

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
(МИНПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИИ)

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДОНЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

East Slavic Philology

*Сборник научных трудов
Литературоведение
Выпуск 16(40)*



Горловка
2023

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
В76

Редакционная коллегия:

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

*Рекомендовано к изданию на заседании Учёного совета
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет»
(протокол № 11 от 29.06.2023)*

Учредитель: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Донецкий государственный педагогический университет» Министерства просвещения Российской Федерации (Минпросвещения России).

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. /
В76 ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический
университет» ; Редкол. : С. А. Кочетова и др. – Вып. 16(40).
Литературоведение. – Горловка : Изд-во ФГБОУ ВО
«ДГПУ», 2023. – 196 с.

ISSN 1992-9196

Сборник посвящён исследованию актуальных проблем отечественной и зарубежной филологии.

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

**УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0**

ISSN 1992-9196

© Оформление. Изд-во ФГБОУ ВО «ДГПУ», 2023

УДК 82.0
В ДИАЛОГЕ С ТРАДИЦИЕЙ: ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ
«ОТЦЫ И ДЕТИ» В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА
«БЕЗОТЦОВЩИНА»

Проблема изучения обновления традиционных мотивов в художественной структуре произведения, которые переосмысливаются в новых исторических условиях в соответствии с духом времени, и сегодня остаётся актуальной. Эта проблема связана с широким кругом вопросов, касающихся отношения писателей к творческому наследию своих предшественников.

Сегодня традиция рассматривается не как неизменность или передача готовой ценности из одной эпохи в другую, а как явление диалогическое, как сопряжение и сопереживание эпох, как двухстороннее взаимодействие созданного раньше и создаваемого современностью. Как считает Д.С. Лихачева, «не только культура прошлого влияет на культуру современности <...>, но и современность в свою очередь в известной мере “влияет” на прошлое <...> Современное постоянно обогащает прошлое, позволяет глубже в него проникнуть» [3, с. 25]. Именно поэтому известный, многократно повторяющийся тезис о том, что творчество (новаторство) должно прочно опираться на традицию, страдает некой односторонностью, поскольку исключает традицию из сферы творчества, превращая ее лишь в неподвижный фундамент последнего. Между тем традиция образуется не только влиянием прошлого на современность, но и теми творческими поисками, в ходе которых современность, делая выбор из множества поэтических факторов прошлого, сама создает себе традицию, творчески перерабатывая ее, духовно преображая, открывая в ней ценности.

Творческая сущность традиции особенно явственна в такой ее разновидности, как «вариация на тему». Казалась бы, здесь достигается высшая степень традиционности: писатель сознательно находится в рамках темы, заданной другим писателем. Однако установление традиции само по себе является творческим актом, поэтому «вариация на тему» становится не сковывающим фактором, а раскрепощает творчество, позволяет максимально проявиться новаторству. «Вариация на тему» становится формой предельно четкой дифференциации и даже поляризации элементов нового и старого в произведении, при этом актуализируя его внутреннюю смысловую напряженность,

смысловую плотность, поскольку известно «означаемое» – чужое слово – уже наполненное определенным устоявшимся смыслом. Каждое слово в контексте заданной темы обретает семантическую полновесность, «информативность». Поскольку чётко задан «язык», на котором говорит произведение, постольку всё, что оно говорит, есть «сообщение». Произведение, созданное вне традиции, не имеет «языка», поэтому смысл его невнятен или отсутствует. Если же традиция сознательно усвоена и закреплена самим писателем (а не приписана ему критиками), то это увеличивает потенциальную смысловую вместимость его творчества.

Сказанное в полной мере относится к традиционной в русской литературе теме «отцов и детей», которая осмысливается молодым Чеховым в контексте традиции Ф.М. Достоевского (о чем свидетельствуют скрытые цитаты и реминисценции из произведений писателя) и через его «посредничество» – И.С. Тургенева.

«Безотцовщина» – пьеса, которая занимает в наследии А.П. Чехова особое место, как начальное звено в творчестве писателя и драматурга. «Многие черты поэтики драмы, которые мы привычно называем чеховскими, не просто наметились, а отчетливо, реально проявились в первой пьесе», – отмечает И.Н. Сухих [4, с. 13]. «Безотцовщина» свидетельствует об истоках чеховской художественной системы, прочных связях с русской классической традицией, о значении опыта литературных предшественников и становлении реализма Чехова.

В чеховедении с полным основанием принято считать концепцию поколений, «ориентированную» на тургеневский роман «Отцы и дети», основой замысла первой чеховской пьесы (Г.П. Бердников, В.И. Кулешов). Однако, подчеркнем, что проблема «отцов и детей» была одной из наиболее важных и распространенных во всей русской литературе XIX века. Она волновала Гончарова, Толстого, Салтыкова-Щедрина и, конечно, Достоевского. В 70-е годы именно Ф.М. Достоевским известная тема интерпретируется по-новому. Она стала основой романа «Подросток», актуализировалась в «Дневнике писателя», решалась в «Братьях Карамазовых», где приобрела предельно обобщенный и более широкий, чем у Тургенева, смысл, развернутый в различных ассоциативных планах.

Проблема «отцов и детей» в творчестве Достоевского развивалась в сложном процессе осмысления писателем острых социально-исторических и нравственно-психологических сдвигов переходного времени, связанных с отменой крепостного права, когда патриархальные, веками сложившиеся устойчивые

формы жизни и мышления стали «с веселою торопливостью» разрушаться под напором новых общественных сил. Объектом пристального внимания писателя стала семья, которая лишилась внутренних духовных связей, родовых приданий и традиций, понимания между старшим и младшим поколениями, превратившись в «случайное семейство».

