной системе, обнаруживающая связь между методом и жанром, он «...должен рассматриваться как содержательно-формальное единство, где определенному уровню «укрупненного» анализа содержания должен отвечать адекватный ему уровень анализа формы, или, что одно и то же, ведя исследование формы на определенном уровне абстрагирования от конкретной жанровой системы, надо на том же уровне определять ее содержательность» [2, с. 138]. По мнению исследователя, это понятие охватывает, с одной стороны, пospelовские группы жанров, а с другой – те «крупные художественные образования», которые выделял в истории литературы М. Бахтин.

Р. С. Спивак понимает метажанр как «структурно выраженный межродовой и межисторический устойчивый инвариант многих разных исторически сложившихся способов художественного моделирования мира, объединенных общим предметом художественного изображения» [8, с. 53]. Соответственно исследователь выделяет философский, феноменальный и типологический метажанры.

Е. Я. Бурлина представляет метажанр как «ведущий жанр» эпохи, «сложившийся пространственно-временной тип завершения произведения, выражающий определенную конкретно-историческую концепцию», «способ функционирования метода в культуре» [1, с. 45].

Итак, все исследователи неизменно сходятся в том, что основным дифференциальным признаком метажанра можно считать крупную величину и внеродовую направленность явления, а также межродовое жанровое смешение. Метажанр существует поверх устойчивых художественных систем, проявляется в различных сферах культуры и преодолевает привязанность жанра к конкретному литературному роду. Метажанр больше жанра, объемлет собой большее количество литературных явлений, вне зависимости от их отношения к литературным родам, иными словами, это синтетическое по природе образование, зависимое от культуры времени. Ю. С. Подлубнова называет в качестве

главного признака метажанра «связь с культурой той или иной эпохи» [5].

Таким образом, к метажанрам в литературе разные литературоведы относят разные крупные жанровые образования, среди которых: фантастика, ода, пастораль; соцреалистический метажанр (Н. Лейдерман, Е. Володина); литературная пародия (О. А. Сысоева); мемуары, коммунистическая агиография и сказка-аллегория (Ю. С. Подлубнова), философский метажанр, феноменальный метажанр, типологический метажанр (Р. С. Спивак) и т. д.

Ремейк – явление искусства XX – XXI столетий. Это касается, прежде всего, литературы, кино и музыки. В контексте культуры второй половины XX века его можно наблюдать достаточно часто. Однако, первые образцы ремейков были созданы еще в период античности, к примеру, комедии Теренция, созданные на основе произведений Менандра, и драмы Сенеки, переосмысливающие трагедии Софокла и Еврипида.

Ремейк в драматургии обладает рядом признаков, позволяющих отнести его как к метажанровым образованиям, так и к мегажанру.

По мнению ряда исследователей (Ю. С. Подлубновой, А. Шалганова), – это мегажанр, так как он имеет достаточно четкий мирообразовательный, но не архетипический потенциал, преодолевающий родовые и литературно-формальные привязанности традиционного жанра. Примером может служить «Чайка» Б. Акунина. Тогда как С. Ш. кызы Шарифова рассматривает «мегажанр» как реализацию принципа межвидового смешения, «совокупность различных по форме жанров, объединенных воедино интенцией» [9]. Однако, в области драматургии ремейки различны по типологическим признакам, авторская интенция в ремейках-интерпретациях, в отличие от постмодернистских деструктивных ремейков, иная. Отношение к классическому претексту варьируется от бережного пиетета (в адаптации текста эпического к сцене: пьеса «Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка» Н. Коляды практически полностью состоит из цитат повести Н. Гоголя) до пародийного (когда десакрализации подвергается не только концепция претекста, но и трансдискурсивный автор, как в ремейке О. Шишкина «Анна Каренина II», в котором героиня не погибает на рельсах, а остается в живых, покалеченная и изуродованная).

Сложно согласиться с точкой зрения Ю. С. Подлубновой, что разница между мегажанром и метажанром заключается в наличии архетипического потенциала. Понятие «архетип» не является однозначным даже среди представителей одной и той же науки. К примеру, согласно концепции, Е. М. Мелетинского, архетипы – это «первичные схемы образов и сюжетов, составившие некий исходный фонд литературного языка, понимаемого в самом широком смысле» [4]. Таким образом, сложившиеся еще в период античности архетипические сюжеты и образы, так или иначе, будут бесконечно повторяться в литературном процессе. Когда речь идет о ремейке, можно констатировать, что эти сюжеты удваиваются, утраиваются, подвергаются контаминации. Таким образом, мегажанр и метажанр – это просто разные ступени теоретического абстрагирования при изучении жанра.

Метажанр, в отличие от мегажанра, стремится выйти за рамки литературного пространства в иную, более широкую систему координат. По мнению Е. Бурлиной, как «способ функционирования метода» он проявляет себя не только в литературе, но и в культуре в целом.

В области киноискусства ремейк считается одним из «самых непотопляемых жанров», чему много примеров: авторемейки Альфреда Хичкока, Михаэля Ханеке и Майкла Манна; фильм «На последнем дыхании» (1983) режиссера Джима МакБрайда, созданный на основе оригинала классика европейского кино Жана-Люка Годара «На последнем дыхании» (1960); вестерн Джона Элиота Стёрджеса «Великолепная семёрка» (1960) – ремейк фильма японского режиссера Акиры Куросавы «Семь самураев» (1954); «Бессонница» (2002) Кристофера Нолана, снятый по одноименному фильму 1997 г. норвежского режиссера Эрика Шельдберга и т. д.

То же можно наблюдать и в области музыки: опера «Свадьба Фигаренко» Микаэла Таривердиева – ремейк оперы Моцарта, драматическая симфония «Спящая красавица» постклассического композитора Кристиана Ярви – ремейк балета П. И. Чайковского.

Ремейки встречаются и в области живописи. К примеру, первый ремейк картины Пабло Пикассо «Авиньонские девицы» (1907) сделал сам автор. Это был гобелен, сотканный по его заказу и под его личным руководством в 1958 году. К более поздним ремейкам этого полотна можно отнести декоративные принты Энрико Бая (1924-2003), созданные им в 1972 году.

Известный мастер итальянского современного искусства на протяжении всего творчества обращался к знаменитым работам своих предшественников. Энрико Бай за весь период жизни создал в собственной неповторимой декоративно-иронической манере множество ремейков мировых шедевров, от Леонардо да Винчи до Пикассо.

Кроме того, большинство исследователей сходятся во мнении, что внутренняя интертекстуальность, допускающая взаимопроникновение разнообразных жанровых элементов, способствует возникновению метажанровых образований. В этом плане ремейк характеризуется не только внутренней, но и внешней интертекстуальностью.

С. В. Романова, обобщив и систематизировав накопленный опыт по проблеме метажанра в литературоведческой и других практиках, выделяет следующие признаки метажанровых образований:

- наличие общего моделирующего принципа, который базируется на конструктивных доминантах, укрупняющих жанр и организующих произведение в целостный образ мира [6, с. 16] (Для ремейка второй половины XX – начала XXI вв. такой доминантой можно считать постмодернистский взгляд на мир, культуру и литературу. К примеру, как в пьесах «Гамлет-Машина» (1977) Х. Мюллера, «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966), «Пятнадцатиминутный Гамлет» (1976), «Гамлет Догга, Макбет Кахута» (1980) Т. Стоппарда);

- наличие общей семантической составляющей: «Произведения могут и не находиться в непосредственной диалогической связи, и быть стилистически разноплановыми, но по общей семантической направленности будут относиться к одному и тому же наджанровому образованию» [6, с. 16], т. е. обладать семантическим родством: «Гамлет в Виттенберге» (1932) Г. Гауптмана, «Ромео и Жанетта» (1945), «Антигона» (1942), «Медея» (1946) Ж. Ануя, «Макбет» (1927), «Антигона» (1947) и «Дон Жуан» (1957) Б. Брехта, «Эндшпиль» (1957) С. Беккета, «Макбет» (1972) Э. Ионеско);

- крупная величина и высокая степень абстракции, предполагающая выход в более широкое пространство (Претекстами для драматургических ремейков выступают те же произведения, что и для других видов искусства. Примером может служить фильм «Ромео + Джульетта» (1996 г.) режиссера

База Лурмана, удостоенный премии Альферда Бауэра на 47-ом Берлинском международном кинофестивале);

– синтетизм, сложная архитектоника (Особенно явственно эта черта выражена в постмодернистских драматургических ремейках, в частности, в обращении к приемам «театр в театре», как в пьесе «Гамлет Догга, Макбет Кахута» (1980) Т. Стоппарда);

– метаисторичность, внеродовая направленность (Вопервых, ремейки второй половины XX – начала XXI столетия часто представляют собой оценку не только творчества авторов претекстов, но и известных театральных постановок. Во-вторых, в ремейках авторы нередко выходят за пределы собственного литературного рода, к примеру, переводя эпический текст в драматургический: «Дни Турбиных» М. Булгакова – пьеса, написанная на основе романа «Белая гвардия»);

– культурная лимитированность, или ограниченность историко-культурным контекстом (Особенно актуально это по отношению к деструктивным ремейкам: «Вишневый ад Станиславского» (2010) О. Богаева, «Смерть Фирса» (1997) В. Леванова, «Чайки» (2003) У. Спирошека, «Алексей Каренин» (2001) В. Сигарева, «Анна Каренина II» (2011) О. Шишкина);

– синтетическая природа, взаимопроникновение и взаимодействие, взаимовлияние разных видов искусства. По мнению Ю. С. Подлубновой, «метажанр отличает стремление выйти за рамки литературного пространства в иную, более широкую систему координат. Так, например, очевидно, что «философский метажанр» в лирике (Р. Спивак) – явление не просто литературное, но осуществляющееся на границе литературы и философии; «соцреалистический метажанр» (Н. Лейдерман, Е. Володина) – сопрягающее литературу с другими видами соцреалистического искусства: музыкой, живописью, скульптурой, кино, – а также, что немаловажно, идеологией и мифологией коммунизма (изучая соцреалистический метажанр, необходимо изучать все сферы преломления соцреалистической эстетики)» [5]. Продолжая эту мысль, можно отметить, что в области драматургии также можно наблюдать, к примеру, «экзистенциальный ремейк»: пьеса Ж. Ануя «Антигона» (1942), «Ромео и Жанетта» (1945), «Медея» (1946);

– вызревание и формирование метажанра, как правило, происходит в переломный период и представляет собой ответную реакциюнапроисходящиеизменениявсоциокультурнойдуховной

жизни страны и мира в целом. (Расцвет постмодернистского драматургического ремейка приходится на период серьезных перемен в картине мира (вторая мировая война, распад СССР, активно развивающийся процесс глобализации и т. д. В искусстве это выразится в кризисе классических жанров, появлении нового героя, изменении отношения к традиции). Так, во второй половине XX столетия наблюдается расцвет драматургических ремейков: «Три девушки в голубом» (1980) Л. Петрушевской; «Панночка» (1985), «Брат Чичиков» (1993-1998), «Памяти Печорина» (1999) Н. Садур; «Старосветские помещики» (1998), «Dreisiebenass» («Тройкасемеркатуз»), или Пиковая дама» (1998), «Гамлет» (1998) А. Застырца; «Вишневый сад продан?» (1993) Н. Искренко; «Смерть Фирса» (1997) В. Леванова; «Антигона» (1947) и «Дон Жуан» (1957) Б. Брехта; «Макбет» (1972) Э. Ионеско; «Лир» (1972) Э. Бонда, «Гамлет-Машина» (1977) Х. Мюллера; «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966), «Пятнадцатиминутный Гамлет» (1976), «Гамлет Догга, Макбет Кахута» (1980) Т. Стоппарда.

С учетом указанных фактов и с опорой на концепцию Е. Я. Бурлиной, драматургический ремейк, обладающий безусловным творческим потенциалом, доказанным веками существования, представляет собой метажанр в контексте культуры XX – начала XXI столетий, тогда как с точки зрения диахронии – это мегажанр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурлина, Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1987. – 165 с.
2. Лейдерман, Н. Л., Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60 – 70-е годы. – Свердловск, Средне-Уральское книжное изд-во, 1998. – 256 с.
3. Мартыненко, В. С., Сысоева, О. А. К проблеме функционирования мегажанров в современной массовой литературе [Электронный ресурс] / В. С. Мартыненко. – Режим доступа : https://docviewer.yandex.ru/view/0/?page=1&*=.
4. Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах [Электронный ресурс] / Е. М. Мелетинский. – Режим доступа : <http://kniga.seluk.ru/k-istoriya/653871-1-e-meletinskiy-literaturnih-arhetipah-moskva-1994-bbk-meletinskiy-literaturnih-arhetipah-rossiyskiy-gosudarstv.php>

5. Подлубнова, Ю. С. Метажанры, мегажанры и другие жанровые образования в русской литературе. [Электронный ресурс] / Ю. С. Подлубнова. – Режим доступа : <http://conf.stavsu.ru/conf.asp?ReportId=518>
6. Романова, С. В. Метажанр как литературоведческая проблема // Известия Смоленского государственного университета – Номер: 2 (46), 2019, – С. 5 – 21.
7. Спивак, Р. С. Философский метажанр: понятие, термин, методология анализа (И. А. Бунин, «Роман горбуна») [Электронный ресурс] / Р. С. Спивак. – Режим доступа : <http://docplayer.com/58723733-Filosofskiy-metazhanr-ponyatie-termin-metodologiya-analiza-i-a-bunin-roman-gorbuna.html>.
8. Спивак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. – Издательство Красноярского университета, 1985. – 140 с.
9. Шарифова, С. Ш. кызы Понятие, механизмы и формы жанрового смешения в современной романистике [Электронный ресурс] / С. Ш. кызы Шарифова. – Режим доступа : <https://textarchive.ru/c-2527963.html>.

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л. Н. Метажанр в драматургии XX – XXI столетий

В статье анализируется драматургический ремейк как метажанр в литературе XX – XXI столетий. Автор доказывает, что мегажанр и метажанр – это разные ступени теоретического абстрагирования категории «жанр». Ремейк с точки зрения диахронического подхода в изучении литературы может выступать в качестве мегажанра, в контексте современной литературы представляет собой метажанр.

Ключевые слова: мегажанр, метажанр, жанр, драматургический ремейк, архетипический потенциал.

SUMMARY

Lyubimtseva-Natalukha L. N. Meta-genre in dramaturgy of the 20th – 21st centuries

The article analyzes the dramaturgical remake as a meta-genre in the literature of the 20th – 21st centuries. The author proves that mega-genre and meta-genre are different stages of theoretical abstraction of the category «genre». Remake, in terms of diachronic approach in the

study of literature, can act as a mega-genre, while in the context of modern literature it is a meta-genre.

Key words: mega-genre, meta-genre, genre, dramaturgical remake, archetypal potential.

В. А. Филатова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 821.111

КОЛЫБЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ

В английском языке существует целый ряд слов для определения колыбельной (“a cradle song”, “a lullaby”, “a berceuse”, “a gentle song”, “a quiet song”, “a child’s bedtime song”), которые передают характер, назначение и цель этих мелодий: тихая, спокойная песня, которую поют ребёнку у колыбели для того, чтобы он уснул.

Профессор Джон Минтон, исследователь фольклора из Университета Индианы и Университета Пердью в Форт-Уэйне, автор статьи о колыбельных в энциклопедии «Американский фольклор», называет колыбельные универсальным типом песни, которые встречаются в Новом Свете как среди коренных американцев, так и в среде эмигрантов африканского, азиатского или европейского происхождения [10, с. 944]. Джон Минтон подчёркивает, что в то время как современный городской американский контекст стал свидетелем гибели большинства форм традиционной песни, колыбельная, как и другие песни, связанные с детьми и воспитанием детей, не только выжила, но и процветает [10, с. 945].

Изучением английского фольклора и детской литературы, занималась супружеская пара Иона и Питер Оупи. Один из их основных трудов «Оксфордский словарь детских стихов» (“The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes”) вышел в 1951 году. В словаре Ионы и Питера Оупи более 500 стихотворений, песен, бессмысленных напевов и колыбельных песен. Согласно их выводам, в Англии нет большого количества традиционных колыбельных или, по крайней мере, они не были задокументированы как таковые. Предполагается, что многие родители просто использовали успокаивающую мелодию,

которую они случайно узнавали. Две из них появились в печати в конце XVIII века, сохранились и общеизвестны. Это – “Hush-a-bye baby” (or “Rock-a-bye baby”) и “Cry Baby Bunting”. Самой известной, по мнению исследователей, как в Англии, так и в Америке остаётся “Hush-a-bye baby”: “Hush-a-bye baby, on the treetop, / When the wind blows, the cradle will rock, / When the bough breaks, the cradle will fall, / And down will come baby, cradle and all” [8, с. 240].

Согласно одной из версий, эта колыбельная появилась в Америке в 17 веке, когда первые переселенцы наблюдали, как матери-индианки укладывают спать своих детей, повесив самодельную колыбель на ветвь дерева. Однако, как утверждает Н. Демурова, обычай этот существовал и ранее в Англии и в других странах [4, с. 586].

В 1974 году американская исследовательница фольклорной музыки Бесс Ломакс Хоуз выдвинула свою гипотезу о характере американских колыбельных. По ее словам, наиболее характерным качеством является «пространственная изоляция» ребенка. В каждой традиционной американской колыбельной опекуны ребёнка (мать или отец) часто отсутствуют: например, отец охотится и т.п. Малыш в это время спит в колыбели на дереве или плывет в лодке. В это время он находится в «стране грез». По ее словам, изоляция ребенка определяет эти колыбельные, а строка «Когда сломается сук, колыбель упадет» – это просто ссылка на закрытые двери спальни. Контекст – это культура, которая ценит независимость и силу в своих детях. Но компромисс – это разлука, с которой сталкивается послеродовая мать [9]. Американская колыбельная, по мнению Б. Хоуз, – это разговор матери с самой собой о разлуке.

Согласно классификации Джона Минтона, существуют песни, которые изначально создавались как колыбельные. Наиболее известные, по его мнению, это – “Rock-a-bye Baby”, “All the Pretty Horses”, “Sleep, Baby, Sleep”, “Hush, Little Baby, Don’t Say a Word (The Mockingbird Song)”, “Go Tell Aunt Rhody”, “Bye, Baby Bunting”. Ко второй категории колыбельных он относит песни, которые изначально не создавались как колыбельные, но со временем стали ассоциироваться с усыплением детей. Так было, например, с сентиментальной балладой, “Two Babes in the Wood” («Два малыша в лесу»), созданной в шестнадцатом веке [10, с. 944].

Создателями и носителями колыбельных традиционно считаются женщины (матери, бабушки, няни), которые с помощью спокойного ритма и монотонного напева усыпляли детей. Не понимая смысла слов, ребёнок улавливает интонацию, которая успокаивает его, создаёт уверенность защищённости и погружает в сон. Именно эту функцию колыбельных обыгрывали в своих произведениях писатели.

Цель данной статьи – проследить смысловую нагрузку колыбельных песен в творчестве англоязычных писателей; культурологические особенности и исторические корни используемых колыбельных.

В романе американской писательницы Луизы Мэй Олкотт (1832–1888) исполнение колыбельных песен показано как привычное, традиционное, любимое занятие четырёх сестёр: “At nine they stopped work, and sang, as usual, before they went to bed. < ... > They had always done this from the time they could lisp ... Crinkle, crinkle, ‘ittle ‘tar, and it had become a household custom, for the mother was a born singer. The first sound in the morning was her voice as she went about the house singing like a lark, and the last sound at night was the same cheery sound, for the girls never grew too old for that familiar lullaby” [5].

В переводе Марии Батищевой использован приём опущения и не упоминается строчка из колыбельной, которую пели сёстры: «В девять все прекратили работу и, прежде чем отправиться в постель, спели хором несколько песен. < ... > Первыми звуками, раздававшимися в доме по утрам, были звуки ее голоса, когда она шла по комнатам, распевая, словно жаворонок, и последнее, что слышалось вечером, были те же радующие душу звуки, ибо девочки так и не стали слишком взрослыми, чтобы отказаться от привычной материнской колыбельной» [2, с. 26].

Ирина Бессмертная, напротив, использует внутристрочное пояснение (добавляет правильное, не искажённое детским произношением, название песни): «В девять часов они перестали работать и, как обычно, немного попели перед тем, как отправиться спать. < ... > Они всегда пели, начиная с того времени, когда едва могли выговорить: «Итйй, итйй, вёдока...», то есть «Мерцай, мерцай, звездочка...», и это вошло у них в обычай, стало домашней традицией – ведь их мать была прирожденной певицей. Первым звуком, какой утром слышали девочки, был голос матери, заливавшейся, словно жаворонок, проходя по дому,

а последним – тот же радующий их голос, так как они никогда не чувствовали себя слишком взрослыми для хорошо им знакомой колыбельной» [3, с. 30]. Более детальное пояснение переводчица даёт в примечании: «“Мерцай, мерцай, звездочка...” – Имеется в виду популярная колыбельная “Twinkle, twinkle, little star” на стихи английской детской писательницы и поэтессы Джейн Тейлор (1783–1824)» [3, с. 31].

Медленная и спокойная мелодия о маленькой звёздочке (Twinkle, twinkle, little star) с чётко выраженным ритмом быстро запоминается, а маленьких детей убаюкивает. Поэтому эта песня в англоязычной культуре и считается колыбельной. По одной из версий, её текст восходит к стихотворению “The Star”, написанному английской поэтессой и писательницей Джейн Тейлор и опубликованному в 1806 году в Лондоне в сборнике стихов Джейн и её сестры Энн Тейлор под названием “Rhymes for the Nursery”.

По другой версии, стих был написан еще в XVIII веке неизвестным автором. Пояснить это можно и тем, что нежная мелодия колыбельной существовала задолго до появления стихов. Мелодия песни напоминает мотив французской детской песни “Ah! Vous dirais-je, maman”, которая впервые была опубликована в 1761 году.

В настоящее время существуют разные варианты текста колыбельной (от одного до пяти куплетов). Практически неизменной остаётся только первая часть песни: “Twinkle, twinkle, little star, / How I wonder what you are! / Up above the world so high, / Like a diamond in the sky” [8, с. 236].

Авторство мелодии колыбельной “Twinkle, twinkle, little star” приписывают австрийскому композитору Вольфгангу Амадею Моцарту (1756–1791), но доказательств этому нет. Приблизительно в 1781 (1782) году Моцарт, упражняясь, написал двенадцать вариаций на тему этой мелодии, которые пользовались большим успехом. Эту мелодию использовали и другие композиторы – Гайдн, Сен-Санс и Лист.

В нотной книге Милдред Дж. Хилл (автора известной во всём мире песни «С Днём рождения тебя» (Happy Birthday to You), которая долго время работала педагогом в начальной школе (Louisville Experimental Kindergarten School), была представлена авторская аранжировка и текст, состоящий из трёх частей. Книга Милдред Дж. Хилл “Song Stories for the Kindergarten” вышла в 1896 год и выдержала более 20 изданий. Книга включала песни,

которые, по мнению автора, должны исполнять учителя вместе с учениками.

В сказочной повести современной американской писательницы Кэйт Ди Камилло (род. 1964 г.) «Удивительные приключения кролика Эдварда» (*The Miraculous Journey of Edward Tulane*), десятилетняя девочка, хозяйка фарфорового кролика, укладывая его спать, поёт ему песню, понятную читателям англоязычных стран. Описывается это так: “But Nellie, before she put him to bed each night, sang Edward a lullaby, a song about a mockingbird that did not sing and a diamond ring that would not shine, and the sound of Nellie’s voice soothed the rabbit and he forgot about Pellegrina” [6].

В русскоязычном переводе Ольги Варшавер сцена представлена так: «Потом Нелли укладывала его спать. Она пела Эдварду колыбельную – песенку про птицу-пересмешника, которая не умела петь, и про бриллиантовое кольцо, которое не сияло, и звуки её голоса успокаивали кролика. Он забывал про Пелегрину» [1, с. 59].

Эту традиционную мелодию юга Америки (*Hush, Little Baby*), которая обещает ребёнку всевозможные награды, если он будет тихим, знают все англоязычные дети. Каждое двусyllовое заканчивается словами “*Мама’s gonna...*” («Мама собирается...»), за исключением последнего, в котором в некоторых версиях говорится о любви родителей: “*Daddy loves you and so do I*” («Папа любит тебя, и я тоже»).

Отметим, что в современном мире, перегруженном гаджетами, актуален вопрос о том, как популяризировать среди детей бумажные книги, показать им, что книги – это не скучно, а, наоборот, интересно и увлекательно. Книжки-картинки для детей, в которых по-своему переработаны классические истории (сказки, стихи, колыбельные песни), и направлены на это. Одной из издаваемых и читаемых книг является иллюстрированная книга Сильвии Лонг “*Hush, Little Baby*”. Междометие “*Hush*” в переводе с английского языка означает «тише!, тс!, замолчи!», выражение «*hush, little baby*» («тише, малыш») употребляется для того, чтобы успокоить плачущего ребёнка.

В своей переработке классической колыбельной С. Лонг намеренно преуменьшает важность материальных ценностей и не обещает грандиозных подарков, таких как бриллиантовое кольцо или лошадь с телегой. Мама-крольчиха утешает своего ребенка и даёт слово показать ему падающую звезду и

полнолуние, послушать вместе с ним песню сверчка, почитать ему книжку, поймать светлячка. Версия колыбельной Сильвии Лонг незаметно уводит читателя в путешествие из окна спальни, при этом убеждает маленького ребенка, что мама будет рядом на каждом этапе его приключений. Заканчивается книжка обещанием мамы спеть своему крольчонку колыбельную (“As that moon drifts through the sky, Mama’s going to sing you a lullaby”) [7, с. 22]. Книжные иллюстрации С. Лонг миролюбивы, они нацелены успокаивать и развлекать юных читателей.

В произведениях, адресованных взрослой аудитории, наблюдается популярность употребления ведущей строчки колыбельной песни в самом названии произведения. Поясним на примерах.

Роль заглавия, как известно, важна для автора произведения, т.к. несёт определённые смысловые доминанты и является связующим звеном между книгой и читателем, о чём говорили исследователи, занимающиеся проблемой заглавия произведений. Немаловажная роль отводится удвоенным заглавиям или подзаголовкам. Употребляя подзаголовок или жанровое обозначение под заглавием, писатель даёт читателю жанровую информацию, и намекает на желательное её восприятие читателем. Составной частью заглавия является имя автора, т.к. оно даёт читателю представление о том, что можно ожидать на страницах книги, какую тематику, какой стиль. Год издания также является важной чертой.

Под одним и тем же названием (“Hush, little baby”) выходит несколько произведений разных жанров с разной читательской адресацией. Не все книги переведены на русский, поэтому ниже приведены будут не все русские названия.

В 1999 году вышел роман для подростков американской писательницы Кэролайн Б. Куни (Caroline B. Cooney). За последние десятилетия К. Куни написала около 20 книг для юношества, но российский читатель не знаком с ее творчеством. “Hush, little baby” – это колыбельная, которую приходится петь старшекласснице Кит Иннес, которая после развода родителей живёт с матерью и отчимом. По стечению обстоятельств она становится няней для новорожденного сводного брата (мачеха отдала ей ребёнка, не назвав даже его имени). Попав в водоворот непростых отношений между взрослыми людьми, Кит пытается изо всех сил заботиться о ребенке до того момента, пока его не забирают под опеку.

В 2009 году вышла книга Кэтрин Дэвис (Katharine Davies). Автор книги – старший преподаватель права в Нортумбрийском университете, также работала юристом в Англии и на острове Мэн, специализируясь на коммерческом праве. Главная героиня её книги – тридцатилетняя, незамужняя, влюбленная в своего женатого босса Эйра Морган хочет иметь семью и детей. Однажды она находит и забирает домой брошенного ребенка, для которого мечтает стать мамой. Присутствие малыша ведёт к болезненным воспоминаниям Эйры, событиям из её детства. В сюжетной линии книги К. Дэвис переплетаются несколько версий одной и той же истории.

В 2013 американская писательница (архитектор, ресторатор) Сюзанна Редферн (Suzanne Redfearn) представляет свой вариант романа под названием “Hush, Little Baby”. У Джиллиан Кейн, главной героини романа, успешная карьера, великолепный дом, любящий муж и двое замечательных детей. Но в течение девяти лет она скрывает синяки и правду о своем жестоком муже, чтобы защитить своих детей, Адди и Дрю. Страх мешает героине говорить правду (don’t say a word). У Джиллиан, с другой стороны, есть свои недостатки. Она слишком много работает, пропускает родительские собрания и не приносит кексы на школьную ярмарку.

В 2014 году с названием “Hush, little baby” и подзаголовком “Don’t say a word” вышел детектив современного английского писателя Джеймса Кэрола (James Carol), который прославился как автор шокирующих детективов с элементами триллера. Главный герой, агент ФБР Йоко Танака находится в Тампе, Флорида, и помогает местному полицейскому управлению расследовать дело о «Дрёме» (Sandman). Три матери и их дочери были найдены убитыми в своих домах. Матери были зверски заколоты ножом, в то время как маленьких девочек задушили в их кроватях, представив спящими.

В 2017 году опубликован роман “Hush, little baby” английской писательницы Джоанны Барнард (Joanna Barnard) о малыше Оливере, который ломает руку и никто, ни его родители, ни его сестра не знает, как это произошло. Роман воспринимается как эмоционально насыщенный психологический триллер и проницательный анализ семейной жизни.

В творчестве Лесли Мармон Силко (Leslie Marmon Silko), американской писательницы, рождённой в племени лагуна-пуэбло,

есть рассказ под названием «Колыбельная» (Lullaby). В 1975 году это небольшое произведение было включено в антологию «Лучшие американские рассказы 1975 года» под редакцией Марты Фоули. Сюжетная линия рассказа выстраивается из воспоминаний пожилой индианки Аях (Ayah) о трагических днях своей жизни. Замерзая под прозрачным ночным небом, она поёт колыбельную своему пьяному мужу, пытаясь вспомнить, пела ли она эту мелодию своим детям, которых отняли у неё белые люди. Она так и не смогла выучить английский язык и поёт песню, которую ей пели её бабушка и мама, когда она была маленькой. Как знакомство с миром начинается у новорожденных через колыбельную песню, так и прощание с этим миром для героев книги происходит под звуки колыбельной, в которой упоминаются любящие и заботливые «Мать-Земля», «Отец-Небо», «Радуга-Сестра», «Ветер-Брат» и звучит обещание всегда быть вместе. Русскоязычный перевод О. Климовой «Колыбельной» был включен в сборник «Современная американская новелла. 70–80-е годы» (1989 г.).

Под названием “Lullaby” в 2002 году вышел роман американского писателя, которого относят к так называемому «Поколению X», Чака Паланика (Charles Michael «Chuck» Palahniuk). Это – сатирическая история ужасов, в которой репортер Карл Стритор исследует синдром внезапной детской смерти («смерти в колыбельке») для выпуска программных новостей. Отвечая на несколько звонков парамедиков, он замечает, что все мертвые дети читали одно и то же стихотворение из той же библиотечной книги за ночь перед смертью.

На русский язык книга Чака Паланика была переведена практически сразу. В 2003 году был опубликован перевод Татьяны Покидаевой под названием «Колыбельная». В современных интернет рейтингах книга «Колыбельная» Ч. Паланика занимает лидирующее место среди десяти самых страшных книг мира.

Подводя итог, отметим, что, с одной стороны, колыбельные ассоциируются с миром детства, поэтому они упоминаются во многих художественных произведениях для детей. С другой стороны, современные англоязычные писатели довольно активно используют успокоительную функцию колыбельной. Понимая значение колыбельной песни в жизни человека, они выносят слова “lullaby”, “hush, little baby” в название произведений, чтобы вызвать интерес и оказать эмоциональное воздействие

на читателя, провести параллели и подготовить к восприятию текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ди Камилло, К. Удивительное путешествие кролика Эдварда : сказочная повесть / К. Ди Камилло ; пер. с англ. О. Варшавер. – М. : Махаон, 2018. – 144 с.
2. Олкотт, Л. М. Маленькие женщины / Луиза Мэй Олкотт ; пер. с англ. М. Батищевой. – Москва : Эксмо, 2020. – 384 с.
3. Олкотт, Л. М. Маленькие женщины / Луиза Мэй Олкотт ; пер. с англ. И. Бессмертной. – СПб. : Азбука, 2020. – 384 с.
4. Стихи матушки Гусыни. Сборник / Сост. Н. М. Демурова. – М. : Радуга, 1988. – 684 с.
5. Alcott, L.M. Little Women / Louisa May Alcott [Электронный ресурс] / Режим доступа : <https://www.weblitera.com/book/?id=4&lng=1&ch=1&l=ru>
6. Di Camillo, K. The miraculous journey of Edward Tulane / Kate Di Camillo [Электронный ресурс] / Режим доступа : <https://www.rulit.me/books/the-miraculous-journey-of-edward-tulane-read-314172-5.html>
7. Long, S. Hush little baby / Sylvia Long. – New York, NY : Trumpet Club, 1997. – 24 p.
8. Maclean, C. The Kingfisher Nursery Collection / Colin Maclean. – New York : Barnes & Noble Books, 1996. – 253 p.
9. Marder, J. Why are so many lullabies also murder ballads? [Электронный ресурс] / Jenny Marder. – Режим доступа : <https://www.pbs.org/newshour/science/many-lullabies-murder-ballads>
10. Minton, J. Lullaby / John Minton // American Folklore. An Encyclopedia. – Garland Publishing, Inc. New York & London, 1996. – P. 944–945.

АННОТАЦИЯ

Филатова В. А. Колыбельные песни в творчестве англоязычных писателей

В статье исследуется роль и место колыбельных песен в творчестве англоязычных писателей. Приведены примеры употребления самых популярных английских колыбельных (“Twinkle, twinkle, little star”, “Hush, Little Baby”) в детской литературе. Проанализированы произведения разных жанров

современной англоязычной литературы с одноименными названиями («Hush, Little Baby», «Lullaby»).

Ключевые слова: колыбельная, функции колыбельных, фольклор, английская литература, название, жанр.

SUMMARY

Filatova V. A. Lullabies in the works of English writers

The article deals with the role and place of lullabies in the works of English-speaking writers. The author of the article gives the examples of the most popular English lullabies («Twinkle, twinkle, little star», «Hush, Little Baby») in children's literature and analyzes the books of different genres with the same names of modern English literature («Hush, Little Baby» and «Lullaby»).

Key words: lullaby, lullaby functions, folklore, English literature, title, genre.

*И. Е. Шишкина
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 821.161.1

МИР ДЕТСТВА В РОЖДЕСТВЕНСКИХ РАССКАЗАХ А. И. КУПРИНА

А. И. Куприн, один из наиболее значительных писателей конца XIX – начала XX века. Он известен как автор многочисленных произведений, в которых особое внимание уделено анализу человеческих взаимоотношений. Большой природный талант, огромный запас жизненных наблюдений и резко критическое изображение современной ему действительности определили широкий общественный резонанс произведений А. И. Куприна, сделали его имя значимым для русской литературы. Великие русские писатели ценили талант А. И. Куприна за меткую, истинно русскую речь, за простоту и свободу повествования, за преданность живой жизни. «У него настоящий, прекрасный талант», – говорил Л. Н. Толстой. А. П. Чехов ставил имя А. И. Куприна в один ряд с М. Горьким и Л. Андреевым, отмечая, что они «останутся в истории литературы» [8].

Исследователи не раз отмечали такую особенность творчества писателя как реалистичность: «Реалист по письму, он изображает людей в реальных очертаниях, в чередованиях света и теней,

настаивая на том, что нет ни абсолютно хороших, ни абсолютно дурных людей, что самые разнообразные свойства умещаются в одном и том же человеке», – писал Ф. Д. Батюшков [Цит. по: 3, с. 42], а П. Н. Берков даже назвал его «писателем без выдумки» [1, с. 163].

В своих произведениях А. И. Куприн обращался к различным актуальным вопросам своего времени, одним из которых был вопрос о положении детей в буржуазно-капиталистическом обществе. Детство как важнейшая нравственно-философская проблема постоянно волновало русских писателей. Эта тема нашла отражение в творчестве С. Т. Аксакова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, А. М. Горького, В. Г. Короленко. Связано это, с одной стороны, с острым вниманием общества к проблеме воспитания, а с другой – с тем, что ребёнок становится центральным объектом всех сфер социальной и культурной жизни. В XIX веке стало понятно, что именно в детстве формируются основные черты характера человека, его взгляд на окружающий мир, закладываются нравственные основы личности.

На рубеже XIX–XX веков ребенок стал восприниматься как знаковая фигура эпохи. Самую суть этих тенденций, как всегда образно и проникновенно, выразил В.В. Розанов: «Путеводною нашею «звездочкою» будет та, которая остановилась и над Вифлиемом. «Путь» наш – не философия и не наука, а ребенок. Новая «книга изучений» просто есть чтение дитяти, то есть непрестанное общение с ним, погружение в его стихию. Он и станет нашим символом» [7, с. 66].

Уже в XIX веке многие писатели стремятся привлечь внимание общества к тяжелому положению детей. Тема тяжелого детства проникает на рубеже XIX–XX веков и в популярные рождественские рассказы. В них «внимание писателей обращено уже не столько к мотиву рождения «божественного младенца», чудесам и перевоплощениям, сколько к трагедии нравственно оскверняемого детства» [2, с. 12].

В таком же ключе показан мир детства и в рождественских рассказах А.И. Куприна «Чудесный доктор» и «Тапёр». Эти произведения интересны не только как классические образцы жанра, но и как показательные тексты, представляющие достаточно полно идейный и художественный мир А. И. Куприна.

Рассказ «Чудесный доктор» был написан в 1897 году, но события, о которых в нем идёт речь, произошли, по словам

самого автора, примерно в 60-е годы и являются реальной историей: «Следующий рассказ не есть плод досужего вымысла. Все описанное мною действительно произошло в Киеве лет около тридцати тому назад... Я с своей стороны лишь изменил имена некоторых действующих лиц этой трогательной истории да придал устному рассказу письменную форму» [5, с. 5]. Впервые рассказ был опубликован 25 декабря 1897 года в журнале «Киевское слово», и он так и назывался «Чудесный доктор (истинное происшествие)», что лишний раз убеждало читателя в подлинности написанного.

В произведении А. И. Куприна «Чудесный доктор» представлена типично рождественская история, вписывающаяся в каноны жанра святочного рассказа, для которого характерен рождественский хронотоп, главные герои – страдающие дети, нуждающиеся в помощи, противопоставление двух миров – бедных и богатых, чудо как средство исправления социальной несправедливости.

В рассказе А. И. Куприн повествует о бедной семье Мерцалова, оказавшейся в тяжелой, безвыходной ситуации: сначала отец долго болел и на его лечение ушли все и без того небольшие сбережения, потом из-за болезни он потерял работу, а теперь заболела семилетняя дочь, а средств нет ни на лечение, ни на еду. Все попытки Мерцалова-старшего заработать хоть немного денег оказываются безуспешными. Стоящую буквально на грани смерти семью спасает чудо. В Рождественский сочельник «ангел» снисходит в жалкую лачугу в лице знаменитого русского доктора Пирогова.

Описывая жизнь Мерцаловых, автор особое внимание уделяет образам детей, изображению их физических и душевных страданий. Именно с маленькими героями знакомит нас писатель в самом начале рассказа. Двое голодных, замерзших на двенадцатиградусном морозе мальчика любуются окном гастрономического магазина: «Они уже более пяти минут торчали перед этой великолепной выставкой, возбуждавшей в одинаковой степени их умы и желудки» [5, с. 6]. На несколько минут несчастные дети, которые выполняли поручение матери – отнести письмо с просьбой о помощи к тому барину, домом которого управлял раньше Мерцалов – погружаются в рождественскую атмосферу, мечтают о празднике. Им хочется подольше задержаться в городе, в котором царит праздничная

атмосфера, ярко освещены улицы, где «прекрасные магазины, сияющие елки, <...> праздничное оживление толпы, веселый гул окриков и разговоров, разрумяненные морозом смеющиеся лица нарядных дам», детям так хочется хотя бы заглянуть к кому-нибудь в окошко и увидеть сияющую разноцветными огнями волшебную ёлку, но послушные и ответственные мальчики «мужественно гнали от себя прочь соблазнительную мысль: остановиться на несколько секунд и прильнуть глазком к стеклу» [5, с. 6].