По определению Г.М. Фридлендера, образы «отцов» и «детей» у позднего Достоевского вызывают «представления об иерархическом строе общества, об авторитарных ценностях, восходящих к первоисточкам, к древним патриархальным временам <...> «отцы» и «дети» – символы представлений о причинно-следственных связях между прошлым, настоящим и будущим в историческом процессе, представлений о сдерживающих силах прошлого и об ответственности людей перед будущим» [5, с. 433].

В исследованиях творчества Достоевского подробно изучены своеобразие, сущность и эволюция проблемы «отцов и детей». Причиной «неблагообразия» «детей» Достоевский считал нравственную несостоятельность «отцов». Поэтому «незаконорожденность» Аркадия Долгорукого в «Подростке» оборачивалась не только социальным неравенством, но и нравственной «безотцовщиной», свойственной целым поколениям переходной эпохи.

В центре внимания Достоевского «юные люди наших интеллигентных сословий, развитые в семьях своих, в которых всего чаще встречаете теперь недовольство, нетерпение, грубость невежества <...> и где почти повсеместно настоящее образование заменяется лишь нахальным отрицанием с чужого голоса; где материальные побуждения господствуют над всякой высшей идеей; где дети воспитываются без почвы, вне естественной правды, в неуважении или равнодушии к отечеству и в насмешливом презрении к народу» [2, т. 21, с. 131–132].

Нам представляется, что интерпретация темы «отцов и детей» Достоевским, его концепция семьи может прояснить социально-историческое содержание «Безотцовщины» Чехова и ее литературный фон.

Замысел первой пьесы А.П. Чехова формировался в традиции Достоевского (исключая, пожалуй, религиозно-этический фактор), о чем свидетельствует множество прямых и скрытых цитат из произведений писателя, ряд реминисценций и аллюзий, а также название пьесы, которое, впрочем, является предметом споров в чеховедении. (Напомним, что из-за отсутствия первой страницы, не сохранилось авторское название пьесы, поэтому в разных работах первая чеховская пьеса именуется

как «Безотцовщина», «Платонов», «Пьеса без названия»). Как отмечает И.Н. Сухих: «Есть нечто симптоматичное в том, что в разных работах чеховская драма фигурирует под тремя разными названиями <...> Временами кажется, что литературоведы пишут о разных пьесах» [4, с. 11].

Название первой пьесы Чехова интересно не только тем, что контрастирует с другими чеховскими заглавиями произведений Е.М. Гушанская, например, подчеркивает смысловое и стилистическое единообразие произведений писателя: «Они всегда абсолютно конкретны и указывают на определенную житейскую ситуацию <...> или представляют собою образ-символ. Драматург никогда не стремится выявить и зафиксировать в своих названиях идейную коллизию» [1, с. 167–170]. Однако обратим внимание на то, что и название, и сама пьеса не только контрастируют с другими чеховскими произведениями, но и ориентированы на конкретный литературный контекст эпохи, на круг актуальных вопросов русской жизни 70-х годов. Вероятнее всего этот круг вопросов в сознании читателей ассоциировался с именем Ф.М. Достоевского.

Главным действующим лицом первой пьесы Чехова стал член «случайного семейства» Платонов, сын, рано разошедшийся с отцом, когда еще не было «ни волоска на подбородке»: «<...> в последние три года мы были настоящими врагами. Я его не уважал, он считал меня пустым человеком. И... оба мы были правы» [6, т. 11, с. 21]. Ответственность за судьбу детей лежит на совести их родителей: «Вечно пьяные! Глупая мать родила от пьяного отца! Отец... мать! Отец... О, чтоб у вас там кости так переворочивались, как вы спьяна и сдуру переворочили мою бедную жизнь!» [6, т. 11, с. 114].

Чехову важно подчеркнуть идею преемственности поколений, их взаимосвязь, поэтому Платонов говорит не вообще про стариков, а про друзей своего отца: «Не верю я вашей старческой, самодельной мудрости! Не верю, друзья моего отца, глубоко, слишком искренно не верю вашим простым речам о мудреных вещах, всему тому, до чего вы дошли своим умом» [6, т. 11, с. 37].

Мотивы семьи постоянно присутствуют в пьесе и особенно настойчиво звучат в монологах главного героя. Осознав вину своего отца перед собой, Платонов надеется избежать вины перед собственным сыном: «... клянусь тебе всем святым, что сделаю из него человека! <...> А ведь он, бродяга, тоже Платонов! Фамилию бы ему только переменить... Как человек я мал, ничтожен, но как отец я буду велик!» [6, т. 11, с. 143].