Эти рано повзрослевшие дети (старшему всего десять лет), привыкшие к лишениям, вынуждены возвращаться в своё жилище – в темный, холодный с «закоптелым, плачущим от сырости стенами» подвал, где их ждут сестры и мать. Ни письмо, ни просьба жалких маленьких мальчиков не тронули черствое сердце швейцара в богатом доме. Чтобы помочь сильнее ощутить трагедию обездоленных людей, и особенно детей, автор использует прием контраста: веселая предпраздничная суeta на улицах города и темный, холодный, полный нищеты и горя покосившийся ветхий дом, в подвале которого живут Мерцаловы. А. И. Куприн не вдаётся в подробные описания, жизнь героев рассказа дана лаконичными и выразительными штрихами, выдержана в тёмно-серых тонах. Мальчики уже давно привыкли к своему жилищу, к бедности, они никогда не жаловались и не роптали, но сейчас «после всего, что они видели на улице, после этого праздничного ликования, которое они чувствовали повсюду, их маленькие детские сердца сжались от острого, недетского страдания» [5, с. 9].

Несмотря на то, что Володя и Гриша лишены простых детских радостей, сытной еды и теплой одежды, они не жалуются, не проявляют жестокости, бессердечия, ребята добры, заботливы и трудолюбивы. Как старшие из детей мальчики понимают, что в сложившейся ситуации на их плечи ложится забота о матери и сестрах. Помогать родителям, заботиться о младших, не жаловаться, оставаться добрыми и любящими в любой ситуации – вот те качества, которыми наделены маленькие герои рассказа и которыми восхищается писатель.

Кажется, что ничто уже не может помочь несчастной семье. Заветное рождественское чудо кажется таким далёким и невозможным, что даже надежды на него не остаётся. И все же, как и положено в святочном рассказе, чудо происходит. В тот самый

момент, когда Мерцалов-старший, измученный безуспешными попытками найти средства для своей семьи, готов совершить самоубийство, в жестоком и несправедливом мире появляется добрый человек, способный не только выслушать нечастного отца, но и решить все возникшие проблемы. Эта случайная встреча оказалась счастливой и происходит невероятное: вскоре «Гришка уже растапливал печку дровами, за которыми чудесный доктор послал к соседям, Володя раздувал изо всех сил самовар», на столе появилась еда, а чудесный доктор выписал рецепт на лекарства для Машутки и оставил денег на их покупку. В душах Мерцаловых поселилась надежда, а жизнь перестаёт казаться жестокой и беспросветной, обретает новые яркие краски. Чудо, описанное в рассказе, не является чем-то сверхъестественным, это обыкновенное, но счастливое стечение обстоятельств, однако в тех условиях, в которых оказались герои произведения, помощь доктора воспринимается как настоящее волшебство.

Как раз для маленьких героев рассказа появление неравнодушного и доброго взрослого, подарившего возможность жить по-другому, и является чудом. Доктор Пирогов просто исполняет свой долг, но для автора важно, что этот человек исцеляет души людей своим неравнодушием, участием, вниманием. Мотив чуда в данном рассказе связан и с темой формирования личности. Оказывается, один добрый поступок способен изменить целую реальность: темное сделать светлым. Чудо, совершенное неравнодушным доктором, изменило, в первую очередь, жизнь детей: Машутка выздоровела, Гришу и Володю «удалось пристроить в гимназию на казенный счет», а полученное в гимназии образование в дальнейшем определило и судьбу одного из них. Добро влечет за собой другое добро. Добро, которое сделал для Мерцаловых доктор, живет в поступках, делах детей Мерцаловых: от рассказчика мы узнаем, что Григорий Емельянович Мерцалов (Гриша) теперь «занимает довольно крупный, ответственный пост в одном из банков, славя образцом честности и отзывчивости на нужды бедности» [5, с. 23].

Рассказ «Тапёр» был опубликован в журнале «Одесские новости» в 1900 году. А. И. Куприн в одной из ссылок отмечал, что произведение также основано на реальных событиях, однако исследователи не смогли подтвердить информацию о том, что композитор Ю. Азагаров – реальный человек. Скорее всего, этот приём автор использовал для создания дополнительного эффекта

в восприятии текста читателем.

В отличие от «Чудесного доктора», в рассказе «Тапёр» А. И. Куприн воспроизводит атмосферу светского Рождества, представленного через описание детского праздника. Но, как и первый рассказ, это произведение начинается с изображения ребенка: «Двенадцатилетняя Тиночка Руднева влетела, как разрывная бомба, в комнату, где ее старшие сестры одевались с помощью двух горничных к сегодняшнему вечеру. Вздохнув, запыхавшаяся, с разлетевшимися кудряшками на лбу, вся розовая от быстрого бега, она была в эту минуту похожа на хорошенького мальчишку» [4, с. 5]. Этим своим молниеносным появлением Тина заявляет о радостном детстве, задает тон всему рассказу, готовит читателя к ожиданию чего-то необычного, радостного. Девочку Тину впервые в её жизни допустили к участию в организации праздника, приготовлению ёлки, для неё это очень важное событие, поэтому в доме шум и суeta. Автор изображает ребёнка, переживающего по поводу проведения праздника, а ласковое имя Тиночка говорит о симпатии писателя к девочке.

Тина – не единственная дочь в семье, у неё есть старшие сестры – Лидия, относящаяся с презрением к «мелюзге», и «голубушка» Танечка – «полная, веселая блондинка, которую вся прислуга обожала за ее ровный характер и удивительное умение улаживать внутренние междоусобицы». Все девушки с нетерпением ждут праздника, наряжаются и украшают свои причёски. По сути, всё идёт своим чередом, как и принято в этом доме в канун Рождества. И только неуёмная Тина беспокоится из-за отсутствия тапёра, которого забыли вовремя пригласить, а ведь именно он должен был украсить этот волшебный вечер музыкальным сопровождением. Тине так хотелось, чтобы этот день, когда она впервые допущена к подготовке праздника, стал идеальным, что она извела себя и прислугу в поисках музыканта. Наконец горничной Дуняше удаётся найти тапёра.

И вот в дом Рудневых входит «маленькая фигурка», которая «освободившись от своего башлыка и пальто, оказалась бледным, очень худощавым мальчиком в подержанном мундирчике реального училища» [4, с. 11]. Увидев в качестве тапёра этого некрасивого, худенького, невысокого роста мальчика, которому на вид не дашь больше двенадцати лет, старшая дочь Руднева Лида не скрывает своего презрения, пытается унижить мальчика, откровенно смеётся над ним, не веря в его способности и возможности.

К нему относятся пренебрежительно только потому, что он юн и очень бедно одет, и почти все сомневаются, что он сможет целый вечер развлекать гостей. Но Юра Азагаров – так зовут мальчика – трудолюбивый юноша, который не первый раз играет на вечерах и свадьбах, чтобы заработать на жизнь. А. И. Куприн отмечает, что Юра только выглядит как ребенок: «Большие серые глаза – слишком большие – смотрели умно, твёрдо и не по-детски серьёзно». На самом деле – он решительный, волевой, много испытавший за свою короткую жизнь.

Несмотря на то, что никто из гостей не мог поверить в способности юного музыканта, по мере того, как мальчик талантливо исполняет одну за другой сложные пьесы, он покоряет сердца слушателей и заслуживает громкие аплодисменты. Большое внимание в тексте уделено описанию игры героя, его внешнему преобразению под воздействием музыки: «И лицо его как будто бы сразу преобразилось, просветлело и стало почти прекрасным; бледные губы слегка полуоткрылись, а глаза еще больше увеличились и сделались глубокими, влажными и сияющими» [4, с. 14]. Изящная, неумовимо небрежная и величавая простота игры пианиста, наполнили образ светом и величием, а внешняя незначительность отступила под напором внутренней красоты и силы таланта.

Интересно, что автор впервые называет имя главного героя произведения после описания исполнения тапёром «Венгерской рапсодии» Листа. До этого момента используется или неопределенное местоимение, или третье лицо: «какая-то маленькая фигурка», «этого мальчика», «бледный, худощавый мальчик». Имя как знак индивидуальности – такой прием подчеркивает открытие окружающими людьми личности мальчика: «какая-то фигурка» становится Юрием Азагаровым.

А дальше под громкие звуки марша, исполняемого юным музыкантом, вместе с детьми, истомившимися в ожидании праздника и чуда, в рассказ врывается описание радостного, счастливого, беззаботного детства: «через несколько минут, когда подарки уже были розданы, зала наполнилась невообразимым гамом, писком и счастливым звонким детским хохотом. Дети точно опьянели от блеска елочных огней, от смолистого аромата, от громкой музыки и от великолепных подарков» [4, с. 8]. Здесь детство предстает перед нами не просто счастливым, а самым прекрасным и волшебным временем в жизни человека.

И в этот замечательный вечер чудо происходит не только для самых маленьких. В самый разгар праздника в залу, где играет юный тапёр, входит солидный, очень серьёзный человек в летах. Как и в произведении «Чудесный доктор», неожиданное появление незнакомца полностью меняет жизнь ребенка – Юры Азагарова. В финале рассказа мы узнаем, что гостем, заинтересовавшимся игрой мальчика и увезшим его с собой, оказался Антон Григорьевич Рубинштейн – известный русский композитор и музыкальный педагог. Рубинштейн сделал Юру одним из своих учеников, помог на трудном пути к славе: «Реалист в поношенном мундире давно уже известен теперь всей России как один из талантливейших композиторов» [4, с. 30].

В рассказах «Чудесный доктор» и «Тапёр» мир детства представлен разноликой социальной картиной, окрашенной то в яркие, сочные как у Тинопки Рудневой и ее маленьких гостей, то в серые, мрачные тона как у детей Мерцалова. Для создания реалистичных детских образов А. И. Куприн использует прием контраста, сжатые портретные зарисовки, внутренний монолог, краткие диалоги, с помощью которых передаёт состояние героев, а интерьер, пейзаж, музыка дополняют картины жизни.

Тема детства в рассматриваемых произведениях соединяет в себе философские, эстетические и этические проблемы. А. И. Куприн выявляет в детях лучшие человеческие качества, они обладают какою-то особой магией чистоты, кротости, доброты, безгрешности, несут в себе все то, чего так недостает в мире. В своих рождественских рассказах А. И. Куприн говорит о том, что детство должно быть наполнено любовью, вниманием и милосердием. И в первую очередь это зависит от взрослых: родительская любовь, случайная встреча, проявление человечности, объективная оценка таланта маленького музыканта в рождественскую ночь могут стать самым настоящим чудом, меняющим жизнь ребенка в лучшую сторону и навсегда сохраняющим в нем желание творить добро.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берков, П. Н. Александр Иванович Куприн. Критико-биографический очерк / П. Н. Берков. – М.; Л. : Изд. АН СССР, 1956. – 209 с.

2. Кондарина, И. В. Образ ребенка в рождественской литературе (на материале произведений Ч. Диккенса, Н.П. Вагнера, Ф.М. Достоевского) / И.В. Кондарина // Science Review. – 2017. – Том 5. – № 7(7). – С. 9–13.
3. Кулешов, Ф. И. Творческий путь А. И. Куприна 1883-1907 / Ф. И. Кулешов. – Минск: Изд-во БГУ, 1983. – 351 с.
4. Куприн, А. И. Тапёр / А. И. Куприн. – М. : Изд-во Святителя Игнатия, 2010. – 32 с.
5. Куприн, А. И. Чудесный доктор / А. И. Куприн. – М. : Нигма, 2019. – 24 с.
6. Пчелкина, Т. Р. Автор и герой в художественном мире А. И. Куприна (типология и структура) : 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Пчелкина, Татьяна Ростиславовна. – Магнитогорск, 2006. – 22 с.
7. Розанов В.В. Семейный вопрос в России / В.В. Розанов. – М. : Республика, 2004. – 829 с.
8. Торопчина, Л. «Я в мир пришел, чтобы не соглашаться...»: еще раз о героях М. Горького / Л. Торопчина // Литература. – 2008. – №14. – С. 11–14.

АННОТАЦИЯ

Шишкина И. Е. Мир детства в рождественских рассказах А. И. Куприна

В статье рассматриваются особенности изображения мира детства в рассказах А. И. Куприна «Тапёр» и «Чудесный доктор». Обращаясь в этих произведениях к жанру рождественского рассказа, чтобы в очередной раз напомнить читателю о праздниках, высвечивающих смысл человеческого существования, А. И. Куприн выступает как писатель-реалист. Автор создает разноликую, насыщенную контрастами, социальную картину детства, акцентируя внимание на тяжелом положении детей в условиях буржуазно-капиталистического века. Тема детства в рассматриваемых произведениях соединяет в себе философские, эстетические и этические проблемы.

Ключевые слова: рождественский рассказ, образ ребенка, тема детства, Рождество, чудо.

SUMMARY

Shishkina I. E. The world of childhood in the Christmas stories of A. I. Kuprin

In this article the peculiarities of the representation of childhood theme in the stories «The Pianist» and «Wonderful Doctor» by A. I. Kuprin are analyzed. By referring to the Christmas story genre in these works A. I. Kuprin acts as a realist writer to once again remind the readers of the holidays that highlight the meaning of human existence. The author creates a diverse, contrasting social picture of childhood focusing on the hard situation of children living in the conditions of the bourgeois capitalist age. In the analyzed works the theme of childhood combines philosophical, aesthetic and ethical problems.

Key words: Christmas story, image of a child, theme of childhood, Christmas, miracle.

*Л. В. Волосевич
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА «ПОЭМЫ КОНЦА» М. И. ЦВЕТАЕВОЙ

Известно, что характерной чертой текстов писателей-модернистов является мифологическая основа. З. Г. Минц характеризует символистские тексты-мифы как «литературу о литературе» [6, с. 74], которым свойственны поэтически осознанная игра традициями, варьирование заданными в мифах образами, ситуациями. Авторы эпохи неоромантизма обращаются к текстам заведомо известным: мифам, произведениям мировой литературы. Также З. Г. Минц отмечает важную функцию мифологем неоромантических текстов (она рассуждает о символистах) – «...быть знаками заместителями целостных ситуаций и сюжетов, нести память о прошлом и будущем состояниях образов...» [5, с. 75].

Ю. А. Бондаренко отмечает, что интерес к мифу писателей-символистов, философов (А. Белого и Вяч. Иванова, Вл. Соловьева, П. Флоренского) связан с задачей создания нового искусства и преобразования действительности. Новое искусство, с точки зрения символистов, должно объединять в

себе античную и христианскую традицию. Идея преобразования жизни искусством была свойственна не только представителям символизма, но и представителям других литературных течений рубежа XIX – XX-го веков, представляющих новое искусство: постсимволистам, кубофутуристам, ранним акмеистам, поэзии новокрестьянских поэтов (см. З. Г. Минц).

Вяч. Иванов, исследуя античный миф в творчестве О. Мандельштама, раскрыл стратегическую причину обращения к мифу: «Все чаще сквозь античные обличья удастся увидеть общечеловеческие универсальные темы» [4, с. 442]. Ю. А. Бондаренко развивает мысль: «Миф становится важным источником сюжетов и образов. Миф понимается как универсальная модель символов» [1]. Наблюдения исследователей относятся не только к творчеству поэтов и писателей символистов, но к представителям всего нового искусства представляющего собой сложную структуру, объединенную неоромантическими эстетическими установками.

Исследователи различают четыре типа рецепции мифов в творчестве поэтов-символистов: непосредственное воспроизведение мифологических сюжетов, трансформация архаических мифов в неомифологический образ, создание мифа об авторе самими символистами, создание индивидуального мифа на основе заимствованных мифологем. В первом случае в тексте воспроизводится мифологическая образность. Во втором – происходит интерпретация традиционных мифов и конструирование новых в процессе сознательного авторского творчества. При этом созданный художественный образ имеет творческую природу генетически восходящую к мифу. В третьем – в созданном мифе совмещаются черты архаического мифа и современная сущность содержания. В последнем случае на основе заимствованной мифологемы (Софии, Аргонавтов, Христос, Антихрист...) создается современный миф, моделирующий концепцию авторского мирозерцания [1].

Отмечено, что мифологизм мышления присущ не только поэтам-символистам, но и представителям других направлений и модернистских течений рубежа XIX – XX веков. Творчество М. И. Цветаевой развивается в контексте тенденций модернистской поэзии и главной его чертой является обращение к мифу. Оно реализуется в двух направлениях: поэт обращается к традиционному мифологическому сюжету и делает его

основой своего произведения, либо сам создает миф, занимаясь мифотворчеством. Задачей данной работы является рассмотреть мифологическую структуру «Поэмы Конца» М. И. Цветаевой.

В «Поэме Конца» совмещаются главные концептуальные представления М. И. Цветаевой, связанные с личностным самосознанием автора, определяющие его картину мира. Актуализация этих представлений происходит через сложное взаимодействие различных типов мифов. Известно, что автор обращается к библейским сюжетам об изгнании из рая, о пути на Голгофу. В структуру текста входит и античный миф Платона о Душе, стремящейся соединиться с Космосом и Мировой Душой. Следует учитывать и миф о романтическом герое, пребывающем в неразрешимом конфликте с пошлостью жизни. «Поэма Конца» является ярким примером, демонстрирующим пересечение и взаимодействие этих мифологем. В ранних поэмах прослеживается доминирующая основа одного из мифов. Например, в по «Метели» используется миф о Душе, в «Фортуне» автор обращается к библейскому мифу, к образу Евы. Лирическая героиня М. И. Цветаевой раннего периода творчества раскрывается через образы, семантика которых связана с платоновским мифом, со сложившимся в литературе мифом о романтическом герое. Сосуществование мифов в одном тексте, «Поэме Конца» усложняет структуру, семантику образов лирической героини, драматургический конфликт произведения.

Самоопределение лирической героини М. И. Цветаевой происходит через любовные отношения. В разработке темы любви в ее творчестве выстраивается философская «концепция» любви автора, определяющая различные ипостаси героини, которые следует учитывать в «Поэме конца».

В письмах М. И. Цветаевой 1920-х годов проявляется мифологизм мышления поэта. Их автор, обращаясь к мифологемам Души и Евы дифференцирует любовь плотскую и платоническую, которые определяют дальнейшую стратегию ее восприятия и трактовки основной темы ее творчества – темы любви. В одном из писем к Б. Л. Пастернаку М. И. Цветаева размышляет над категорией Душа-духовность: «Я не понимаю Еву, которую любят все. Я не понимаю плоти как таковой, не признаю за ней никаких прав – особенно голоса, которого никогда не слышала. Я с ней – очевидно хозяйкой дома – незнакома... Знаешь, чего я хочу – когда хочу. Потемнения, просветления, преображения.

Крайнего мыса чужой души – в своей. Слов, которых никогда не услышишь, не скажешь. Небывающего. Чудовищного. Чуда» [6, с. 171]. То есть любовь души предполагает, согласно М. И. Цветаевой, стремление к высшему абсолюту, идеалу. В другом письме к Р. М. Рильке поэт рассуждает: «...Величие – это душа, а где начинается душа, кончается плоть» [6, с. 171].

Ева для М. И. Цветаевой является воплощением тела, плотской любви, низменной страсти. Уточняет её размышления об образе Евы антитеза, которую автор выстраивает в письме 1926 года к Б. Л. Пастернаку. М. И. Цветаева противопоставляет улицу Евы, женскую и улицу Психеи, с которой она себя в этом письме идентифицирует: «Мужской улицы нет, есть только женская. – Говорю о составе. – Мужчина жаждой своей, её создаёт. Она есть и в открытом поле. – Ни одна женщина (исключения противоестественны) не пойдёт с рабочим, все мужчины идут с девками, все поэты» [6, с. 170 – 171].

Говоря о своей улице – Души – автор письма выстраивает ассоциативную цепочку, раскрывающую это понятие: «У меня другая улица, Борис, льющаяся, почти что река, Борис, без людей, с концами концов, с детством, со всеми, кроме мужчин. Я на них никогда не смотрю, я их просто не вижу. Я им не нравлюсь, у них нюх. Я не нравлюсь полу. Пусть в твоих глазах я теряю, мною завораживались, в меня почти не влюблялись. Ни одного выстрела в лоб – оцени.

Стреляться из-за Психеи! Да ведьее никогда не было (особая форма бессмертия)» [6, с. 170 – 171].

Сама М. И. Цветаева панически боялась того, что её воспримут как Еву, в контексте быта. Это видно из обращения к Р. М. Рильке из переписки между тремя поэтами: «... из страха, что ты увидишь во мне обыкновенную чувственную страсть (страсть – рабство плоти)...» [Письма, с. 192]. Примечательно, что к концепциям любви М. И. Цветаевой применимо разъяснение понятия «духовность» Н. Бердяевым. Философ понимает категорию «Духовность» как преображение материального, а не победу над ним [2].

У М. А. Цветаевой любовное чувство, осмысленное в мифологическом ключе, имеет несколько ипостасей. Каждая ипостась отражает концептуальный смысл, который поэт вкладывает в понятие любви. В записях о замыслетрилогии «Елена», «Ариадна», «Федра» автор подчёркивает, что Федра –

эгоистичность: «Знаетели Вы, что на долю Тезея выпали все женщины, все – навсегда? Ариадна (душа), Антиопа (амазонка), Федра (страсть), Елена (красота)» [7, с. 286 – 289].

В «Поэме Конца» образ лирической героини включает значения души, амазонки (мужественности), страсти. В процессе развития внешнего сюжета поэмы героиня М. И. Цветаевой переходит от одной ипостаси к другой, претерпевая внутреннюю эволюцию от страсти Федры до тройственного образа Амазонки-Души-Ариадны. В контексте размышлений М. И. Цветаевой о любовном чувстве чувственная страсть связана с образами Евы и Федры, духовность воплощают Психея, Ариадна и амазонки. Примечательно, что В. Б. Зуева-Озкан, изучившая проблему маскулинности в творчестве М. И. Цветаевой, отметила, что постепенно ее лирическая героиня осознает себя воительницей, чья миссия «понимается как отказ от всего мирского, от земной любви, ради поэтического призвания» [3]. Таким образом, семантика образов Психеи-души и амазонки связывается с архетипом поэта, наделенного признаками неоромантического героя.

Мифологическую основу имеют не только образы, но и сюжет поэмы, состоящий из трех частей. Первая часть «Поэмы Конца», учитывая, что поэма является частью диптиха (Поэма Горы и Поэма Конца), является: 1. Нисхождением с горы, что имеет значение изгнания из рая, о чем замечено в работах исследователей. Лейтмотивом первой части является дорога, она соотносится и с крестным путем дорогой к Голгофе. Этот путь для героини начинается со встречи с возлюбленным, в голосе которого она слышит лживые интонации, которые продолжают в новом мотиве сигнала тревоги, опасности: «Голос лгал. / Сердце упало: Что с ним? / Мозг: сигнал! //...» Дальнейшая ассоциативная цепочка актуализирует ситуацию предательства Христа Иудой: «Сей поцелуй без звука: / Губ столбняк. / Так государыням руку, / Мертвым так...//» [8]. Примечательно, что библейский мотив дороги трансформируется сначала в мотив железной дороги, который связан с реалиями окружающей жизни, затем в романтический мотив бродяжничества, скитальчества: «братство таборное, / Вот куда вело!».

В то же время вариантом дороги является река, вдоль которой бредут герои. Семантика этого образа также связана с мотивом смерти. Образ реки восходит к рекам царства Аида Лете и Стиксу, связанными, как известно, с забвением и смертью. Для

М. И. Цветаевой значения этих слов синонимичны. Образ реки, как части пространства героев, включает эти два значения: «Воды – стальная полоса / Мертвецкого оттенка...». Образ реки приводит к актуализации мотива смерти, который иносказательно звучит в начале поэмы. Продолжается он во внутреннем монологе героини «Мертвые верны. / Да, но не всем в каморке... / Смерть с левой, с правой стороны – / Ты. Правый бок как мертвый» [8]. И переносится на возлюбленного, выражая крайнюю степень его отвержения лирической героиней.

Интересно, что в диалоге героев возникает образ дома, к которому они стремятся. Дальнейший сюжет пути связан с мотивом возвращением домой блудного сына: «Заблудшего баловня / Вопль: домой! / Дитя годовалое: / “Дай” и “Мой”! // Мой брат по беспутству, / Мой зноб и зной, / Так из дому рвутся, / как ты – домой!» [8]. Но в данной ситуации страстной любви героини он означает возвращение в рай, переживание пика любовного чувства.

Образ дома придает антиномичность мотиву дороги на Голгофу, к смерти. Но и сам дома в таком контексте несет двойственное значение. Он имеет семантику счастья, связанного с возвращением героев домой, в покинутый рай, что подтверждается ассоциативно-семантической цепочкой, появившейся у М. И. у Цветаевой в ранней лирике, связанной с образами романтики, свечи, окна, «братством таборным». Но этот синонимический ряд, который является атрибуцией героини, является антидомом: «Дом, это значит из дому / в ночь» [8].

Атрибуция героя дом-связь-храм-жизнь. Но образ Храма, который должен обозначать высшую степень единства приобретает в этой семантической цепочке отрицательную каннотацию, понятие жизнь занижается. Такой дом, с точки зрения героини – банальность, «дешевизна»: «Достаточно дешевизн: рифм, рельс, номеров, вокзалов...» [8].

Антиномичность образа дома определяет духовно-этическую оппозицию ценностей героев. Героиня вместо храма выдвигает шрам, смерть во имя любви, что является переосмыслением сюжетов античных трагедий и актуализирует тему трагической любви в драмах Еврипида «Федра», «Медея», в истории о любви Дидоны: «Уедем. – А, я: умрем, / Надеюсь. Это проще!»; «–Любовь, это значит

жизнь. / – Нет, иначе называлось / У древних... / – Итак? – Лоскут / Платка в кулаке, как рыба. / – Так едемте? – Ваш маршрут? / Яд, рельсы, свинец, – на выбор!» [8].

Во второй части поэмы любовный конфликт доходит до пика, через него реализуется конфликт всего творчества М. И. Цветаевой: бытия и быта. Сила переживаемых героиней страсти и горя одухотворяют ее. Максимализм требований и цены, которую она готова заплатить за любовь, возвышают чувство, делают его невозможным, что придает трагизм внутреннему конфликту героини. Она отвергает быт и выбирает бытие, храм любви. Тем самым ее плотская страсть превращается в стремление к невозможному идеалу в отношениях между героями.

Расставание с возлюбленным равнозначно смерти. Возникает образ героев, которые хоронят любовь, в глазах героини они превратились в тени, перешедшие в царство умерших: «Сквозь смех – Смерть. Жест (Никаких хотений / Хотеть, это дело – тех, / А мы друг для друга – тени» «Последний гвоздь / Вбит, ибо гвоздь свинцовый» [8]. Героиня превращается в Душу, тело умирает.

В последней части Поэмы Конца автор доводит до кульминации трагизм переживания разрыва. Влюбленные пытаются вернуть рай, храм любви, вернувшись в пригород. Благодаря библейской аллюзии – упоминанию имени Иова, которому Бог воздал за самые тяжелые лишения и болезни, автор подчеркивает трагическую невозможность возвращения. В эту же ситуацию возвращения влетают мифологические образы вечного жида – скитальца, изгоя и Иуды (во множественном числе: «Иуды вер»). Жид в данном контексте соотносится с Иовой и с Иудой. Как Иов он всеми отвергнут, в том числе и Богом. Но в противоположность Иове Бог о нем не вспомнил и не вознаградил. Как Иуда, Жид является изгоем, но он никого не предаёт. Героям поэмы не выпало счастья вознаграждения Иовы, но выпали его страдания. Герои делят в своем отщепенстве, изгойстве судьбу вечного жида. Однако, они не в силах умертвить в себе, а значит предать любовь. Автор противопоставляет их Иуде неспособностью к предательству. Вводя в текст поэмы в финале библейские образы трагической судьбы и высоты страданий, автор противопоставляет историю конца любви песне песней Соломона – гимну-символу любви.

Таким образом, мы видим использование в «Поэме Конца» сложную систему мифологических образов, мотивов, сюжетов

которые составляет ее основу. В контексте истории о расставании, рассказанной поэтом-модернистом, мифологическая форма наполняется авторским смыслом и переживанием, кроме того, внутри текста происходит взаимодействие разных групп мифов. В результате особенностей авторской перцепции, синтезу мифологических образов, сюжетов, мотивов внутреннее, первичное значение мифа приобретает новое звучание. Благодаря мифам, банальная любовная история, которая составляет сюжет городского романа, приобретает сложную смысловую структуру, которая сохраняет способность расширять и умножать значения. Особенность использования мифов М. И. Цветаевой ярко отражается в произведении. Поэт мыслит образным строем мифов. В ее сознании пересекаются библейские, античные, литературные, культурологические мифы, поднимая банальную историю до трагического звучания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондаренко, Ю. А. Интерпретация античного мифа в творчестве русских символистов / Ю. А. Бондаренко. – Текст : электронный // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-antichnogo-mifa-v-tvorchestve-russkih-simvolistov>
2. Бердяев, Н. Дух и реальность: основы богочеловеческой духовности / Н. Бердяев. – М. : АСТ: АСТ Москва: Хранитель, 2007. – С. 42–43.
3. Зусева-Озкан, В. Б. Маскулинность И Фемининность В Литературе Русского Модернизма: Случай Блока И Цветаевой // Вестник Томского государственного университета. – 2019. – № 448. – С. 30–34. – Текст : электронный // URL: <http://journals.tsu.ru/uploads/import/1910/files/448-030.pdf> (дата обращения: 24.04.2021)
4. Иванов, Вяч. Вс. Черное солнце Федры / Вяч. Иванов / Вяч. Вс. Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры. – Т. 2. Статьи о русской литературе. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 880 с.
5. Минц, З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – С.-Петербург: Искусство – СПб, 2004. – С. 59–96.
6. Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года / [ред. Е. Л. Новицкая]. – М.: Книга, 1990. – 256 с.

7. Фейлер, Л. Марина Цветаева / Л. Фейлер. – Ростов на Дону : Феникс, 1998. – 416 с.
8. Цветаева, М. И. Поэма Конца / М. И. Цветаева // Стихи и поэмы. – Вильнюс : Vaga, 1988. – С. 380–400.

АННОТАЦИЯ

Волосевич Л. В. Мифологическая основа «Поэмы Конца» М. И. Цветаевой

Автор статьи рассматривает мифологическую основу «Поэмы Конца» М. И. Цветаевой как одну из основных черт литературы модернизма. Под мифологической основой понимается обращение автора к образам, мотивам, сюжетам, связанным с мифами. В статье делается вывод об особенностях мифологической рецепции М. И. Цветаевой, анализируются мифологические аллюзии и их влияние на поэтику поэмы.

Ключевые слова: миф, образ, мотив, сюжет, лирический герой.

SUMMARY

Volosevich L. V. The mythological basis of the «Poem of the End» by M. I. Tsvetaeva

The author of the article considers the mythological basis of «Poem of the End» by M. I. Tsvetaeva as one of the main features of the literature of modernism. The mythological basis is understood as the author's appeal to images, motifs, plots associated with myths. The article concludes about the peculiarities of the mythological reception of M. I. Tsvetaeva, analyzes mythological allusions and their influence on the poetics of the poem.

Key words: myth, image, motif, plot, lyrical hero.

*В. А. Добреля
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

СИСТЕМА ИМЕНОВАНИЙ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ КАК ЭЛЕМЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ Б. Л. ВАСИЛЬЕВА «КАРТЕЖНИК И БРЕТЕР, ИГРОК И ДУЭЛЯНТ», «РОВЕСНИЦА ВЕКА»)

Литературный персонаж, являясь элементом художественной структуры, участвует в текстообразовании произведения. Важное

замечание дает М. Ф. Кунтыш в статье «Номинации в рассказах А. П. Чехова», говоря о том, что «обозначения персонажей, образуя длинные цепочки повторов, обеспечивают связность текста и представляют тему повествования» [4, с. 37].

Как правило, в тексте реалистических произведений используются стилистически-нейтральные в художественном контексте обозначения персонажа, для которых в литературе традиционно употребляют такие термины как «имя» или «имя собственное», «конкретизирующиеся в соответствии с художественным текстом: имя действующего лица, имя литературного персонажа, имя персонажа» [5, с. 20]. Литератор обращается к привычным для читателей номинациям, т. е. к имени и его всевозможным формам: отчествам, фамилиям, прозвищам. Наряду с ними автор вводит в текст своего произведения и нарицательные формы для обозначения литературных героев.

Имя, или литературный антропоним в художественном произведении играет очень важную роль, поскольку является одним из «средств, которые создают художественный образ, оно может характеризовать социальную принадлежность персонажа, передавать национальный и местный колорит, а если действие происходит в прошлом, то воспроизводит историческую правду (или разрушает ее, если имя собственное выбрано вопреки правде)» [6, с. 234].

Целью данной статьи является анализ именовании главных героев двух романов Б. Васильева («Картежник и бретер, игрок и дуэлянт», «Ровесница века») и выявление их функциональной и эстетической значимости в художественном мире произведений. Выбор данных романов из числа других книг цикла обусловлен, во-первых, тем, что в композиции цикла это первый («открывающий») и последний («закрывающий») романы, во-вторых, они значимы в выстраивании цикла, так как обрамляют входящие в него произведения.

Главным героем первого романа цикла, выполняющего условно функцию пролога, является дворянин Псковской губернии, завзятый игрок и смелый дуэлянт Александр Ильич Олексин. Основным действующим лицом романа «Ровесница века» (или «Вам привет от бабы Леры»), замыкающего сюжетную канву цикла, является Калерия Викентьевна Вологодова, «последняя представительница русского дворянства», история жизни которой неразрывно связана с ключевыми датами XX столетия.

До настоящего времени в отечественных и зарубежных исследованиях опыта комплексного анализа именований главных героев обозначенных произведений и особенностей их употребления в романах Б. Васильева не существует.

Кроме имени и его форм, автор может использовать различные номинации, которые в художественном произведении выполняют функцию идентификатора того или иного героя повествования. В определенном контексте наименования могут быть первичными (первое обозначение) и повторными (все последующие именования). Повторная номинация может быть и идентичной, если персонаж получает такое же обозначение, как и при первичной номинации, или же вариативной. Например, в романе «Ровесница века» («Вам привет от бабы Леры») первичным обозначением главного героя является номинации – Ровесница века или баба Лера, в зависимости от названия издания, все последующие, относительно них, будут повторными (Калерия Викентьевна Вологодова, Лера, сестричка-каторга), либо вариативными (Калерия Викентьевна, Вологодова, Лерочка, сестра, сестрица).

В анализируемых романах система именований главных персонажей характеризуется достаточно разнообразной совокупностью языковых средств. Данная вариативность обусловлена тем, что главный герой обозначается не только при помощи имени собственного и его различных форм, но и всевозможными именованиями, относящимися к разным семантическим группам.

Изучив совокупность номинаций главных персонажей, без учета обозначений других персонажей, мы пришли к выводу, что номинационные ряды «имён» главных героев романов «Картежник и бретер, игрок и дуэлянт» и «Ровесница века» составляют три общие группы, где первая – это обращения от лица повествователя, вторая – от лица других персонажей, и третья – имена, которые герой дает себе сам.

Методом сплошной выборки и последующего анализа отобранного материала нами было установлено, что в романах используются три основных типа номинаций: имена собственные (различные варианты имен главных героев), имена нарицательные (самые разнообразные по формам номинации, включающие характеристику персонажа по возрасту, родству, роду деятельности, социальному статусу и т.д.) и, наконец,

местоимения, высокая частотность использования которых обусловлена их заместительной функцией.

Повествование о роде Олесиных хронологически начинается романом «Картежник и бретер, игрок и дуэлянт: Записки прапрадеда», рассказывающего о прапрадеде писателя, Александре Ильиче, сыне героя Отечественной войны 1812 года генерал-майора Ильи Ивановича Алексеева. Роман основан на подлинном документе семейного архива – записках прапрадеда Александра Олесиных. В основе жанровой природы произведения лежит, несомненно, исторический роман, но, в целом, роман «Картежник и бретер...» имеет синтетический характер, поскольку он насыщен привходящими элементами других жанровых разновидностей романа: авантюрного романа, любовного (романтическая история любви героев), социально-бытового (картины дворянского и армейского быта,) хроникально-историографического (батальные сцены войны на Кавказе), мемуарно-биографического сочинения (встречи главного героя с А. С. Пушкиным, Р. И. Дороховым). Сквозь призму истории жизни своего предка писатель вовлекает читателя в глубокие размышления о роли и судьбе дворянства, о жизненном укладе того времени, о судьбе не только отдельных представителей дворянских сословий, но и всей России.

Главный герой, – блестящий гвардейский поручик – переживает разные тяготы судьбы: ссылки, дуэли, арест, разжалование в солдаты, первую чеченскую войну. Роман стилизован под мемуары главного героя, много испытавшего на своем веку и на закате лет размышляющего («о времени и о себе», о таких понятиях, как честь, достоинство дворянина, «любовь к отеческим гробам», «милость к падшим», каким сам он сумел соответствовать и в радости, и в горе, и на балу, и в тюрьме.

Слова, вынесенные в заголовочный комплекс «Картежник и бретёр, игрок и дуэлянт», являются частью психологического портрета главного героя и первичным обозначением. Заглавие содержит языковое усиление (лексическая синонимия: картежник – игрок; бретер – дуэлянт), дополнительно подчеркивающее признак.

Впервые полное имя главного героя романа «Картежник и бретёр...» упоминается в предисловии («К истории рода Олесиных») – «...поручик Псковского полка Александр Алексеев», или «...приятель Пушкина, мой прапрадед поручик

Сашка Алексеев» [1, с. 2]. В приведенных примерах представлены повторные именованья, указывающие на чин, воинское звание (поручик Псковского полка), имя и отчество (Александр Алексеев), степень близости, подтверждающая дружеские отношения с кем-либо (приятель Пушкина), принадлежность по родству (мой прапрадед). Первичные же обозначения, которые дает автор своему герою, – картёжник и бретёр, игрок и дуэлянт. Таким образом, перед читателем уже вырисовывается образ главного персонажа, его характерные черты и признаки.

Кроме указанных наименований, в тексте романа присутствуют и другие. В романе содержится 77 номинаций главного героя (700 употреблений), из них 11 номинаций (388 употреблений) – имена собственные: Александр Ильич Олексин (1), Олексин Александр Ильич (4), Александр Ильич (47), Александр Олексин (2), Александр Алексеев (1), Сашка Олексин (1), Олексин (117), Александр (129), Саша (11), Сашка (57), Сашенька (18) и 66 номинаций (312 употреблений) – нарицательные имена: предок (2), поручик (59), хозяин (16), барин (19), неслух (2), родимый (1), сын(42) (сынок (3)), болван (1), единственный ребенок (1), дар упорной и светлой надежды (1), продолжение рода (1), щеголь (1), франт (1), вертопрах (1), эскадронный (1), солнышко (2), свет <...> единственный(1), наглец (2), подлец (10), предатель братства (1), обормот (2), горе полковое (1), непутевый (1), господин (28), офицер (18), провинциал(1), ментор (3), этакий оболтус саженого росту (1), барчук (1), кавалер (7), Антиной (2), скупердяй(1), большой эконо́м (1), единственная надежда и тайная гордость (1), военный человек (1), шут (1), фанфарон (1), хрипун гвардейский (1), баловень судьбы (1), сажень стоеросовая (1), витязь русский (1), прапорщик (12), человек <...> весьма воспитанный (1), патриций (18), сударь (10), мальчишка (2), армеец (1), изменник (1), дуэлянт (2), молодой да здоровый бычина (1), ротный командир (2), помещик (2), юнец доверчивый (1), деревянный <...> человек (1), жених(1), государственный арестант(1), государственный преступник(1), узник (2), благодетель(1), рядовой стрелок Апшеронского полка (1), фрондер (1), бахвал (1), картежник-перехват (1), джигит (2), спаситель(1), батюшка (6).

Как видим, наибольшей частотностью обладают нарицательные имена, составляющие семантическую группу «воинские звания»: поручик, эскадронный, офицер,

прапорщик, армеец, ротный командир, рядовой стрелок Апшеронского полка; следующая группа, обладающая не меньшей частотностью и широким лексическим рядом – это номинации внешних и внутренних качеств и характеристик персонажа: неслух, болван, щеголь, франт, вертопрах, наглец, подлец, предатель братства, обормот, горе полковое, непутевый, провинциал, ментор, этакий оболтус саженного росту, Антиной, скупердяй, большой эконо́м, единственная надежда и тайная гордость, военный человек, шут, фанфарон, хрипун гвардейский, баловень судьбы, сажень стоеросовая, витязь русский, человек <...> весьма воспитанный, патриций, мальчишка, изменник, дуэлянт, молодой да здоровый бычина, юнец доверчивый, деревянный <...> человек, благодетель, фрондер, бахвал, картежник-перехват, джигит, спаситель; еще одну группу составляют вежливые и ласковые формы обращения: поручик, хозяин, барин, родимый, сын (сынок), солнышко, свет <...> единственный, господин, сударь, батюшка. Наряду с перечисленными, в тексте романа используются наименования персонажа, указывающих на принадлежность к тому или иному сословию, или социальной прослойке: хозяин, барин, господин, помещик, батюшка, и именованя, характеризующие социальный статус (семейный, гражданский, политический и т.д.): предок, сын (сынок), единственный ребенок, дар упорной и светлой надежды, продолжение рода, барчук, кавалер, жених, государственный арестант, государственный преступник, узник.