Семья для Чехова, как и для Достоевского, является структурной единицей общества, наиболее чуткой к историческим потрясениям. В страстном монологе героя, о смерти отца

(«Смерть была скверная, нечеловеческая... Умирал человек, как только может умирать развратник до мозга костей, богач при жизни, нищий при смерти, человек с неполной головой и с невыносимейшим характером...» [6, т. 11, с. 336–337].), похожем на обвинительную речь собраны все самые существенные приметы времени: крепостничество, развратившее «отцов», проданное за долги имение, лжепатриотизм в «Севастопольской кампании». В этом монологе множество аллюзий и литературных реминисценций, которые неоднократно повторяются и развертываются в основном тексте драмы. Многие из них восходят к Достоевскому, который в «Дневнике писателя» за 1876 год описал так называемые «единичные явления», объясняющие, как представляется корни характера Платонова. Достоевский в одной из подглавок мартовского выпуска «Дневника», сообщал о том, что рядом с рассказами о людях «идущих в народ», речь пойдет и о другой молодежи, подвергшей сомнению «идеалы» отцов, которые извратили понятия прогресса и свободы [2, т. 22, с. 101–102]. Подобные мысли наблюдаем и в монологах Платонова. «Отцы» обесценили прежние благородные понятия: «Какую цену должны иметь для меня ваши хорошие слова, ваше благообразие, ваши добрые улыбки, ласки, могу ли я веровать в них, если я знаю, что вы <...> не в силах взять меня за шиворот и вытащить из болота?» [6, т. 11, с. 341–342].

Этот мотив волновал Чехова и позже. Сохранились записи, датированные рубежом 80-90-х годов: «Я был раздражен против хороших слов и против тех, кто говорил их». И далее: «<...> в священном писании сказано: «Отцы не раздражайте чад ваших, даже дурных и никуда не годных чад, но отцы меня раздражают, страшно раздражают; им слепо вторят мои сверстники, за ними подростки; [и] меня каждую минуту бьют по лицу хорошими словами» [6, т. 17, с. 194–195].

Повтор в художественной системе Чехова никогда не бывает случайным; в данном же фрагменте системы происходит своеобразная аккумуляция, назревание конфликта: «громкой» фразой, вслед за «отцами», заражаемся современное поколение («сверстники») и племя младое («подростки»). Лексический и соответственно идейно-образный пласт приведенных примеров вновь отсылают нас к Достоевскому.

Цитату из Послания Павла к колоссянам: «Отцы, не раздражайте детей ваших, дабы они не унывали» (гл. 3, ст. 21) – произносит в «Братьях Карамазовых» защитник Фетюкович («Отцы, не огорчайте детей своих» [2, т. 15, с. 169–170].

«Хорошие слова», которыми современные отцы бьют теперешних подростков, легко восстанавливаются хотя бы

по диалогам Варсилова и Аркадия Долгорукого. В романе Достоевского на вопрос сына: «Что именно делать и как мне жить?» – даны такие ответы: «прочти десять заповедей», «посмотри в Апокалипсисе», «постарайся поскорее специализироваться», «обратить камни в хлебы – вот великая мысль» [2, т. 13, с. 172]. Эти советы, конечно, не могли удовлетворить подростков, они не учили жить: «Я тогда засыпал его вопросами, я бросался на него, как голодный на хлеб. Он <...> сводил на самые общие афоризмы <...> А между тем эти вопросы меня тревожили всю мою жизнь <...> Из всеобщей политики и из социальных вопросов я почти ничего не мог из него извлечь, а эти-то вопросы <...> всего более меня тревожили» [2, т. 13, с. 171–172].

Герой «Безотцовщины» не получил даже и таких безразличных ответов: «Я сунулся с покаянием... Начал было беседу в благочестивом тоне, помню... Напомнил ему засеченных, униженных, изнасилованных, напомнил севастопольскую кампанию...» [6, т. 11, с. 336]. Чехов, как представляется, сохранил ритмику, интонации, пафос монологов Аркадия Долгорукого, и не случайно: разговор Платонова с умирающим отцом происходил, судя по внутренней хронологии пьесы, когда молодому человеку исполнилось приблизительно 23 года. Этот разговор стал логическим завершением их идейной вражды, длившейся около трех лет. Таким образом, пересмотр отцовского «наследия» начинал подросток Платонов 20 лет. Заметим, что герой романа Достоевского «Подросток» в начале романа 19-летний юноша, а в конце – двадцатилетний.

Итак, линию взаимоотношений Платонова со своим отцом можно сопоставить с концепцией поколений в «Подростке». Однако следует подчеркнуть, что конфликт в «Безотцовщине» значительно усложнен, так как Чехов, создавая своего героя, ориентировался не на определенного героя Достоевского, а на те актуальные проблемы, которые волновали молодое поколение чеховской юности. Вследствие этого однозначное соотнесение Платонова с Версильевым или Подростком неправомерно. Платонов – сын своего отца, но он и отец собственного сына, он учитель «мальчишек в школе», он проповедник и моралист для Трилецкого, Венгеровича, Софьи Егоровны. Платонов оценивает и судит не столько своего отца (Как это делает Аркадий Долгорукий), сколько «отцовское» в своем собственном характере, в своей собственной природе. Старший Платонов – внесценический персонаж, присутствующий лишь в воспоминаниях действующих лиц. Этим приемом Чехов акцентирует внимание на внутреннем конфликте в сознании «детей» (в первую очередь в душе Платонова).

В общем складе личности Платонова доминирует «проповедническая» черта в сочетании с духовностью, требовательностью к себе: «Нет человека, на котором могли бы отдохнуть глаза! Как все пошло, грязно, истаскано...» [6, т. 11, с. 113]; «Бедные сироты! Нет ни званых, ни избранных! Пора их сдать в архив или запереть в приют незаконнорожденных <...> Сто миллионов людей с головами, с мозгом и – два-три ученых, полтора художника и ни одного писателя! Ужасно много! Ни званых, ни избранных!» [6, т. 11, с. 350].

Все приведенные выражения текстуально очень близки аналогичным мотивам «Подростка», «Дневника писателя», однако самое примечательное – это возвращение Чехова к мысли о духовном сиротстве, обделённости, безотцовщине, т.е. ко всему тому, что сформировало комплекс взаимоотношений «отцов» и «детей» в «Подростке».

Обращение к традиционным темам способствует выявлению того единственного, непревзойденного, что вносит данная авторская индивидуальность и данный исторический момент в разработку заданной, точнее, выбранной темы. Любая граница есть способ подчеркнуть и усилить то, что она ограничивает. Жесткая ограниченность темы подчеркивает свободу и принципиальную новизну интерпретации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гушанская Е.М. А.П. Чехов: Путь к «Вишневому саду» / Е.М. Гушанская // Анализ художественного произведения. – М.: Наука, 1987.
2. Достоевский Ф.М. Полное собр. соч.: В 30-ти томах / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1972 – 1982.
3. Лихачев Д.С. Древнерусская литература и современность / Д.С. Лихачев // Русская литература. – 1978. – № 4. – С. 25-34.
4. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова / И.Н. Сухих. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1987. – 180 с.
5. Фридлендер Г.М. Комментарий к замыслу Достоевского «Отцы и дети» / Г.М. Фридлендер // Достоевский Ф.М. Полное собр. соч.: В 30-ти т. / АН СССР. – Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1976. – Т.17.
6. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Соч.: В 18 т. – М.: Наука, 1974-1983.

АННОТАЦИЯ

Дербенёва Л.В. В диалоге с традицией: вариации на тему «Отцы и дети» в пьесе А.П. Чехова «Безотцовщина»

В статье рассматривается проблема инновации традиционного для русской литературы темы «отцы и дети», которая осмысливается Чеховым в контексте традиции Достоевского. Концепцию семьи писателя рассматриваем как литературный фон пьесы «Безотцовщина». Линия взаимоотношений Платонова в «Безотцовщине» с отцом сопоставляется с концепцией поколений в «Подростке». Однако, конфликт в «Безотцовщине» усложнен, поскольку Чехов ориентировался не на героя Достоевского, а на те актуальные проблемы, которые волновали молодое поколение конца XIX века.

Ключевые слова: традиция, вариации, тема «отцы и дети», пьеса, конфликт.

SUMMARY

Derbeneva L. V. In a dialogue with tradition: variations on the topic «fathers and children» in the play «Fatherlessness» by A. P. Chekhov

The article considers the problem of innovation of the Russian literature traditional topic «fathers and children», which is regarded by Chekhov in the context of the tradition of Dostoevsky. We consider the writer's concept of the family as a literary background of the play «Fatherlessness». The relationship of Platonov with his father in «Fatherlessness» is compared with the concept of generations in «Teenager». However, the conflict in «Fatherlessness» is complicated, because Chekhov was not oriented on the hero of Dostoevsky, but on those actual problems that worried the young generation at the end of the XIXth century.

Key words: tradition, variations, topic of «fathers and children», play, conflict.

*И. В. Калус
(г. Горловка, РФ)*

УДК 82.0

РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЕ И АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ПОДТЕКСТЫ ДВУХ ПОВЕСТЕЙ ВАЦЛАВА МИХАЛЬСКОГО. К 85-ЛЕТИЮ ПИСАТЕЛЯ

Ровно 60 лет назад, в 1963 году лауреат Государственной премии России, писатель Вацлав Михальский, в этом, 2023 году отмечающий своё 85-летие, написал «Балладу о старом оружии».

Показательно, что спустя такой большой срок это знаковое произведение второй половины XX века осталось свежим и актуальным по сей день.

Интересный сюжет и богатый точный русский язык, глубина проникновения в правду жизни, точность деталей и знание среды, описанной в повести, создают эффект полноты художественного восприятия – «Баллада о старом оружии» апеллирует сразу к сердцу, разуму и духу, выстраивая гармоничный баланс между ними и захватывая, покоряя, «обезоруживая» читателя целиком.

Примечательно, что главной героиней повести выступила не вполне типичная для советской литературы представительница старшего поколения, аварка Патимат. В то время как современники писателя, разделяющие каноны соцреализма, писали о строительстве светлого будущего «сознательными», сильными, волевыми и уверенными в себе молодыми людьми, Вацлав Михальский избрал совершенно непопулярный образ – неграмотной дагестанской старухи, которая отправилась в Россию, не зная ни слова по-русски.

Именно такая архетипическая героиня – нестоличная барыня, не «дачная бабушка», а живущая в отдалении от «цивилизованного» мира и его стандартизирующих законов аварка, на протяжении почти сотни страниц приковывает внимание читателя, заставляя сопереживать себе, приглашая читателя продвигаться вместе с нею по замысленному благородному пути.

Пятью годами ранее в советской литературе уже возникало похожее невиданное явление, созданное ещё одним крупным мастером лирической прозы – Юрием Казаковым, создавшим свою исполинскую, если оценивать силу духа, старуху – поморку из одноимённого рассказа («Поморка», 1957). Далее прорастут в сердцевину отечественной классики, черпая из глубины веков силу золотых смыслов, старухи из повестей и рассказов Валентина Распутина («Деньги для Марии» (1967), «Прощание с Матёрой» (1976), «Последний срок» (1971), «Женский разговор» (1995)) и Владимира Личутина («Белая горница» (1973), «Вдова Ньюа» (1981)) и др.