Из этого можно заключить, что номинационный ряд нарицательных имен делится на несколько групп, позволяющих нам судить об образе Александра Олексина. Использованный нами в качестве гипотезы тезис о том, что доминантами будут именованя, связанные с первым обозначением, вынесенным в заголовочный комплекс, а именно, картёжник и бретёр, игрок и дуэлянт, оказался ошибочным. При выборочном рассмотрении совокупности языковых единиц в произведении (в основном об этом факте позволяют судить, конечно же, нарицательные имена героя), нам удалось определить, что автор включает данную характеристику героя лишь единожды, опосредованно, через другого персонажа романа – майора Афанасьева, имевшего личные счеты с Александром Олексиним. Он называет его «мелким фрондером, бахвалом и картежником-перехватом»: «Рекомендовать буду я, – перебил Афанасьев. – И – с полной

откровенностью. Так вот, как командир батальона, я НЕ рекомендую вам, дамы и господа, сего мелкого фрондера, бахвала и картежника-перехвата» [1, с. 144]. В своем обращении к поручику Олексину майор Афанасьев вскользь упоминает первичные обозначения главного героя: «Где же ваша бретерская (выделено нами. – В. Д.) заносчивость, Олексин? Где дуэлянтское(выделено нами. – В. Д.) бесстрашие и картежный (выделено нами. – В. Д.) кураж?» [1, с. 144]. Необходимо отметить наличие в романе еще одного персонажа, которому присуща данная характеристика, это – Руфин Иванович Дорохов: «...слылы он и картежником (выделено нами. – В. Д.), и до того при этом азартным, что любой себя уважающий игрок почел бы за счастье великое выудить из него хотя бы полсотни червонцев за вечер» [1, с. 32], или «Затаенною мечтою Александра Сергеевича было не желание с волнующим кровь риском обменяться с Дороховым пулями. Нет, нет и вовсе нет! Заветной мечтою его было урвать у знаменитого бретера и игрока (выделено нами. – В. Д.) добрый кус принадлежащего лично ему мяса» [1, с. 32].

Роман «Ровесница века» замыкает сюжетную канву цикла об Олексиных. В этом произведении автор тактично и аргументировано предлагает решение многих проблем нравственности и морали истории для будущих поколений. Главными персонажами в нем являются «герои своего времени»: баба Лера или Калерия Викентьевна Вологодова, олицетворяющая судьбу русской интеллигенции в момент тяжелых испытаний, баба Аниша или Анисья Поликарповна Демова родом из Демова, представляющая историю сложного пути перерождения раскулаченного крестьянства, Грешник или Трохименков, являющийся на первый взгляд обычным наблюдателем происходящего,однаков диалогах с бабой Лерой, в противостоянии и в столкновении двух противоположных точек зрения – рождается правда, его «настоящая» личная история – история жизни бывшего майора Василия Егоровича.

Как и первый роман цикла, произведение написано в форме воспоминаний, однако не главных героев – бабы Леры, Анишиили Грешника, которые, несомненно,важны для выстраивания сюжета, а рассказчика, по блокнотным записям и запомнившимся разговорам восстанавливающего отдельные страницы жизни последней представительницы дворянского рода.

Автор лишь частично дает нам портретную характеристику бабы Леры. Собирая по памяти рассказчика разбросанные детали ее внешности и характера, мы узнаем, что портрет бабы Леры: «Вечная полуулыбка на запавших губах, добрые морщинки и горькие глаза» [2, с. 1]. Но и этих небольших подробностей достаточно, чтобы понять, что «...она была удивительно отважной, эта дочь царского сановника, жена героя Гражданской войны, вдова врага народа, вечно юная большевичка революции и солнечная женщина безулыбчивого двадцатого столетия» [2, с. 7]. В данной цитате из произведения широко представлен номинационный ряд, с разных сторон описывающий главную героиню, и подобные примеры далеко не единичны.

Имя главной героини – Калерия имеет латинское происхождение. Считается, что человеку названным данным именем присущи такие качества, как выносливость, сдержанность, верность идеалам и верность в любви, обостренное чувство справедливости. Все эти признаки присущи образу Калерии Викентьевны Вологодовой. Стоит указать, что автор не использует в романе привычное для России имя Валерия. Объясняется это тем, что свою популярность данная форма имени получила только в конце XX – в начале XX^{века} веков. Самыми распространенными в тексте являются такие варианты именования главной героини, как Баба Лера (155), Калерия Викентьевна (88), Вологодова (16) (только по фамилии зовет главную героиню Грешник (Трохименков) и представители власти), Лера Милентьевна (15), сестричка-каторга (12) (эти две формы использует в своем обращении исключительно Анишья (Аниша), сестра (9), сестрица (1), сестричка (3) (так к главной героине обращается брат Кирилл и «сестра по несчастью» Аниша), Калерия Викентьевна Вологодова (8) (данную форму в основном использует повествователь), Лера (30), Лерочка (6), Лера Вологодова (2), Лерочка Вологодова (2) (имя Лера и ее уменьшительно-ласкательные формы встречаются на страницах, где описывается юность главной героини, ее взаимоотношения с матерью, братом и любовью всей жизни – юнкером Алексеем, лучшим другом ее брата Кирилла), ровесницей века (2) называет ее повествователь.

Образ бабы Леры в романе переживает несколько трансформаций, связанных с «перерождением» главной героини. Первое – это «перерождение» героини на Котласской пристани:

«...на Котласской пристани осталась Калерия Викентьевна Вологодова, а на пароходе рядом с нескладной лошадиной Анисьей стоит новоявленная баба Лера. Превращение завершилось» [2, с. 17], «Да, Калерия Викентьевна Вологодова осталась на Котласской пристани: это и поэтическая метафора, и реальность одновременно, потому что так она мне говорила сама» [2, с. 31]. Второе – это её превращение из горожанки «...в простую, почти сельскую если не жительницу, то учительницу бабу Леру» [2, с. 39], наставницу молодого поколения, которому она, считая это своим долгом, рассказывала о своей непростой, но насыщенной событиями жизнь.

В исследуемом произведении, кроме вышеуказанных, нами выделены и другие вариации наименования персонажа, среди них:

1. Наименования персонажа через название профессий: машинистка, начальник культпросветотдела, сельская учительница, учительница моя первая;

2. Использование номинаций, подчеркивающих индивидуальные характеристики человека, такие как внешность, возраст, вера и др.: засохшая старушенция, неглупая старуха, мудрая старая женщина, бабуня, образец, посланный людям на землю для примера, молодая женщина, крошечная девочка, солнечная женщина безулыбчивого двадцатого столетия, девятнадцатилетняя жена начдива, пятнадцатилетняя гимназистка, фаталистка, атеистка, материалистка;

3. Использование наименований персонажа, указывающих на принадлежность к тому или иному сословию или социальной прослойке, национальность: потомственная русская интеллигентка, дворянская дочь, российская дочь, вечно юная большевичка революции, горожанка;

4. Именования, характеризующие социальный статус (семейный, гражданский, политический и т.д.): дочь царского сановника, жена героя Гражданской войны, жена, потерявшая мужа, и мать, утратившая детей, жена начдива, вдова врага народа, гимназистка, реабилитированная гражданка Вологодова, товарищ Вологодова, недавняя каторжанка, почетная пионерка.

Результаты анализа фактического материала показали, что номинации главных героев произведений являются одним из средств их внешней и внутренней характеристики, выполняющие важную роль в формировании образа. Разнообразная система

номинаций отражает сложную повествовательную структуру, охватывает весь спектр обозначений главных героев с разных ракурсов. Авторская подборка именований и ее вариативность способствует глубокому и всестороннему раскрытию индивидуальности персонажей, среди которых номинации содержащие оценку их внешности, внутренних качеств, именования говорящие о социальном статусе героя, национальности и т.д. Многообразие номинаций в художественном тексте помогает интерпретировать авторский замысел, способствует раскрытию образа героя, в тоже время в этой номинационной совокупности проявляется и творческий метод автора, своеобразие его художественного мышления и авторская позиция, отношение к героям. Следовательно, для более глубокого понимания авторского замысла создания цикла романов целесообразно использовать анализ имен персонажей и других произведений «Саги об Олексиных».

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев, Б. Л. Картежник и бретер, игрок и дуэлянт: Записки прапрадеда / Б. Л. Васильев. – М. : Вагриус, 1998. – 333 с.
2. Васильев, Б. Л. Ровесница века / Б. Л. Васильев. – М. : Вагриус, 2006. – 239 с.
3. Гак, В. Я. К типологии лингвистических номинаций. Языковые номинации. Общие вопросы / В. Я. Гак – М. : Наука, 1977. – С. 230–294.
4. Кунтыш, М. Ф. О номинациях персонажей в рассказах А. П. Чехова / М. Ф. Кунтыш. – Текст : электронный. – URL: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/256239/1/37-41.pdf> (дата обращения 17.12.2021).
5. Минина, Е. В. Поэтонимикон дилогии Кена Фоллетта «Столпы земли» и «Мир без конца» : 10.02.04 – германские языки : дис. ... канд. филол. наук / Минина Елена Владимировна. – Донецк, 2018. – 244 с.
6. Никонов, В. А. Имя и общество / В. А. Никонов. – М.: Наука, 1974. – 278 с.

АННОТАЦИЯ

Добреля В. А. Система именований литературных персонажей как элемент художественной целостности (на материале романов Б. Л. Васильева «Картежник и бретер, игрок и дуэлянт», «Ровесница века»)

Статья посвящена исследованию именований и особенностей их использования в художественном мире романов «Картежник и бретёр, игрок и дуэлянт» и «Ровесница века», входящих в цикл «История рода Олексиных» писателя Б. Л. Васильева. Обращение к данной проблеме обусловлено необходимостью комплексного анализа системы именований главных персонажей с целью выявить их функциональную и эстетическую значимость, так как именованья играют важную роль в создании многокомпонентной структуры, как образов героев, так и организации художественного произведения в целом. Изучение обозначенной научной проблемы раскроет особенности творческого метода писателя и его специфику художественного мышления.

Ключевые слова: Б. Л. Васильев, роман, персонаж, система именований, имя, функции имени.

SUMMARY

Dobrelia V. A. The system of named literary characters as an element of artistic integrity (based on the novels «Gambler and Breter, Player and Duelist», «The Age Mate of the Century» by B. L. Vasiliev)

The article is devoted to the study of names and the peculiarities of their use in the artistic world of the novels «Gambler and Breter, Player and Duelist» and «The Age Mate of the Century», included in the cycle «History of the Oleksin's Family» by B. L. Vasiliev. The appeal to this problem is due to the need for a comprehensive analysis of the naming system of the main characters in order to identify their functional and aesthetic significance, since naming plays an important role in creating a multicomponent structure, both of the characters' images, and the organization of a work of art as a whole. The study of the designated scientific problem will reveal the features of the writer's creative method and his specificity of artistic thinking.

Key words: B. L. Vasiliev, novel, character, naming system, name, name functions.

V. A. Zagorulkina
(Gorlovka, DPR)

УДК 821.133.1-2.09

LES PRINCIPES DE BASE DE LA CONCEPTION DRAMATURGIQUE DE JEAN GIRAUDOUX

Dans les premières décennies du XX^e siècle, presque tout le monde intellectuel de l'Europe est occupé par la recherche d'un «Nouvel Art», et la création de ses nouvelles formes, surtout dans le domaine de l'art théâtral.

Jean Giraudoux est le plus grand écrivain français de la première moitié du XX^e siècle. Sa dramaturgie originale est devenue un nouveau mot dans l'histoire du théâtre, elle répondait à l'esprit du temps et reflétait les grands et les graves problèmes qui préoccupaient l'humanité. L'écrivain n'a pas créé d'œuvres spéciales sur les questions de dramaturgie, ses points de vue ne représentaient pas un système strictement fini, ses idées sur tel ou tel problème de dramaturgie étaient dans ses publications, ses essais littéraires ou même dans ses œuvres littéraires. Mais il n'est pas difficile de distinguer les principes que Giraudoux lui-même considérait comme nécessaires et très graves pour l'art contemporain, avant tout théâtral.

À la fin des années 20 – début des années 30, quand de nombreux critiques ont commencé à exprimer des pensées au sujet de la crise de l'ouest, y compris le théâtre français, Giraudoux dans un de ses articles, publiés en 1929, écrit que l'art ne peut faire l'objet d'une quelconque crise. Les phénomènes de crise ne proviennent pas du manque de bonnes pièces ou de bons acteurs et de bons réalisateurs, mais de la domination dans le théâtre bourgeois du début commercial. Selon Giraudoux il y a des gens d'affaires qui plantent des œuvres n'ayant rien à voir avec le véritable art. Il condamne les critiques et les acteurs de théâtre qui divisent la dramaturgie en deux catégories «pour les masses» et «l'élite intellectuelle», critiquant ceux qui croient que le peuple peut se contenter de métiers de base. Dans ses articles et dans ses discours publics l'écrivain s'attaque avec colère à ceux qui veulent «aimer, en recourant aux moyens les plus vulgaires et les plus bas», faisant ainsi perdre au peuple «son sens inné et fidèle du théâtre» [4, p. 185]. Ces mots de Giraudoux (diplomate professionnel, styliste raffiné et représentant d'un genre comme le «drame intellectuel»), ont suscité la surprise et la perplexité des hommes. Cependant, Giraudoux

partage les idées d'un autre intellectuel, Romain Rolland, qui nie le théâtre de Boulevard et appelle à créer des spectacles dignes des meilleures traditions de la scène française, des spectacles capables de parler avec le spectateur des grands et des sérieux problèmes qui l'inquiètent, des comédies dignes de Molière. «Le théâtre est un microcosme où les traits politiques, moraux et sociaux, les propriétés et les réalisations de l'époque doivent être reflétés de la manière la plus claire et la plus possible... Le Théâtre c'est le thermomètre de l'époque» [5, p. 127, 140].

À cet égard, on se pose la question de l'attitude de Giraudoux au réalisme. L'écrivain parle beaucoup de son attitude négative envers la littérature réaliste. Il déclare que ne «l'apprécie pas du tout». Mais, en même temps, Giraudoux admire le génie de Lev Tolstoï, essayant d'apprendre du grand réaliste russe. R.M. Albérès écrit qu'à l'époque de l'écriture de la pièce «La guerre de Troie n'aura pas lieu», le roman «La Guerre et la Paix» est devenu le livre de bureau du dramaturge français.

Dans ses oeuvres le dramaturge s'occupe constamment des problèmes de la réalité moderne. Tout le contenu de l'œuvre de cet écrivain, qui «s'inspire de ce qu'il voit», est en contradiction avec ses déclarations contre le réalisme. Giraudoux reste sur les positions du réalisme, surtout dans les années 20 et 30 du XX^e siècle. Il accorde en même temps la place la plus importante au contenu de l'œuvre, à la réflexion sur les problèmes et les conflits de la vie réelle. «Toute œuvre a besoin d'un contexte spécifique qui...est livré par la vie même aux écrivains modernes», dit-il dans son premier entretien en 1924. L'écrivain, sans aucun doute, s'intéressait aux nouvelles théories et idées esthétiques. On sait que dans sa bibliothèque il y avait un livre populaire à l'époque d'Antonin Artaud «Le théâtre et son double». Dans ses oeuvres et dans son travail, le dramaturge discute constamment avec Artaud sur les problèmes de forme et de contenu. Toutefois, avec Artaud il intègre l'idée de la création poétique du théâtre, en opposition à la prose qui régnait dans le théâtre de cette époque. Cependant, les méthodes et les installations des deux sont exactement le contraire. Giraudoux croyait que pour le spectateur français, par tradition, le côté spectaculaire ne pouvait pas être l'élément principal de la pièce. Mais, c'est une forme pareille de spectacle qu'offrent à cette époque certains réformateurs du théâtre. Ils ont déclaré que le spectacle doit devenir un irritant, provoquant chez le spectateur

les émotions purement physiques, qui portent jusqu'à son plus haut degré de l'épuisement. Giraudoux disputait avec Artaud et ses adhérents, qui se passionnaient pour le théâtre oriental et cherchaient à priver le théâtre occidental du texte littéraire et à l'assimiler à une cérémonie culte. L'écrivain a prouvé que la magie du langage, du mot surpasse tous les autres techniques théâtraux. Le mot, le texte dramaturgique sont capables en eux-mêmes de créer l'image poétique la plus élevée, d'influencer le plus fortement possible la perception émotionnelle du spectateur. Le français veut voir sur scène les soucis et les conflits de sa vie, vêtus d'une forme de dialogue «qui peut les éclairer», le théâtre doit être «une fête humaine et non démoniaque», note-t-il [4, p. 221].

Contrairement à Artaud, Giraudoux a donné un rôle secondaire aux décors et autres accessoires de théâtre, mettant en évidence le Mot. Giraudoux a également dénoncé les autres extrêmes de ses confrères littéraires, en particulier leur fascination excessive pour les enseignements de Freud. Dans beaucoup de ses œuvres, il a remarqué: «La Fontaine a eu la chance de vivre à une époque où les théories des psychiatres n'ont pas encore rendu l'individu subconscient beaucoup plus compréhensible et raisonnable que la conscience elle-même» [1, p. 61]. Dans certains cas, la condamnation des idées de Freud semble sous une forme beaucoup plus forte, même très inattendue pour une personne aussi discrète et correcte que l'écrivain: «Et merde pour Freud Sigmund!» (pièce «Intermezzo»). Un concept moderniste de l'homme Giraudoux s'oppose à l'idéal homogène et parfaite de la nature humaine, ayant une telle beauté et une telle force qui permettent à l'homme le plus ordinaire (comme Alcmène dans son «Amphitryon») se tenir avec les Dieux. Le théâtre doit aider l'homme à devenir meilleur, plus beau, poursuivant ainsi les traditions de Molière et de ceux qui ont parlé du rôle éducatif de l'art, en particulier, du théâtre. «La performance est la seule forme d'éducation morale et artistique de la nation. C'est la seule école du soir pour adultes et personnes âgées, le seul moyen par lequel le public le plus défavorisé, le moins éduqué, peut entrer en contact personnel avec les conflits les plus élevés» [1, p. 184]. Le dramaturge croyait que le théâtre était destiné à éduquer les masses, ce qui les obligeait à réfléchir aux grands et aux graves problèmes que le monde posait à l'homme. Dans sa pièce «L'Impromptu de Paris», écrite sous

l'influence de la pièce de Molière «L'Impromptu de Versailles», les répliques de personnages reproduisent parfois mot pour mot des citations d'articles de Giraudoux sur le théâtre. La pièce dit que le théâtre doit devenir l'expression des aspirations avancées de la société, doit identifier et dénoncer les défauts et les vices de la vie sociale, c'est-à-dire jouer le rôle le plus actif dans la vie du pays. Un grand metteur en scène Louis Jouvet a déclaré: «Dans ce pays qui a tant de journalistes et pas de presse, qui a la liberté et si peu d'hommes libres... quelle autre voix reste que la nôtre? Il n'y a pas d'orateurs là où le théâtre est enroué! Tandis que rien n'est pas perdu si chaque soir le parvenu, le concussionnaire doit se dire: Tout irait bien, mais il y a le théâtre...» [3, p. 23]. Ici, il s'agit d'un théâtre qui expose les vices sociaux.

L'écrivain, que la critique bourgeoise a essayé de présenter comme un snob, n'écrivant que pour l'élite, a en réalité attribué dans son programme esthétique la première et la plus importante place au peuple, qui est le principal gardien et créateur de la culture.