Таким образом, входя в русло мощной живой тенденции, востребованной мыслящим сознанием, Великая старая мать (к слову, в словацком и чешском, например, бабушку так и называли «стара мама») в творчестве Вацлава Михальского пришла в большую литературу второй половины XX века в образе Патимат.

Само понятие архетипа располагается сразу в нескольких сферах: философии, психологии, филологии (лингвистику, литературоведение, теорию литературы, устное народное творчество, фольклор и др.), затрагивая вместе с теми области

мифологических и религиозных представлений. Напомним, что впервые введённый в используемом нами значении швейцарским психиатром Карлом Густавом Юнгом, архетип упоминался учёным в книге «Метаморфозы и символы либидо» (1912), которая в переводе на английский язык получила известное в России название «Психология бессознательного» (1916).

Архетипический структурный элемент коллективного бессознательного, по Юнгу, как мы видим, опираясь на первоначальный замысел учёного, во многом вырастает из понятия либидо, восходящего к эросу, который Платон определял как творческий дух человека. Если убрать тривиальные современные наслоения, связанные с эросом, то, отталкиваясь от древних философских представлений Платона эрос можно считать извечной творящей силой, дающей жажду истины и страстное единение с Творцом.

Забегая вперёд и возвращаясь к образу Патимат мы видим, что эта героиня живёт более в сфере духа, её питают высокие начала, побеждающие личностные эгоистические устремления. Высокий духовный заряд этого образа стирает все грани и разделения на «свой – чужой», «Я – Другой» и приводит к мысли о единстве всех и каждого, всех национальностей, языков и культур, в незримой глубинной основе, о том подлинном родстве и единой природе, которые изначально свойственны всему сущему.

Означенная общая основа, рождающая архетипичность старухи Патимат, создаёт прочный фундамент для восприятия и принятия этого образа – как «своего», близкого и понятного, как некий слепок, коллективную бессознательную форму, которую каждый из нас может наполнять по своему усмотрению сугубо индивидуальным содержанием.

А на уровне сюжета Вацлав Михальский закладывает основополагающие вопросы будущих читателей повести: найдёт ли Патимат своих сыновей? Передаст ли им оружие предков? Почему повесть о Патимат названа балладой об оружии? Такими задачками резонно может задаться человек, не читавший повести, но случайно узнавший эту историю, записанную в Книге жизни и воспроизведённую Вацлавом Михальским в жанре баллады.

Этот жанр (от французско-прованского «танцевальная песнь») предполагает обращение к преданиям, мифам и народным легендам. Уже в самом названии жанра заложено нечто поэтическое, традиционно подразумевающее романтический стихотворный сюжет о роковой судьбе. И вслед за классиками XIX века, раздвигающими границы жанровых канонов то «романом в стихах», как это делал наш светлый гений – «солнце русской поэзии», то поэмой в прозе, что мы видели на примере

«Мёртвых душ» Николая Васильевича Гоголя, Вацлав Михальский создаёт не просто повесть, а глубоко поэтическое повествование о жизненном пути своей мужественной, и, в то же время, невероятно глубоко воплощающей женское начало героини, который она проходит без малейшей тени сомнения – быстро и стремительно, – «как по струне бездну». Характерно, что Алексей Константинович Толстой, создавая легенды о русских богатырях, так же называл эти произведения балладами.

Лиро-эпический жанр баллады дополнен смысловым вектором жанра путешествия. И мы, попадая в разные колоритные хронотопические локации со своими неповторимыми приметами и особенностями оказываемся то в столице, то в дагестанском ауле, то в казачьей станице под Моздоком. Время и пространствыводят в напевных сказовых интонациях баллады свои мелодии, создавая неповторимую полифонию голосов – как разные миры, которые, в итоге претерпевают метафизическое слияние в большом времени (М. М. Бахтин), большом пространстве – и в героине – Большой Патимат.

Соединяет всехронотопыреальный артефакт – старое ружьё, оружие предков, как будто, по литературному завещанию Антона Павловича Чехова, одного из любимых писателей Вацлава Михальского, несущее в себясамый важный смысловой заряд. И мы понимаем, что это кремнёвое ружьё, как и богатырский характер Патимат, крепкий и искрящийся, как кремень, безусловно, одного свойства. Добавим: имя героини, бытовавшее в среде даргинцев, кумыков и лаков и происходящее от арабского Фатима, означало «взрослая», «оторванная от груди матери». Так же звали и дочь пророка Мухаммада.

Интересно пронаблюдать, что в повести реализуется тема двойничества и фигурируют своего рода «зеркальные герои» и ситуации: так, Патимат, которая заключает в себе саму идею Матери и потому является «взрослой», Большой Патимат, имеет двойника – Маленькую Патимат; двойник МагомедаАбдуллаевича, сына Патимат (закольцуем: представляющей образ дочери пророка Мухаммада) – Чёрный Магома (а забегаая вперед, напомним, что Адама, деда Вацлава Михальского, героя повести «Адам – первый человек», в Дагестане называли «Белым Адасем»); двоятся созвучные друг дружке имена жён – невесток названных сыновей Патимат – Нина и Нюра; двойничат сами названные сыновья – представители союзных республик тогдашнего СССР – молдованин Василе и украинец Николай (к, слову, всех «сыновей»-бойцов автороты Патимат считает «русскими»). Две основные локации повести – Дагестан и Москва, которые соединяются общими героями,

обживающими эти пространства и попадающими в схожие ситуации: так, у Патимат из родительского дома уходят двое сыновей, а у Кирилла Тимофеевича – две дочери. Два памятника ставят погибшей Патимат; два раза звучит ключевая идея повести о том, что «смертельного врага нужно бить оружием отцов» [1, с. 209] – первый раз её воплощает в жизнь Патимат, второй раз она зеркально воссоздается в воображении шофёра Николая: «Привычными пальцами крутил он баранку и представлял, как, может быть, <...> идёт по сожжённым дорогам его нэнько и несёт ему казацкую шашку предков его, запорожцев...» [1, с. 210].

Поразительно, как, будучи 25-летним молодым человеком, Вацлав Михальский (1938 г. р.) сумел буквально по наитию создать такую объёмную и многомерную структуру повести, удивительно тонко нащупать пульсирующий нерв магистрального направления отечественной словесности, пролегающий через самые чувствительные и значимые точки сознания личности. Мудрость и вера в традиции предков, стойкость перед жизненными невзгодами и крепость духа, трудолюбие и смирение-принятие мира, любовь к детям и преданность своей семье отличает образ Великой Матери, выполнившей своё предназначение, и способной передать полноценный опыт следующим поколениям.

Именно такой предстаёт перед глазами читателя старая аварка Патимат. Изначально Вацлав Михальский не даёт подробного описания её внешности. Мы можем догадываться о том, как она выглядит лишь по косвенным деталям – например, по описанию её одежды: «О себе она не заботилась, ходила в одном-единственном платье и шальварах из чёрного ластика, на которых было столько заплат, что, казалось, и сосчитать нельзя, а она всё умудрялась ставить новые» [1, с. 207]. А затем писатель воспроизводит портрет старой женщины в потрясённом разуме силящегося вспомнить свою родную мать бойца – Кирюшки Держачёва. Вместо этого в его голове неожиданно возникает облик Патимат: «...Лицо со жгучими чёрными глазами, крупным носом и тонкими, запавшими далеко в рот серыми губами» [1, с. 247]. Глазами Кирюшки мы видим её тонкие руки, «обтянутые сухой, словно живущей отдельно от кости, бурой, как табачный лист, кожей» [1, с. 247]. Неустанно шагающие «босые коричневые ноги» видит лежащий под машиной фронтальной водителем Николай, подвозивший Патимат, отправившуюся пешком в дальний путь – в Урус-Ратл (земля, где живут русские), а позже, будучи раненным в медсанбате, не успевает удержать её «маленькое сухое тело» [1, с. 262], силящееся защитить его и других раненых от немцев.

Образ жизни Патимат был весьма аскетичен: работая в колхозе практически без выходных, она «отказывала себе и в пище: оставляла на год немножко муки для чуреков, толокно да солёный сыр – всё остальное продавала» [1, с. 207]. Зато своим будущим невесткам и давно покинувшим саклю сыновьям, ищущим счастье в России, в надежде на их возвращение в отчий дом, она покупала дорогую мебель, тканевые отрезы, шёлковые платки, одеяла, меха и бережно хранила эти сокровища, регулярно проветривая и просушивая «в пору цветения персиков» – хорошо зная вековую житейскую мудрость: так в них никогда не заведётся моль.

Смысл существования старой Патимат сводился к ожиданию сыновей: «Вернутся, вернутся домой дети. Разве смогут они прожить без родного очага?» [1, с. 208]; «Она никогда не думала, не умела думать о себе и даже представить не могла, не могла понять, что можно жить иначе» [1, с. 207]. Старуха даже не плакала об уехавших из дому сыновьях, боясь так накликать на них беду. Здесь хочется продолжить словами Ивана Андреевича Гончарова, мастера создания женских образов, и обнажить перед читателем мысли чувствительного героя Райского, размышляющего о женской доле: «Только великие души перемогают с такой силой тяжелые скорби, – думал он. – Им, как орлицам, даны крылья летать под облаками и глаза – смотреть в пропасти. И только верующая душа несет горе так, как несла его эта женщина – и одни женщины так выносят его!» [1].

И вот, она, «внучка, дочь, жена и мать лучших джигитов родного аула» [1, с. 209], услышав весть о начавшейся войне, оказывается во всеоружии, встречая этот час спокойно и достойно. Теперь её задача – собрать сыновьям, Магемеду и Султану, дорожные мешки – хурджины, и вложить в руки оружие предков: кинжалы деда, отца, мужа и старое ружьё деда, оправленное в серебро и кость.

И пусть соседи по родному аулу восклицают «астапируллах!» («да простит нас Аллах!») и отговаривают от дальней дороги, считая, что найти сыновей в огромной России так же трудно, как грешнику перейти через Сиратский мост, Патимат была непреклонна: «Как это мать не найдёт своих сыновей?» [1, с. 209]. Напомним, что в исламской эсхатологической философии Сират (от арабского – путь) представлял собой очень тонкий, как струна, мост, пролегающий над огненной преисподней. Каждый человек должен будет пройти по нему в Судный день.