L'intérêt pour les gents, pour un homme ordinaire, pour «le petit homme» s'est réveillé chez Giraudoux dès sa jeunesse sous l'influence d'un écrivain profondément démocratique Charles-Louis Philippe. L'exemple de Philippe a suscité aussi à Giraudoux l'intérêt pour le travail d'écriture et l'a fait être très réservé à de nombreux écrivains dont les intérêts étaient très éloignés des intérêts et des aspirations du peuple français (cela s'applique tout d'abord à André Gide et Henry de Montherlant). La valeur la plus élevée dans le monde est une personne, quelle qu'elle soit, une personnalité ordinaire ou héroïque. Et le monde est pour la plupart habité par des gens ordinaires, qui aspirent tous au bonheur et qui sont tous dignes de bonheur, c'est l'idée qui passe par toute l'œuvre du dramaturge.

Les chercheurs de la créativité de J. Giraudoux, notamment N. Rykova, a souligné que son théâtre, dans le principe antihéroïque a été vivement cruciale dans les années 30 du XX^e siècle, comme face à la menace d'une nouvelle guerre mondiale, le théâtre de Giraudoux lançait une valeur simple, tous les jours de bonheur des gens ordinaires. Cependant, tout ça n'exclut pas en même temps son attitude romantique envers l'homme, et il se montre comme une personne fidèle aux idées des éducateurs français, principalement Jean-Jacques Rousseau. Les idées roussoïstes déterminent en grande partie son attitude négative envers le progrès bourgeois – l'ère de la civilisation technique. Cela est dû à la romantisme bien connu de la province française, la vie

des petites villes, où l'esprit de la «vieille belle France» est encore préservé. Le charme est plein de peintures poétiques de la vie d'une petite ville française dans sa pièce «Intermezzo». Malgré tout, dans ses essais politiques, l'écrivain se montre partisan du progrès, il parle de la nécessité de l'utilisation de ses biens pour améliorer la vie des gens. Mais il dénonce aussi les agissements des gouvernements et des monopoles, qui, ne se soucient pas de la préservation de la nature et du bien-être et la santé de la population. C'est ce que l'écrivain dit constamment, même dans des travaux sur ses sujets, très éloignés des problèmes socio-économiques.

Giraudoux déclare le respect de la nature, sa protection, et la proximité de l'homme avec la nature, il considère comme une question d'importance primordiale, une condition préalable à une vie harmonieuse et heureuse de l'homme sur terre. Et ces idées sont à la base de ses pièces, ainsi, dans son dernier drame de «La Folle de Chaillot», Dans cette pièce, comme dans beaucoup d'autres, le dramaturge essaie d'attirer l'attention des contemporains sur les problèmes les plus graves du XX^e siècle.

Un certain nombre de problèmes qui se sont posés à l'époque de la décennie d'avant-guerre ont exigé l'attention de lui-même, et Jean Giraudoux l'a bien compris: «nous ne vivons pas au moment où un orateur ou un écrivain choisit un sujet, aujourd'hui les sujets eux-mêmes le choisissent» [6, p. 9]. Et ces sujets d'actualité, basés sur les idées les plus pertinentes, sont remplis de toutes les pièces de Giraudoux. L'une de ces idées qui préoccupait les humanistes européens, à la veille de la première guerre mondiale et à la veille de la seconde, était l'idée de s'opposer au nationalisme, au chauvinisme. Les progressistes ont constamment affirmé l'absurdité de l'opposition d'une nation à l'autre, car la culture, l'art, la littérature d'un peuple, avec certaines caractéristiques nationales, font en même temps partie du trésor spirituel de toute l'humanité. Ici Giraudoux suit les œuvres de Romain Rolland, qui est encore dans les années de la première guerre mondiale, où de nombreux français, a vu en Allemagne, seulement les ennemis, et il a défendu la culture allemande, les valeurs spirituelles, qui sont chers pour des allemands et pour des français à la fois. Ces idées ont formé la base de sa pièce «Siegfried». L'écrivain connaissait bien l'Allemagne, il a étudié l'allemand à l'École Normale supérieure, puis s'est spécialisé dans la littérature allemande. Il a passé plusieurs années dans ce pays, il est tombé amoureux de son peuple, de sa culture. Et dans sa pièce, les intellectuels des deux peuples,

devenus amis avant la guerre, ne ressentent aucune haine l'un envers l'autre (comme en témoigne leur rencontre après la première guerre mondiale):

Robineau: Qu'as-tu fait pourtant depuis ces douze ans, Zelten?...

Zelten: La guerre...Et toi...qu'a-tu fait?

Robineau: La guerre contre toi...

Zelten: Heureusement nous sommes maladroits, Robineau, nous nous sommes manqués. Tu me visais?

Robineau: Plusieurs fois dans les attaques, en pensant à toi, j'ai levé mon fusil et tiré vers le ciel [2, p. 20].

Les pièces de Giraudoux sont qualifiées par les critiques de «dramas intellectuels». En effet, l'auteur dans ses œuvres cherche à attirer l'attention avant tout sur l'idée, à amener le spectateur ou le lecteur à réfléchir, à discuter. Il poursuit dans le théâtre du XX^e siècle la tradition Ibsen du drame-débat. Il coïncide dans ses pièces la profondeur philosophique et la pertinence du thème avec un symbolisme poétique figuratif – c'est aussi l'un des principes de son art. Contrairement à Ibsen, il ne cherche pas à donner des caractéristiques psychologiques profondes à ses personnages, ses images sont le plus souvent des images-symboles, porteurs d'une certaine idée, comme c'était souvent dans le théâtre de l'ère du classicisme.

De plus, de nombreux critiques estiment que la Poésie est revenue sur la scène française avec Giraudoux. Oui, c'est vrai. La domination de la vie quotidienne dans les pièces des épigones du naturalisme ou des pseudo-réalistes, Giraudoux a opposé sa Poésie au drame. Ses œuvres ont acquis une telle résonance qu'il a permis à la critique d'appeler les années 30 au théâtre français «l'ère Giraudoux». Une excellente connaissance de la langue, une utilisation habile de sa richesse permettent au dramaturge de créer une atmosphère poétique sans presque recourir à toutes sortes d'effets scéniques, et c'est aussi un hommage au drame antique si apprécié par l'écrivain, dans ses drames «mythologiques» qu'il est presque complètement libéré de l'élément décoratif. Comme dans le drame antique, tout est construit sur la parole. Le dramaturge accorde toute l'attention au développement du monologue, et le plus souvent du dialogue dans ses pièces-discussions. Dialogue pour l'écrivain est «la forme suprême du duel». Le dialogue dramatique, saturé d'aphorismes paradoxaux, de périphrases métaphoriques, d'images allégoriques, est l'un des meilleurs exemples de dramaturgie poétique du XX^e siècle. Il accorde une grande attention au son musical de la phrase, au caractère imagé de l'expression, cherche à s'éloigner du prosaïsme, en utilisant

largement différents types de tropes. Il explique lui-même ces caractéristiques stylistiques par l'influence des poètes médiévaux, dont il connaissait et aimait bien l'œuvre. Il apprécie surtout dans la littérature le recours aux origines nationales. C'est pour cela qu'il apprécie le romantisme allemand et condamne le français. Il note avec fierté que la plupart des sujets de la littérature médiévale allemande ont emprunté au français. Pour Giraudoux, la principale caractéristique distinctive de l'œuvre d'art est son caractère imagé et sa Poésie, il a apprécié le plus la Poésie du mot.

Certains critiques reprochent à Giraudoux le snobisme, constatant que son style est très raffiné, mais oubliant l'humour et l'ironie de l'auteur, qui sont pleins d'œuvres de l'écrivain. Cependant, les pièces de Giraudoux attirent d'abord, bien sûr, par le contenu du conflit idéologique. Le désir de l'écrivain de mettre en scène dans ses œuvres les grands et sérieux problèmes de la modernité, leur compréhension philosophique trouveront une réponse chez les dramaturges de l'époque suivante.

Giraudoux était le premier dramaturge du XX^e siècle qui a utilisé le mythe antique pour créer un théâtre politique moderne. L'originalité de la méthode artistique, l'humanisation du mythe, distinguent l'interprétation de Giraudoux de l'interprétation du mythe par ses prédécesseurs (André Gide, Jean Cocteau). Tout en conservant le sujet du mythe, de ses héros, le dramaturge modifie en même temps profondément son sens intérieur, montrant la modernité à travers le prisme du mythe. Sa pièce «La guerre de Troie n'aura pas lieu» était sur les scènes du monde entier, et elle continue à être mise dans de nombreux théâtres, comme ses autres pièces.

Tous les principes du concept dramaturgique, tels qu'ils sont énoncés dans ses essais et qui ont trouvé leur expression artistique dans ses œuvres, ont permis à Jean Giraudoux de devenir le plus grand dramaturge de France des années 30 du XX^e siècle. Ses œuvres attirent, avant tout, par le thème, par le contenu idéologique visant à comprendre les valeurs universelles, par la combinaison de la profondeur intellectuelle et philosophique avec la forme poétique. Grâce à cela, la dramaturgie de Giraudoux ne perd pas sa pertinence à notre époque. Son travail a eu une influence significative sur le théâtre moderne et sur le théâtre des décennies suivantes.

BIBLIOGRAPHIE

1. Giraudoux, J. Les cinq tentations de La Fontaine / J. Giraudoux. – P.: Grasset, 1938. – 292 p.
2. Giraudoux, J. Le théâtre complet / J. Giraudoux. – P.: Neuchâtel, 1945–1948. – V. 1.
3. Giraudoux, J. Le théâtre complet / J. Giraudoux. – P.: Neuchâtel, 1945–1948. – V. 8.
4. Giraudoux, J. Littérature / J. Giraudoux. – P.: Grasset, 1941. – 318 p.
5. Giraudoux, J. Or dans la nuit / J. Giraudoux. – P.: Grasset, 1969. – 234 p.
6. Giraudoux, J. Pleins Pouvoirs / J. Giraudoux. – P.: Gallimard, 1944. – 211 p.

АННОТАЦИЯ

Загорулькина В. А. Жан Жироду: основные принципы его драматургической концепции. («Les principes de base de la conception dramaturgique de Jean Giraudoux»)

В статье предпринята попытка выделить основные принципы драматургической концепции известного французского драматурга первой половины XX века Жана Жироду, которые сам автор считал необходимыми и жизненно важными для современного искусства и, прежде всего, театрального.

Ключевые слова: театр, реализм, поэтическое слово, общечеловеческие ценности.

SUMMARY

Zagorulkina V. A. Jean Giraudoux: the basic principles of his dramatic concept

The article attempts to identify the basic principles of the dramatic concept of the famous French playwright of the first half of the twentieth century, Jean Giraudoux, which the author himself considered necessary and vital for modern art and, above all, theatre.

Key words: theatre, realism, poetic word, universal values.

К.А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82.0

**РОМАН А. ПЕРЕС-РЕВЕРТЕ «ФЛАМАНДСКАЯ ДОСКА»:
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ, ОТРАЖЁННОЕ
В ИМЕНИ ПЕРСОНАЖА**

Среди современных испанских писателей Артуро Перес-Реверте занимает обособленную нишу авторов детективных романов, построенных на объединении реальных исторических событий, искусствоведческих познаний и детективной интриги. Используя данные сюжетные элементы, автор создает уникальные произведения, художественный мир которых выстроен не только на отражении событий из истории родной писателю Испании, но и ключевых явлений европейской истории. На сегодняшний день роман «Фламандская доска» считается наиболее известным из его произведений, являясь каноничным примером особенностей прозы А. Перес-Реверте. Главная героиня романа, молодой реставратор Хулия, обнаруживает на картине авторства фламандского художника Ван Гюйса таинственную надпись, которая, как выясняет героиня в ходе импровизированного расследования, связана с убийством одного из персонажей картины. Фраза, спрятанная самим художником под слоями краски, имеет сразу два перевода с латыни: «*Кто убил рыцаря?*» (и этот вариант намекает на одного из персонажей картины – средневекового рыцаря Роже Аррасского, придворного и ближайшего друга остенбургского герцога Фердинанда Альтенхоффена) или «*Кто убил/съел коня?*». Вторая версия перевода относится непосредственно к шахматной партии Роже и Фердинанда, изображенной на полотне.

Как становится понятно из анализа партии, в фигурах зашифрованы герои драмы, разыгравшейся за пять столетий до момента обнаружения Хулией надписи. Роже Аррасский действительно представлен как шахматный конь, а в черной королеве угадывается Беатриса Бургундская (жена Фердинанда и тайная возлюбленная Роже).

Таким образом, художественный мир произведения включает в себя два тщательно проработанных автором временных слоя, постепенно раскрывающихся перед читателем. Они до такой

степени переплетены друг с другом, что создается впечатление об их взаимосвязи – читателю кажется, что события XV века оказывают влияние на таинственные убийства, имеющие место во временном пространстве XX века, главной героиней которого является Хулия как центральная фигура и потенциальная жертва преступлений). Как отмечают исследователи, А. Перес-Реверте создает произведение, в котором несколько реальностей интегрированы друг в друга: «Gracias a que se suspenden las fronteras Julia se integra con el mundo de los personajes del cuadro que vuelven a la vida através de su conciencia». «Благодаря тому, что границы [миров] расширяются, Хулия интегрируется с миром персонажей картины, которые возвращаются к жизни через ее сознание [понимание]» [4, с. 197] (здесь и далее перевод наш. – К. К.).

Художественный мир XV века построен на псевдоисторических событиях: так, автором полностью были выдуманы не только его главные герои, перечисленные нами ранее, но и основная локация – художественное пространство – герцогство Остенбургское. Впрочем, историческая обстановка, описанная в романе, максимально близка к истинной расстановке сил в европейских государствах того времени. Так, изобретенное им государство оказывается полем политических распрей между французским королевством и герцогством Бургундия, которые действительно конкурировали за господство в Европе в обозначенный период. Персонажи картины, представленные в романе как реальные исторические личности, также созданы автором. Данный факт, однако, не умаляет степени проработки писателем художественного мира Остенбурга, так как герои, изначально представленные со стороны, путем описания их портретов и включения в текст псевдоисторических справок, тем не менее, представляются «живыми» персонажами, с собственной мотивацией и характерами. Незнакомому с историческими реалиями читателю даже может показаться, что Остенбург, чета герцогов и их друг-рыцарь – реальные исторические лица, действительно жившие в Европе образца XV века. Таким образом, драма, разыгранная за несколько столетий до обнаружения таинственной надписи и прошедшая незамеченной для историков, постепенно раскрывается перед Хулией, которой предстоит разгадать загадку сразу нескольких убийств – произошедших как в Средневековье, так и в современной ей Испании.

Целесообразным представляется деление системы персонажей на две категории сообразно той временной реальности художественного мира произведения, к которой они относятся. Часть героев, как уже было указано нами выше, являются псевдоисторическими: среди них – Фердинанд Альтенхоффен, глава герцогства Остенбург, Роже Аррасский – благородный рыцарь и ближайший друг Фердинанда, и Беатрис Бургундская – жена герцога. Каждое из использованных автором имен в той или иной степени отображает принадлежность героя к конкретным локациям, что характерно для онимов указанного временного периода. Так, Альтенхофф – реально существующая в Германии коммуна, а антропоним *Фердинанд* был распространён среди представителей европейских королевских домов. Созданный автором оним семантически и этимологически опирается на якобы немецкое знатное происхождение персонажа. Имя Роже (Roger) представлено во французском варианте произношения, в то время как прозвище героя «Аррасский» является прямой отсылкой к одному из французских городов (Аррас).

В контексте описанных в романе событий особенно любопытна история упомянутого города: до XV века он являлся владением герцогства Бургундия, пока в 1477 году не был захвачен и разграблен французским королем [3]. Основой интриг, жертвой которых пал Роже Аррасский, являлось именно стремление французского и бургундского дворов подчинить себе небольшое герцогство, принадлежащее Фердинанду Альтенхоффену. Имя героя становится аллюзивной «подсказкой» для просвещенного читателя, знакомого с историей средневековой Европы – интрига, скрывающаяся за таинственной надписью, связана с политическими перипетиями, свидетелями и участниками которых стали герои картины.

Что касается единственного женского персонажа, изображенного на картине, стоит отметить, что в истории были известны личности под именем Беатрисы Бургундской (более того – не одна, но несколько, живших в различные эпохи). И хотя Беатриса как персонаж романа хронологически не соответствует ни одной из реально существующих, автору удалось создать персонажа, приближенного к реальности – в том числе, и посредством использования уже известного истории онима. Единственным исторически реальным персонажем романа является создатель картины – фламандский художник

Питер ван Гюйс. Такой художник действительно существовал, но столетием ранее. Любопытно, что искусствоведы считают подражателем Иеронима Босха [5]. В то же время, ван Гюйс у Артуро Перес-Реверте, хоть и пользовался большей славой, но в своем мастерстве более уподоблялся другому фламандцу – Яну ванн Эйку, чьи произведения хронологически более соответствовали источнику вдохновения «книжного» ван Гюйса. И. Босх и Я. Ван Эйк творили в разных столетиях. Именно таким образом автор учел расхождение между реальным и созданным им ван Гюйсами, адаптировав вкусы своего героя согласно хронологическим расхождениям.

Персонажи, «принадлежащие» темпоральной плоскости современности, носят менее замысловатые имена. Однако, в выборе этих имен обнаруживается определенная закономерность. Так, имя главной героини романа (Хулия) довольно распространено в Испании, и берет оно свое начало от латинского Юлия (Джулия). Тем любопытнее отметить, что главный друг (и он же – противник, таинственный убийца и талантливейший шахматист) назван именем Сесар, которое, конечно, происходит от когномена одного из известнейших римских политиков и полководцев – Гая Юлия Цезаря. Когноменами в Риме назывались индивидуальные прозвища, данные человеку его соотечественниками, к каковым относилось и Caesar (происхождение прозвища римского рода доподлинно неизвестно [6]). Таким образом, автор на уровне онимов связывает двух персонажей, которые противопоставлены друг другу на уровне сюжета, при чем в различных тандемах-ипостасях: друг – друг, отец – дочь, убийца – жертва, король – королева. В одной из глав, устами шахматиста Муньоса, автор фактически описывает суть противостояния между Хулией и Сесаром: *«Потому что игра в шахматы и правда является своеобразным суррогатом войны. Но в ней есть и еще одна подоплека... Я имею в виду отцеубийство [...] Ведь речь идет о том, чтобы устроить шах королю, понимаете... То есть, убить отца. Я бы сказал, что шахматы связаны не столько с искусством ведения войны, сколько с искусством убивать»* [2, с. 272]. Изначально делая своих героев частью единого целого, сообщниками и единомышленниками (фактически, семьей), автор закрепляет их единство на уровне имен, через известный исторический сюжет предугадывая предательство со стороны Сесара. Вместе с тем, подобно Бруту, Хулия вынуждена прийти

к победе и одержать верх над своим покровителем, человеком, который наиболее близок к фигуре отца в ее понимании, сюжетно реализовав, таким образом, мотив шахматной победы в том смысле, в котором она представлена в романе (шах королю как отцеубийство). Таким образом, несмотря на выбор хорошо знакомых современному испанскому читателю имен, автору удастся создать дополнительные смыслы на уровне интерпретации онима. Амбивалентность, противопоставление оказываются ключевыми элементами для понимания как сюжетной подоплеки данного временного пространства, так и убийцы. Помимо уже обозначенных выше пар противопоставлений, обнаруженных нами в взаимосвязи Хулия – Сесар, сам убийца раскрыт в двойных ролях: кроме очевидной амбивалентности ролей *убийца (угроза) – друг (защита)*, автор раскрывает гомосексуальную природу героя, причем сразу на двух уровнях. Биологически Сесар является *мужчиной*, но, по его собственному признанию, духовно и психологически он ощущает себя *женщиной*. Эта же концепция двойственной природы героя реализована им и в шахматной партии, которую он разыгрывает по ходу совершения преступления – связывая каждое из действующих лиц с одной из игровых фигур, себя самого Сесар соотносит одновременно и с белым слоном (союзником белой королевы – Хулии), и с черной королевой (главной угрозой своего игрового противника). Очевидно, что реализованная на уровне онима двойственность (семантическое и сюжетное противопоставление) получает более широкую реализацию именно в рамках данной временной реальности, где разворачивается детективная сюжетная составляющая романа.