Тема веры выступает центральной во взаимоотношениях Патимат и встречаемых ею людей. Точно подмечая неодолимую

мощь и безусловную поддержку, исходящие от Всевышнего, уже упомянутый И. А. Гончаров так же, в 60-х гг., только XIX века писал о своей героине: «Она идет, твердо шагая загорелыми ногами, дальше, дальше, не зная, где остановится или упадет, потеряв силу. Она верит, что рядом идет с ней другая сила и несет ее “беду”, которую не снесла бы одна!» [1]. «Баркала, баркала» [1, с. 216] («спасибо» по-аварски), – не устаёт благодарить за доброту подвозящего её шофёра Николая старуха. Религиозные традиции предков блюдет она и в военное время, отказываясь от супа, в котором может быть «дунгус» (свинина по-аварски). Христоподобие проступает в чтящей Коран мусульманке Патимат, когда она снимает со спящего Николая сапоги и просушивает портянки, чтобы у того отдохнули ноги; когда она натирает до блеска сапоги своему названному сыну-сироте Саше Плетнёву. И на этой пути она встречает понимание и поддержку. Шофёр Николай, видя, как Патимат совершает молитву, деликатно даёт ей завершить священнодействие: «За сынов молится, никак нельзя помешать» [1, с. 216].

Военные при виде «старухи с ружьём» повторяют говорящие фразы: «Чудеса!» [1, с. 218]; «Чудеса!»; «Знамение!»; «Знамение, братцы, только и всего, счастье она нам принесёт»; «А мелют, что чудес не бывает» [1, с. 220].

И бойцы сживаются с мыслью о том, что у старой Патимат «святое дело» [1, с. 221]. А Патимат, от удивления, что «русская земля такая большая» [1, с. 218], и первого впечатления, что русские – «непонятные люди» [1, с. 215], постепенно проникается любовью и благодарностью к русской, а также к другим культурам: «Рыжий Кирюшка хлестал гопака... Старшина Гриценко ходил в кругу, поводя плечами...» – «Русские тоже танцуют красиво» [1, с. 222]. Аварке «было приятно видеть, что эти люди пляшут так же горячо и беззаветно, как и её народ, и, глядя на них, Патимат окончательно поверила, что попала к хорошим людям» [1, с. 222].

Не зная русского языка, старая Патимат прижилась в земле Урус-Ратл. Больше года она «стирала и чинила бельё чуть ли не на всю роту, помогала при кухне»; «стала в роте таким же обязательным человеком, как командир, старшина или повар» [1, с. 230]. На долгом пути к своим сыновьям Патимат выступает самым важным и дорогим членом воинской семьи для бойцов 322-й отдельной автотранспортной роты: «Снидайте, мамо...» [1, с. 216]; «Сходи к матери! Возьми у матери! Попроси мать! Мы с матерью! Мать знает, – бесконечно слышалось в роте» [1, с. 230]. Всем бойцам, оторванных от своих семей, от своих родных, хотелось взаимодействовать с ней по тому

или иному поводу, погружаясь в древние священные ролевые отношения «сын — мать». И они счастливо (и по-библейски) чувствовали себя, «как дети» [1, с. 230], не нарушая границ отведённой им роли, проявляя должные почтение и уважение. Даже хоронят бойцы Патимат не в братской могиле, а отдельно – «такова была воля роты» [1, с. 263]. Братья-сыновья должны быть вместе, а Мать – остаётся вечно живущей самостоятельной отдельной идеей, предвещающей, иницилирующей и охраняющей бытие.

Второй «дорогой» памятник, «диковинное чудо, так выделявшееся на этом скромном кладбище» с надписями на русском и арабском языках «Незабвенной матери от детей» [1, с. 270], поставят Патимат в родном ауле, на том самом месте, на котором она хотела быть похороненной. Материнская любовь её и её душа осталась в памяти стариков и молодых: «Одно солнце светило над двумя могилами Патимат» [1, с. 270]. И не только сыновей одарила своей заботой старая Патимат, но и «дочерей» – всех невест аула, которым спустя много лет после войны досталось приданное, бережно хранимое Маленькой Патимат. А внучка Большой Патимат Таня возьмёт себе монисто «из потемневших серебряных монет старой чеканки» [1, с. 270] – ещё один символ «оружия предков» в своём женском варианте и, как любая драгоценность, олицетворяющее «неприкосновенный запас», женский капитал, украшающий свою хозяйку, которая, в свою очередь, бережёт и хранит его при себе.

Как своего ребёнка, спасает Патимат Кирюшку Деркачёва от укуса ядовитой змеи; мудро ведёт себя с лейтенантом Зворыкиным, отдав ему свою долю от общего арбуза; молится за погибшего седоголового Андрея Иванова как за какого-нибудь джигита из родного аула, желая ему благополучно и быстро перейти Сиратский мост.

Вполне осознавая важность образа, которым наделяют её бойцы, Патимат больше года завершает свои ежедневные беседы с Богом такими словами: «Аллах, раньше у меня было два сына, теперь их почти сто, Аллах, сделай так, чтобы все они были живы и здоровы» [1, с. 238]. Толчком в сердце чувствует она стучащиеся беды, не разделяя сыновей на родных и неродных: «Султан? Магомед? Кола? Саша? Кто?» [1, с. 249]; ценой своей жизни до последней минуты она остаётся матерью любимым бойцам, пытаясь на ломаном русском остановить немцев, стреляющих по военному госпиталю: «Я – мать! Сын много раненый...» [1, с. 263].