Из представленного нами выше анализа следует, что художественный мир романа основан на противопоставлении и взаимной интеграции двух временных пространств, каждый из которых, в той или иной степени, выстроен вокруг детективного сюжета. Временное пространство XV века, изначально представленное лишь косвенно (в качестве сюжета, изображенного на полотне), базируется на псевдоисторических событиях, отличающихся близостью к исторической реальности. Дополнительным средством, использованным автором для создания правдоподобного сюжета, выступают имена персонажей, подобранные на основе реальных антропонимов и топонимов. Что касается изображённой современности, то следует отметить

сюжетную и смысловую значимость бинарных оппозиций как художественного средства, использованного автором. Амбивалентность, в том числе и метафорическая, обнаруживается и на ономастическом уровне данного временного пространства, в частности в единстве антропонимов *Хулия – Сесар*, что является возможной отсылкой к метафорическим функциям героев. Анализ романа «Фламандская доска» показывает, что автор использует онимы для создания эффекта правдоподобия художественного мира, а также дополнительных метафорических смыслов сюжета, обогащения идейного замысла произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алташина В. Металепсис как автобиографический прием во французской литературе XVIII века // Международный журнал исследований культуры. – 2018. – №1 (30). – С. 74-80.
2. Перес-Реверте А. Фламандская доска: роман. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2021. – 512 с.
3. Энциклопедия Всемирная история [Электронный ресурс]. – [Режим доступа] : https://w.histrf.ru/articles/article/show/artua_fr_artois.
4. Dobrowolska de Tejerina M. Vértigometaficcional en La Table de Flandes de Arturo Pérez-Reverte // L Congreso. La cultura hispánica: de sus orígenes al siglo XXI. Burgos, 2015. P. 191-199.
5. Huijs, Peter. RKDLibrary [Электронный ресурс]. – [Режим доступа] :<https://rkd.nl/nl/explore/artists/40820>
6. Caesar. Online Etymology Dictionary [Электронный ресурс]. – [Режим доступа] :<https://www.etymonline.com/word/caesar>.

АННОТАЦИЯ

Кочетова К.А. Роман А. Перес-Реверте «Фламандская доска»: художественное время, отражённое в имени персонажа

Статья посвящена вопросу реализации в романе А. Перес-Реверте «Фламандская доска» художественного времени посредством использования автором приёмов именования персонажей. Автор статьи приходит к выводу о существовании внутри романа двух самостоятельных (но взаимно интегрированных) временных пространств, в каждом из которых использует онимы для реализации различных функций. В первом из указанных случаев выбранные автором онимы позволяют воссоздать обстановку средневековой

Европы в чертах, максимально приближенных к реальности. Что касается временного пространства XX века, то в данном случае использование определенных антропонимов в качестве имен главных героев помогает автору создать дополнительные сюжетные смыслы, выстроенные на амбивалентности – противопоставлении героев.

Ключевые слова: художественное время, хронотоп, оним, антропоним, амбивалентность, сюжет.

SUMMARY

Kochetova K. A. A. Pérez-Reverte's «The Flanders Panel»: artistic time reflected in the character's name

The article is devoted to the issue of the implementation of artistic time in the novel by A. Perez-Reverte «The Flanders Panel» through the author's use of onomastic means. The author of the article comes to the conclusion that there are two independent (but mutually integrated) temporary spaces inside the novel, each of which uses onyms to implement various functions. In the first of these cases, the onyms chosen by the author make it possible to recreate the atmosphere of medieval Europe in features that are as close to reality as possible. As for the temporal space of the 20th century, in this case, the use of certain anthroponyms as the names of the main characters helps the author to create additional plot meanings built on ambivalence – the opposition of the main characters.

Key words: artistic time, chronotope, onym, anthroponym, ambivalence, plot.

*М. Э. Курылко
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82-1/-9(045)

ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА: ИГРА СМЫСЛОМ, СЛОВОМ, ЗВУКОМ

Актуальность обращения к русскому футуризму обусловлена тем, что в этом направлении отразилось в художественной форме мироощущение человека переходного периода конца XIX – начала XX века, когда в России развивались значительные экономические и социальные изменения. Литературный

футуризм был тесно связан с возникшими тогда течениями в живописи: «кубистов», «лучистов», «беспредметников», группой художников под названием «Бубновый валет». Таким образом, можно проследить, что футуристические идеи затрагивают все сферы искусства, начиная от живописи и скульптуры и заканчивая литературой. Кроме того, футуристические идеи таких писателей футуристов как Вел. Хлебников, В. Маяковский, И. Северянин и других оказали большое влияние на формирования идей многих писателей символистов и модернистов, вплоть до поэтов-представителей поэзии «громкой лирики» 1960–1980 годов в русской литературе (Евгений Евтушенко, Роберт Рождественский, Андрей Вознесенский и другие). Писатели эпохи «громкой» лирики переняли традиция В. Маяковского и Вел. Хлебникова в поиске многочисленных неологизмов, новых рифм, заимствовали полемичность и публицистичность литературных произведений, обилие метафор, восклицаний и другого. Однако зародившись впервые в литературе, футуризм, а, в частности, кубофутуризм являлся спорным и противоречивым явлением, вызвавшим резонанс у общественности.

Возникшее в 1910 году течение футуристов, было представлено, прежде всего, литературной группой «Гилея» – кубофутуристов, или «будетлян», как они себя называли. В неё входили братья Бурлюки, Вел. Хлебников, А. Крученых, В. Каменский, Е. Гуро, В. Маяковский. Две другие группы «Мезонин поэзии» во главе с В. Шершеневичем (ставшим впоследствии родоначальником имажизма) и «Центрифуга», в которую входили С. Бобров, Н. Асеев, Б. Пастернак. Первое программное выступление литературного кубофутуризма относится к 1912 году, когда появляется сборник «Пощёчина общественному вкусу», предисловие которого было подписано Н. Бурлюком, Вел. Хлебниковым, А. Крученых, В. Маяковским. В сборнике «Пощечина общественному вкусу» провозглашалась революция формы, независимой от содержания, субъективная воля художника, абсолютная свобода поэтического слова, отказ от всех традиций [4]. Важно отметить, что границы между литературными группами были достаточно размыты, так футуризм и кубофутуризм – явление еще более разностороннее, чем символизм и акмеизм. Группы и поэты, составляющие это течение, находились в бесконечной полемике. Разносторонность эстетических принципов была характерна для участников каждой группы, однако основные положения футуристической

программы выразились в творчестве Велимира Хлебникова – ведущего участника группы кубофутуристов.

Произведения Вел. Хлебникова явно не укладывались в программные рамки футуристического течения. Его опыт в области стихосложения, языковое творчество, упорное стремление обновить, оживить слово, выявить его корневой и глубинный смысл, вывести из него целые ряды родственных значений и звучаний – все это оказало плодотворное влияние на развитие русского стихосложения. Поэзию Вел. Хлебникова сближает с лирикой В. Маяковского гуманистический характер протеста против превращения человека в буржуазном мире в вещь, мотивы бунта человека против мира вещей (например, поэма «Журавль»). Вел. Хлебников выступает создателем «первобытной» утопии о докультурной гармонии человека с природой (например, поэмы «Лесная дева», «Шаман и Венера»). Для поэта современность лишь отрезок в нескончаемом ряду времени, которое в своем движении, по мысли Вел. Хлебникова, может быть устремлено и в будущее, и в прошлое. Метод «сдвига» лег в основу многих произведений автора, образы современности и первобытного мира, мифологии часто выступают у Вел. Хлебникова в одном ряду («Маркиза Дэсес», «Внучка Малуши» и другие). Вел. Хлебников использовал в своих произведениях множество неологизмов, создавая окказионализмы в каждом произведении, насыщая его внутренним смыслом, недоступным при разборе первичной формы слова. Использование окказиональных слов является и сегодня одним из самых популярных видов языковой игры в современном поэтическом творчестве. Кроме того, автор широко использует суггестию в своих произведениях, как способ создания своеобразного «намёка» на смысловое значение окказионализмов. Во многих произведениях можно встретить синестезию, как способ создания уникальной авторской метафоры. Таким образом Вел. Хлебников в своих произведениях проводит с читателем уникальную игру словом, смыслом и звуком.

Принцип временных сдвигов, ставший основой художественного мышления поэта, обусловил и его подход к поэтическому языку, реформу которого он предпринимает. Выявляя фольклорно-мифологические формы мышления («Дети выдры») [4], Вел. Хлебников пытается выделить в слове смысл, заложенный в нем в древнюю эпоху, «разложить» слово

на его «первоначальные» значения, части, из которых поэт в последующем производит новые слова, стремясь создать новый тип языкового мышления. Именно так построено известное стихотворение «Заклятие смехом» (1908–1909):

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно,

О, засмейтесь усмеяльно!

О, рассмешищ надсмеяльных – смех усмейных смехачей!

О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!

Смейево, смейево,

Усмей, осмей, смешики, смешики,

Смеюнчики, смеюнчики.

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи! [6, с. 43].

Листок со стихами случайно обнаружил в комнате поэта его друг, Давид Бурлюк. В стихотворении фигурирует лишь корень одного слова – смех, однако автор создает множество окказионализмов, которые читатель воспринимает исходя из созданной словоформы. Таким образом, Вел. Хлебников трансформирует слово не просто в разные формы, создавая при этом различные части речи (например, наречия, деепричастия, нарицательные имена), но и создает уникальную рифмовку, что позволяет читателю понять смысл повествования, не задумываясь над тем, что части речи представлены одним и тем же словом. Вероятно, что окказионализм «смехачи» в стихотворении олицетворяет циркачей, то есть тех, кто призван дарить человеку радость и смех. По аналогии с созданием формы существительного «циркачи» проводится параллель со словом «смехачи». Именно с помощью суффикса «-ач-», исходная форма слова обретает иной окказиональный смысл в произведении и получает собственное уникальное значение. Во времена написания стихотворения, оно подвергалось большой критике, и лишь В. Маяковский признал в произведении раскрытие уникальнейшего приёма Вел. Хлебникова. Сегодня же, напротив, стихотворение Вел. Хлебникова признанно читателями, активно изучается и анализируется.

В строках «О, рассмейтесь, смехачи! О, засмейтесь, смехачи!», – суггестивный мир стихотворения Вел. Хлебникова сотворен из стихии смеха, вербализованного смеха. Заклинатель

как раз и обращается к смехачам с просьбой смеяться. Как подсказывают нам значения префиксов указанных глаголов, эта формула создает время и пространство мира смеха, создаваемого смехом, смехачами. Префикс рас(з)- указывает на действия, направленные в разные стороны: рассыпать, раскрывать, распространять. В то же время он отмечается и в глаголах с семантикой разделения предмета на части, например, разделить, разрезать. Смех, исходя из этого, изначально представлял собой цельную сконцентрированную сущность. Смехач, засмеявшись, разделил эту сущность и направил в разные стороны, тем самым создав пространство существования смеха [5].

Наиболее значительным произведением Велимира Хлебникова является его поэма «Ладомир». В поэме речь идет обо всем человечестве и обо всем мире, обо всех временах и обо всех пространствах. Поэма о революции, как о социальном явлении, а также явлении космическом, природном и беспредельном. Первоначально поэма должна была называться «Восстание». Объясняя название поэмы, исследователь в области литературы и критик Р. Дуганов раскрывает его смысл в трех значениях: «Оно, прежде всего, конечно, означало революцию, затем оно означало не только революцию, как историческое событие, но и как событие природное, показанное как событие не просто совершающее переворот, но и как переустройство и пересоздание, означающее в конечном роде восстание природы, ее восстановление, воскресение и возрождение...» [2, с. 156].

Уникальным по языковому творчеству является также стихотворение Вел. Хлебникова «Бобэоби пелись губы», которое писатель совершенствовал в течении целого года (1908–1909):

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй – пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо [6, с. 117].

Вдохновение писатель почерпнул из увиденного им портрета, который, по словам самого автора, словно двигался и пел, и все черты его лица двигались и перемещались. Неслучайно автор указывает существительное «Лицо» с большой буквы, как нечто нарицательное и отдельное. Каждое движение Лица, по мнению

Вел. Хлебникова, выполняет свой отдельный «Танец», знаковым в этом плане является употребление абсолютно разных звуков и буквосочетаний с частями лица портрета. Таким образом, стихотворение получает свой собственный суггестивный смысл и опирается не столько на логически оформленные связи, сколько на ассоциации, на дополнительные смысловые и интонационные оттенки. В звукообразованиях «Бобэоби», «Вээоми», «Пиээо», «Лиэээй», «Гзи-гзи-гзэо» на первый план выдвинуты нечеткие, мерцающие образы, зыбкие речевые конструкции, поддержанные внушающей силой ритма, которые создают суггестивный смысл и ассоциацию с тем или иным движением лица. Так в строке: «Так на холсте каких-то соответствий», – Вел. Хлебников указывает на то, что все эти хаотичные, по сути, движения и создают цепь, своеобразную гармонию Лица и его эмоций, как нечто уникальное, сравнивая это с композицией и единым завершенным действием со своим результатом. Последняя строчка произведения: «Вне протяжения жило Лицо», – указывает на противоречивость реальных чувств и эмоций внутри человека и его выражений внешне.

В контексте языковой уникальности, целесообразно упомянуть также стихотворение «О, достоевскиймо бегущей...»:

О, достоевскиймо бегущей тучи!

О, пушкиноты млеющего полдня!

Ночь смотрится, как Тютчев,

Безмерное замирным полня [6, с. 87].

В тексте мы мгновенно можем узнать фамилии таких авторов, как Ф. Достоевский, Ф. Тютчев и А. Пушкин. Суггестивная поэтическая речь в данном стихотворении подключена непосредственно к эмоциональной сфере читателя-слушателя, именно в этом произведении максимально проявляется оригинальная манера Велимира Хлебникова, как уже было сказано ранее, прибавлять к основе одного слова корень или даже суффикс другого. Для нас значимо не значение морфем как таковых, а ощущение двусмысленности и гибридности выражений, которые создают третий смысл. Таким образом, окказионализм «достоевскиймо» может быть разложен надве составляющие: существительное «Достоевский» и существительное «письмо», в которых письмо означает манеру письма, либо же ряд неких произведений, которые плывут у автора в сравнении со стремительно бегущими тучами.

Соединение «пушкиноты» также получает суггестивный смысл, может трактоваться несколькими способами: во-первых, существительные «Пушкин» и «ноты», как некие отзвуки творчества А. С. Пушкина, его манеры повествования; во-вторых, как «Пушкин» и «красота», как выражение особой эстетики А. С. Пушкина. Таким образом, нам представляется некий «Пейзаж русской литературы» или «литературности», перенесенный в симбиозе фамилий и пейзажных элементов с образованием окказионализмов и неологизмов.

Стихотворение «Немь лукает луком немным...» также является примером языковой особенности творчества автора:

Немь лукает луком немным
В закричальности зари.
Ночь роняет душам темным
Кличи старые «Гори!».
Закричальность задрожала,
В щит молчание взяла
И, столика и стожала,
Боем в темное пошла.
Лук упал из рук упавном,
Прорицает тишина,
И в смятении державном
Улетает прочь он [6, с. 92].

Стихотворение было написано в 1908 году, как результат Первой русской революции 1905–1907 годов, противостояний капитализма и пережитков крепостничества, ухудшение экономического положения крестьян в связи с возрастанием крестьянского сословия и потребности в расширении производства, низкая оплата труда, отсутствие свободы слова, которая была вседоступна по окончании революции в 1908 году.

В произведении автор использует синестезию, как «особый вид метафоры» являющее собой неотъемлемый компонент авторского художественного мира. Соотношение строится на универсальности восприятия образа и его восприятия на уровне подсознательной осознанности, сливая эти два понимания воедино и создавая третий. Каждое слово в стихотворении содержит своё, особое, значение. Например, существительное «немь», очевидно производное от прилагательного «немой», символизирует простой народ, который не имеет возможности высказаться. Два однокоренных слова «лукает» и «луком»

используются для обозначения эмоционального состояния того самого немощного народа. Слово «закричателъность», которое в предложении является прилагательным, указывает на своеобразное место, вероятнее всего, обозначает безысходное состояние борьбы и своеобразного «крика» народа. Слова «темнота» и «ночь» выбраны неслучайно, так как развивают тему гнета, сравнивая «крик», производный от слова «закричателъность» с криком в никуда, во тьму, где, по сути, никто ничего не видит и не слышит, то есть некое бессмысленное действие. В строке: «Кличите старые «Гори!» присутствует обращение. Знаковое слово «Гори!» означает некое обреченное состояние народа, нежелание бороться, усталость от неслышанности.

Строки: «Закричателъность задрожала, В щит молчанье взяла, И, столбика и столжала...», – наиболее ярко раскрывают приём синестезии, как особой авторской метафоры, означают некий выход, который провоцирует неслышанность народа. «Закричателъность» – существительное и прилагательное, произведенное от глагола, отражает в слове собирательный образ действия народных масс, или как конкретное явление жизни общества. Такое словообразование используется в сочетании с глаголом «закричала» для усиления эффекта и нагнетания атмосферы всего стихотворения, что максимально раскрывает его суггестивный надсмысл.

Строки: «И, столбика и столжала, Боем в темное пошла. Лук упал из рук упавшем, Проричает тишина...», – становятся неким заключительным аккордом, для понимания того, к чему приведет неслышанность народа. Слова: «Боем в темное пошла», – раскрывают безысходность и обреченность, действия, которое приведет к непредсказуемому результату, по сути, «бой вслепую». Однако, в стихотворении Вел. Хлебникова есть двойственный смысл: с одной стороны – это призыв к действию, с другой стороны – отрицательное отношение неспособности народных масс выражать свое мнение словом и грамотной речью, а лишь разбоями, грабежами и забастовками.

Исходя из всего вышеперечисленного, можно сделать вывод, что Велимир Хлебников, безусловно, является наиболее ярким представителем кубофутуризма в России. Его языковое творчество, особенности поэтических форм, игра словом, звуком и смыслом, построенная на многочисленном количестве неологизмов, окказионализмов, буквосочетаний, наполняют

многие произведения суггестивным смыслом. Соединение основ различных слов с основами совершенно, на первый взгляд, не подходящих по смыслу других, оказывает уникальный смысловой эффект на читателя. В стихотворении «Немь лукает луком немным...» автор использует принцип синестезии как прием создания уникальной метафоры и соединения универсальных и личностных образов, создавая некий третий смысл. В стихотворении «Бобэоби пелись губы» суггестивизм раскрывается в начальных звуко сочетаниях, раскрывающих представление о движении каждого участка лица, создавая при этом единую композицию восприятия. Окказионализмы в произведении «О, достоевскиймо бегущей...» заслуживают особого внимания, так как дают нам двойственное восприятие существительных, с одной стороны – связывая их значения с определенными авторами, с другой стороны – давая ассоциации с их творчеством, но порождая свою собственную метафоричность. Подводя итог, важно отметить, что Вел. Хлебников, один из нескольких авторов, которые следовали идее футуризма и кубофутуризма во всех своих произведениях и создавали уникальные строки, мастерски сочетая несочетаемое, связывая синтаксические и грамматические строки с восприятием их в художественном и литературном мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агеносов, В. В. история русской литературы XX века : учебник для бакалавров / В. В. Агеносов. – М. : Юрайт, 2013. – 687 с.
2. Дуганов, Р. Поэт. История. Природа / Р. Дуганов. – М., 1985. – 380 с.
3. Дуганов, Р. В. проблемы эпического в эстетике Хлебникова // Известия АН СССР. Серия лит и яз. – М., 1976. – № 5. – 48 с.
4. Соколов, А. Г. История русской литературы конца XIX начала XX века: учеб. для филол. спец. вузов. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 1988. – 354 с.
5. Теркулов, В. И. «Заклятие смехом» В. Хлебникова в лингвистической интерпретации / Текст научной статьи по специальности «Языкознание и литературоведение» / В. И. Теркулов. – Текст : электронный // Cyberleninka.ru : сайт. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/zaklyatie-smehom-v-hlebnikova-v-lingvisticheskoy-interpretatsii> (дата обращения 05.05.2021).

6. Хлебников, В. Полное собрание сочинений / Вел. Хлебников. – М. : ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. – 356 с. – Текст : электронный // ruslit.traumlibrary.net : сайт. – URL : <https://ruslit.traumlibrary.net/page/hlebnikov-ss06-01.html> (дата обращения 05.05.2021).

АННОТАЦИЯ

Курылко. М. Э. Футуристическая поэзия Велимира Хлебникова: игра смыслом, словом, звуком

В статье автор рассматривает творчество Вел. Хлебникова, как поэта кубофутуриста, уникальную игру писателя, а именно игру смыслом, словом и звуком. Кроме того, произведения Вел. Хлебникова анализируются с точки зрения оригинальности его словообразований, обилия неологизмов и окказионализмов. Также в работе раскрывается сущность суггестивности поэзии Вел. Хлебникова и использование автором приема синестезии на примере таких произведений, как: «Заклятие смехом», «Бобзоби пелись губы», «О, достоевскиймо бегущей...», «Немь лукает луком немны...». Автор статьи также делает упор на анализ синтаксической и грамматической структур слова, гибридности сочетания различных грамматических и синтаксических форм и новообразованных смыслов литературного слова.

Ключевые слова: футуризм, кубофутуризм, окказионализмы, неологизмы, суггестивная поэзия, синестезия.

SUMMARY

Kurylko M. E. Futuristic poetry of Velimir Khlebnikov: play with meaning, word, sound

In the article, the author examines the work of Vel. Khlebnikov as a cubofuturist poet, a unique game of the writer, namely the game with meaning, word and sound. In addition, the works of Vel. Khlebnikov are analyzed from the point of view of the originality of his word formations, the abundance of neologisms and occasionalisms. Also, the work reveals the essence of the suggestive poetry of Vel. Khlebnikov and the author's use of the method of synesthesia on the example of such works as: «The spell with laughter», «Bobaobi sang lips», «Oh, dostoevskimo running ...», «Nem lukaet lukom nemnum...». The author of the article also focuses on the analysis of the syntactic and grammatical structures of the word, the hybridity of the combination of various grammatical and syntactic forms and the newly formed meanings of the literary word.

Key words: futurism, cubo-futurism, occasionalisms, neologisms, suggestive poetry, synesthesia.

*А. С. Наден
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 882.09+161.1

**ОБРАЗ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО КАК СИМВОЛ
ПОГРАНИЧНОСТИ БЫТИЯ: ДВА ЛИКА ПИСАТЕЛЯ
(НА МАТЕРИАЛЕ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ
СТАТЕЙ К. Д. БАЛЬМОНТА)**

Романы Ф. М. Достоевского занимали существенное место в формировании мировоззрения К. Бальмонта еще в юности. В автобиографии 1903 года к числу наиболее значительных событий жизни поэт отнес прочтение «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых». Не случайно сборник «В безбрежности» предваряют слова Зосимы («Землю целуй и неустанно, ненасытимо любви, всех любви, все любви, ищи восторга и иступления сего» [2]), в них Бальмонт вкладывает и христианское, и пантеистическо-языческое содержание; а сборник «Только любовь» включает семь разделов («Семицветник») и сопровождается эпитафией из «Бесов»: «Я всему молюсь» [4, с. 189]. Однако отношение к творчеству Достоевского на протяжении жизни Бальмонта менялось. Об этом свидетельствует, например, интервью, которое поэт дал в 1914 году газете «Северо-Западный голос». Говоря о русских классиках, он прежде всего упомянул Достоевского, как писателя, оказавшего на него сильное влияние, однако отметил, что «за последнее время отошёл от него», так как вера в солнечную гармонию чужды мрачные настроения [6]. В годы же эмиграции, когда Бальмонт обратился к христианским ценностям, опорой для него снова стал художественный мир Достоевского.

В данной статье предпринята попытка на материале литературно-критических статей К. Бальмонта раскрыть особенности функционирования образа Ф. Достоевского, выявить его символическое содержание в творчестве автора.

В 1901 г. в статье «Призрак меж людей» К. Бальмонт говорит о четырех типах писателей, и уже здесь он делает весьма важное для нас замечание о Достоевском: относит его к тем мастерам

слова, которые имеют «два лика, и оба искренние» [5, с. 4]. Тут же он называет Достоевского сердцеведом и пророком.

Еще одно интересное для нас сравнение можем отметить в статье «Наше литературное сегодня» (1907 г.). К. Бальмонт, рассуждая о задачах критика, определяет в качестве главного критерия оценки творчества талант творца: «не то важно, к какой школе принадлежит тот или другой писатель, а есть ли у него талант, и своеобразен ли этот талант» [1, с. 176]. Он сравнивает писателей с птицами: Толстой и Достоевский – большие птицы, их крылья состоят из перьев разного размера и вида, современные литераторы – малые птицы, их отличает только различный окрас перьев. В дальнейшем эта мысль получит продолжение: для Толстого в статье «Орлиные крылья»; для Достоевского – «О Достоевском».

24 декабря 1921 г. К. Бальмонт принял участие в вечере памяти, посвященном 100-летию юбилею со дня рождения Ф. Достоевского, на котором, кроме него, речь произнесли Д. Мережковский и французский писатель Андре Жид. Организацией торжества занимался Мережковский, он и пригласил Бальмонта произнести речь, которая впоследствии вошла в книгу «Где мой дом» (Прага, 1924 г.) как статья «О Достоевском». Отвечая на приглашение, Бальмонт писал: «Конечно, я с наслаждением приеду в Париж на праздник Достоевского, которого считаю провидцем и не только величайшим писателем, но и величайшим человеком, звездной вехой не только целого народа, но и целой эпохой» [7, с. 158-159].

В статье «О Достоевском» образ писателя приобретает неожиданного двойника – героиню русских народных сказок Бабу Ягу. Автор пишет: «В русских народных сказках часто повторяется образ страшной волшебницы, которая называется Баба Яга. Обладающая тонким обонянием и способностью угадывать события на расстоянии, Колдунья Яга может носиться как ветер «...» Она летает в железной ступе, в сосуде, в котором раздробляют, измалывают вещество крушащим пестом. Она живет в избушке «...» А так как Яга и подчиненные ей ведьмы питаются душами людей, она и служащие ей делаются легкими, как души. Если брать именно эти черты жуткой Волшебницы «...» я не могу не вспомнить один из ликов бесконечно сложной, многогранной личности того гениального художника, чье имя – Достоевский» [3,

с. 15]. Именно здесь нужно вспомнить о ранее упомянутых двух ликах писателя, которые позволяют ему выполнять одну из важнейших, по мнению критика, функций художника – пророческую.

Что знаем мы о Бабе Яге? Прекрасный материал дает исследование В. Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки» [8]. Автор обращает внимание на присутствие в фольклоре злой и доброй ипостасей лесной колдуньи. Злая ипостась – ведьма похитительница детей и воительница; добрая – советчица, дарительница и целительница. Тесно связана Яга с царством мертвых. Ее предназначение – охранять вход в иной мир, распознавать и испытывать живых, которые осмелились перешагнуть запретную грань. Внешность, вещные атрибуты Бабы Яги и даже лес, в котором она обитает, составляющие части общего представления наших предков о загробном мире, выраженные в поэтических образах.

Построение характеристики Достоевского-художника на параллели со сказочными свойствами и умениями Бабы Яги совсем не случайно. Критик тонко подмечает особенные свойства художественного мира писателя, его обращенность к тем сферам бытия, которые лежат за рамками вещного, материального мира. Достоевский обладает тонким чутьем, которое верно ведет по творческому пути, открывая души людей. У него есть «магическое зеркало» для разгадывания людских тайн. Любое душевное «вещество» он перемалывает, словно в ступе, в радужную магическую пыль, с помощью которой творит таинство – произведение. Его жилище подобно избушке, которая поворачивается в любую сторону, чтобы узнать «ночную тайну» и «дневную тайну». Он питается душами, вбирая в себя их сущность, поскольку сам познал великую боль и великие соблазны [3, с. 17].

Важно отметить, что пребывание в избушке Бабы Яги, это своего рода нахождение между жизнью и смертью, и сама ведьма одной ногой стоит в мире живых, другой – в мире мертвых. В биографии Достоевского мы легко обнаруживаем этот острый момент пограничности бытия. 22 декабря 1849 года, в 8 часов утра, на Семеновском плацу в Петербурге должна была состояться казнь писателя и его товарищей по кружку Петрашевского. Казнь была отменена, но то, что пережил Достоевский в промежутке между оглашением приговора и помилованием, оставило

отпечаток в его сознании на всю жизнь.

К. Бальмонт отмечает страдания, выпавшие на долю писателя, закалившие его дух, и позволившие начертать заповедь, ставшую, вопреки его воле, «боевым кличем нашей извращенной действительности: «Все дозволено» [3, с. 17]. В тоже время Достоевский, подобно апостолу Павлу, не впал в искушение, «не дозволил змее верховодить над своим умом». Чего нельзя сказать, о его последователе Ницше, который оборвался в пропасть и впал в безумие потому, что «поднял змея выше своих глаз», в то время как Достоевский «имея ключ бездны «...» умел ходить по краю пропасти» [3, с. 17].

Творческий путь Достоевского также подобен полету лесной колдуньи: «под ее полетом бешенствует буря, стонет лес, теряет рассудок и мечется скотина «...» И кто увидит Ягу, становится нем. Не это ли художнический путь Достоевского?». Его романы – пророческая летопись. «Каждый роман – исполинское стихотворение в семь строф по сто страниц в строфе, и все семь смертных грехов пройдут по семи этим строфам и падут, растоптанные, пронзенные копьем святого Георгия» [3, с. 17]. Так в статье тесно переплетается языческая и христианская символика.

С. Ю. Степанов в работе «Константы: Словарь русской культуры» [9], опираясь на индийские, древнегреческие, древнеримские, германские мифы и сказания, допускает наличие у нашей Бабы Яги двойника мужского пола, утерянного брата-близнеца. Именно этим объясняется уточнение «баба», то есть Яга женского пола. Так индийский бог Яма, повелитель мира мертвых, был наказан за непослушание, его нога усохла, превратившись в костяную; а двуликий бог Янус – хранитель ворот, которые распахиваются во время войны. Деятельность пары Януса – Карды – сходна с любимым занятием Бабы Яги: она пугает и похищает детей. Этим братом-близнецом вполне может выступать Достоевский.

К. Бальмонт задает вопрос: были ли предшественники у русского гения? Не было. Вровень только с одним именем, вне литературного ряда, можно поставить имя Достоевского. Это – Коперник. «Одно явление на свете польского гения означает, что вся звездная наука «...» опрокинута безвозвратно, и люди приблизились к небесной правде. Одно явление на свете Достоевского означает, что все прежние пути художественного

приближения к правде душ опрокинуты и указана совершенно новая дорога. В этом Достоевский – один, как одна над побежденной грозой стоит радуга» [3, с. 18]. Здесь, как и на протяжении всей статьи, К. Бальмонт использует анафору для усиления создаваемого эффекта.

В эмиграции К. Бальмонт много размышляет о судьбе России. В эссе «Гении охраняющие» (1924 г.) он снова обращается к образу Достоевского, обозначая его как одну из горных вершин русской литературы в частности и всей русской культуры в целом. «В каждом великом царстве есть хоть один гений – охранитель его» [3, с. 24] – пишет критик. «У гениев-охранителей глаза меняют свое выражение каждую секунду, но кто хочет читать в них лишь благую легенду, тот может читать ее без конца» [3, с. 24]. Для греков это Гомер, Эсхил, Гераклит, Платон; для итальянцев – Данте, Леонардо, Рафаэль, Микеланджело; для испанцев – Кальдерон, Сервантес, Греко, Веласкес; для англичан – Шекспир и Шелли.

Гении-охранители России – Достоевский, Толстой, Врубель и Скрябин. Каждый из них в корне опрокинул старый мир и «зовет к совершенно новому строительству» [3, с. 25]. К. Бальмонт отмечает заслуги и новаторство каждого: «Влияние Достоевского и Толстого на европейское художественное творчество уже многолетнее, и русла этих потоков широки» [3, с. 25]. Они не только наиболее полно и достойно представляют национальное искусство, но являются залогом будущего возрождения «великого царства», к ним нужно только прислушаться.

Образ Достоевского в литературно-критических статьях К. Бальмонта наполнен глубоким символическим значением, но в любом случае стоит на границе двух миров: мира вещного, осязаемого и понятного, и мира духа, меняющегося и ускользающего; мира реальных свершений, Достоевский – признанный гений русской литературы, и мира будущего возрождения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт К. Д. Белые зарницы. Мысли и впечатления / К.Д. Бальмонт. – СПб.: Изд. М. В. Пирожкова, 1908. – 217 с.
2. Бальмонт К. Д. В безбрежности / К. Д. Бальмонт. – Режим доступа к ресурсу : <https://www.litmir.me/br/?b=98535>
3. Бальмонт К. Д. Где мой дом? / К. Д. Бальмонт. – М., 1991. – 46 с. – (Библиотека «Огонек» ; № 9).

4. Бальмонт К. Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / К. Д. Бальмонт ; [сост., вступ. ст. и коммент. Д.Г. Макогоненко ; ил. и оф. Н. Е. Бочаровой]. – Москва : Правда, 1991. – 608 с.
5. Бальмонт К. Д. Перси Биши Шелли / К. Д. Бальмонт // Журнал для всех. – 1901. – кн. 1. – С. 3–10.
6. Г- нъ. Беседа с К. Д. Бальмонтом // Северо-Западный Голос. – 1914. – № 2692, 20 марта.
7. 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.
8. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки / В. Пропп. – СПб. : Питер, 2021. – 576 с. : ил. – (Серия «#экопocket»).
9. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – Москва : Наука, 1997. – 456 с.

АННОТАЦИЯ

Наден А. С. Образ Ф. М. Достоевского как символ пограничности бытия: два лика писателя (на материале литературно-критических статей К. Д. Бальмонта)

В данной статье предпринята попытка на материале литературно-критических статей К. Бальмонта раскрыть особенности функционирования образа Ф. Достоевского, выявить его символическое содержание в творчестве автора. Образ Достоевского стоит на границе двух миров: мира вещного, осязаемого и понятного, и мира духа, меняющегося и ускользающего; мира реальных свершений, Достоевский – признанный гений русской литературы, и мира будущего возрождения.

Ключевые слова: Баба Яга, символ, мир живых, мир мертвых, лик.

SUMMARY

Naden A. S. The image of F. M. Dostoevsky as a symbol of the borderliness of being: two faces of the writer (on the material of literary-critical articles by K. D. Balmont)

In this article, an attempt is made to reveal the features of the functioning of the image of F. Dostoevsky, to reveal its symbolic content in the author's work, using the material of literary-critical

articles by K. Balmont. The image of Dostoevsky stands on the border of two worlds: the world of things, tangible and understandable, and the world of the spirit, changing and slipping away; the world of real accomplishments, Dostoevsky is the recognized genius of Russian literature, and the world of the future revival.

Key words: Baba Yaga, symbol, world of the living, world of the dead, face.

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);

Бернатоните Ада Казимировна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры мировой художественной культуры и хореографии ФГБОУ ВО «Томский государственный педагогический университет» (г. Томск, РФ);

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

Даренский Виталий Юрьевич – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии и социологии ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет» (г. Луганск, ЛНР);

Добреля Валерия Алексеевна – аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Загорулькина Виктория Анатольевна – старший преподаватель кафедры второго иностранного языка ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Коршунова Светлана Ивановна – кандидат филологических наук, доцент, литературовед (г. Нижний Новгород, РФ);

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

Кочетова Ксения Андреевна – аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Кравченко Оксана Анатольевна – д-р филол. наук, профессор кафедры русского языка университета Аль-Захра (Тегеран, Исламская Республика Иран), e-mail: o.kravchenko@alzahra.ac.ir;

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

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

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

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

Фоменко Вера Григорьевна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры филологических дисциплин ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный аграрный университет» (г. Луганск, ЛНР);

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

- Belokon-Pozharitskaya Natalia Anatolievna** – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, Dean of the Faculty of Slavic Studies of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);
- Bernatonite Ada Kazimirovna** – Candidate of Art Criticism, Associate Professor of the Department of the World Artistic Culture and Choreography of Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Tomsk State Pedagogical University» (Tomsk, RF);
- Darenskiy Vitaliy Yurievich** – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy and Sociology of LPR State Educational Institution of Higher Education «Lugansk State Pedagogical University» (Lugansk, LPR);
- Dobrelya Valeria Alekseevna** – postgraduate student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);
- Filatova Viktoriya Alekseyevna** – Candidate of Philology, Senior Lecturer of the Department of Foreign Philology, Theory and Practice of Translation of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);
- Fomenko Vera Grigorievna** – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Philological Disciplines of the State Educational Institution of Higher Education of the LPR «Lugansk State Agrarian University» (Lugansk, LPR);
- Kochetova Svetlana Aleksandrovna** – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Institution of Higher Professional

Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

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

Korshunova Svetlana Ivanovna – Candidate of Philology, Associate Professor, literary scholar (Nizhny Novgorod, RF);

Kravchenko Oksana Anatolievna – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of the Russian Language Alzahra University (Tehran, Iran), e-mail: o.kravchenko@alzahra.ac.ir;

Kurylko Milena Eduardovna – Assistant of the Department of the World Literature and Comparative Literary Studies, State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Lyubimtseva-Nataluha Larisa Nikolayevna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Naden Anna Stanislavovna – Lecturer at the Department of General Linguistics and Slavic Languages of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Shishkina Ilona Evgenievna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Volosevich Lyudmila Vasilievna – Senior Lecturer of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);

Zagorulkina Viktoria Anatolievna – Senior Lecturer of the Second Foreign Language Department State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR).

СОДЕРЖАНИЕ

Даренский В. Ю.

СИМВОЛИКА ИМЕНИ «РОТШИЛЬД»
В РОМАНЕ «ПОДРОСТОК» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО.....3

Кочетова С. А.

ПОЭТИКА ЦИКЛА В ТВОРЧЕСТВЕ В.В. ЛИЧУТИНА
(НА МАТЕРИАЛЕ ТРИЛОГИИ «РАСКОЛ»). ЧАСТЬ I14

Кравченко О. А.

АРХИТЕКТОНИКА ТРАГИЧЕСКОГО
У ДОСТОЕВСКОГО: КОНЦЕПЦИИ
ВЯЧ. ИВАНОВА И Л. ШЕСТОВА24

Фоменко В. Г.

ТЕМА ГОРОДА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ35

Белоконь-Пожарицкая Н. А.

ГЕОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ
НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ
(НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА В. РАСПУТИНА
«УРОКИ ФРАНЦУЗСКОГО»)42

Бернатоните А. К.

НЕОБХОДИМОСТЬ ПРЕПОДАВАНИЯ
ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА ПЕРВЫХ КУРСАХ
ГУМАНИТАРНЫХ ФАКУЛЬТЕТОВ47

Корицунова С. И.

АНТРОПОНИМЫ КАК ЧАСТЬ БОЛЬШОГО
ДИАЛОГА В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
«ИДИОТ»57

Любимцева-Наталуха Л. Н.

МЕТАЖАНР В ДРАМАТУРГИИ
XX – XXI СТОЛЕТИЙ.....64

Филатова В. А.

КОЛЫБЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ
АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ.....73

<i>Шиикина И. Е.</i> МИР ДЕТСТВА В РОЖДЕСТВЕНСКИХ РАССКАЗАХ А. И. КУПРИНА	82
<i>Волосевич Л. В.</i> МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА «ПОЭМЫ КОНЦА» М. И. ЦВЕТАЕВОЙ	91
<i>Добреля В. А.</i> СИСТЕМА ИМЕНОВАНИЙ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ КАК ЭЛЕМЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ Б. Л. ВАСИЛЬЕВА «КАРТЕЖНИК И БРЕТЕР, ИГРОК И ДУЭЛЯНТ», «РОВЕСНИЦА ВЕКА»)	99
<i>Zagorulkina V. A.</i> LES PRINCIPES DE BASE DE LA CONCEPTION DRAMATURGIQUE DE JEAN GIRAUDOUX	110
<i>Кочетова К. А.</i> РОМАН А. ПЕРЕС-РЕВЕРТЕ «ФЛАМАНДСКАЯ ДОСКА»: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ, ОТРАЖЁННОЕ В ИМЕНИ ПЕРСОНАЖА	118
<i>Курылко М. Э.</i> ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА: ИГРА СМЫСЛОМ, СЛОВОМ, ЗВУКОМ	124
<i>Наден А. С.</i> ОБРАЗ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО КАК СИМВОЛ ПОГРАНИЧНОСТИ БЫТИЯ: ДВА ЛИКА ПИСАТЕЛЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ СТАТЕЙ К. Д. БАЛЬМОНТА)	134
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	141
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS	143

Научное издание

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**

East Slavic Philology

Сборник научных трудов

Выпуск двенадцатый (тридцать шестой)
Литературоведение

Главный редактор С. А. Кочетова
Технический редактор А. М. Калашников
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 14.07.2021.
Формат 60х84/16. Бумага 80 г/м².
Усл. печ. л. – 7,81. Уч.-изд. л. – 9,25.
Усл.-изд. л. – 8,60.
Тираж 300 экз. Зак. № 32.

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