Именно образ Патимат занимает место родной матери в сознании осиротевшего Деркачёва «Кирбашки», как называется

его на аварский манер старая женщина. Кирюшка «никак не мог взять в толк, что мать его действительно умерла. <...> Деркачёв понял, что лицо, виденное им сейчас в мыслях, принадлежит Патимат» [1, с. 247]. «А чего, похожи» [1, с. 248] – сквозь эти слова героя как будто бы сквозит добрая авторская улыбка и далее Вацлав Михальский напоминает герою и читателю о «вроде» светлых глазах родной матери, не случайно поселяя в голове Кирюшки, не привыкшего мыслить абстрактно, тот самый вечный архетип великой матери, носящей разные облики – с одинаково натруженными руками, с неизменно болящим и любящим сердцем, с глазами, как у нестигаемой и перед лицом смерти защитницы сыновей Патимат, горящими «неистовым огнём» [1, с. 262] – бесконечное утешение для всех одиноких и сирых живых существ в Божьем саду.

Не случайно писатель выстраивает масштабирующиеся «заброшенные» образы – муравьёв, собаки и человека в усадьбе одной из станиц под Моздоком. Попав в заброшенный сад, Кирюшка Деркачёв жалеет и кормит больших рыжих мурашей, выступая для них «богом», сыплющим хлебные крошки «с неба»: «Тащи, братцы!» [1, с. 246], сочувствует здоровенному кутанскому волкодаву, оставленному хозяевами. И последним «заброшенным» в этой усадьбе становится сам герой. Старое ружьё деда Патимат помогает ему без выстрела убить немца.

И Патимат, при виде немецких танков думающая о том, как она впиалась бы в горло любому немцу зубами, защищая раненых солдат в санчасти, также не совершает греха убийства и достав из-за пазухи свой кинжал, бросает оружие на землю.

На вопрос о том, что же легло в основу замысла «Баллады о старом оружии», Вацлав Михальский с улыбкой ответил: «Вымысел». А дальше писатель говорил том, что именно вымысел лежит в основе любого по-настоящему художественного произведения. И если вымысел хорош, то многие будут узнавать в нём жизнь.

Удивительная правдоподобность сквозит в каждой строчке этой небольшой повести. 25-летний юноша-автор с мудростью, достойной пера М.Ю. Лермонтова или М.А. Шолохова пишет о характерных реалиях этого мира, которые не видящие сочли бы «слепой судьбой», прочертившей траекторию жизни старой аварки и её названных сыновей: «Атака немецких и контратака наших войск были так стремительны, целенаправленны и быстротечны, что для многих в автороте их как бы и не было – досталось только тем, кто попал в зону удара и контрудара» [1, с. 263]. Извивы реки жизни и бывают именно такими – «стремительными,

целенаправленными и быстротечными». Несут они каждому свой хурджин, наполненный тем багажом, который заготовила Великая Мать. Как ни странно, но в бурных водах бытия каждый находит своё, «именное» – предназначенностолько ему. Для остальных оно либо вообще не существует, либо так и остаётся на уровне умозрительного замысла.

Грани между действительным и воображаемым часто стираются в произведениях Вацлава Михальского и трудно подчас определить, какой мир более реален. Удивительным путешествием на землю предков становится для Тани, студентки Ленинградского университета, внучки Патимат, полёт в аул на маленьком «Ан-2»: «И весь этот невиданный прежде мир казался ей нарочно придуманной театральной декорацией» [1, с. 264].

Так же восприняли жители аула и Маленькая Патимат – Таню, с накрашенными губами и коротко подстриженными волосами, с оголёнными плечами и коленями, в узком платье. Таня «из всего аварского языка знала три слова» [1, с. 265]. Но оставляя нам возможность читать между строк, Вацлав Михальский называет эти слова: «дарман, берценаб, гудул» [1, с. 265].

Мы видим и огорчение сына Большой Патимат – Магомеда Абдуллаевича: «Будь жива мать, она не сумела бы без переводчика объясниться со своей единственной внучкой» [1, с. 265]. Сын, покинувший родной очаг, долгое время живущий вне родной земли, корил себя за непоправимо упущенное наследие предков: «Беспокоиться о том, чтобы дочь изучала иностранные языки, и не подумать, забыть, примириться с тем, что она не знает родного...» [1, с. 265].

Мы сопереживаем старому Чёрному Магоме, знающему себе цену великому аульскому шутнику, адресующему только ей блестящий каскад своего остроумия, но сразу сникшему, узнав, что внука Патимат не понимает по-аварски. А ведь когда-то, оказавшись в стране русов, Патимат тоже не могла объясняться на русском, но это не помешало ей чувствовать, любить, мыслить, действовать и общаться.

Далее мы видим, как в первый раз поднявшись до восхода солнца, Таня вместе с Маленькой Патимат – тёзкой и проводницей в мир родной культуры, мир своих предков – с просьбой принять садака (поминальную пищу) заглядывала «в каждый дом родного аула», «словно воочию увидела детство своего отца и своё собственное, каким оно могло бы быть, расти она здесь» [1, с. 266–7].

И «жгуче-чёрные глаза старой Патимат», смотрящие с лица «так непривычно одетой девушки» [1, с. 265] заставили Маленькую Патимат обнять Таню и обратиться к ней по-аварски. Слова «наша сакля» [1, с. 266] и тот факт, что «сказочный образ бабушки» [1, с. 265], «повесть о том, как ушла старая Патимат из аула, чтобы благословить отца и дядю Султана, передать им старое оружие предков, больше всего тревожила Таню, питала её воображение» позволит нам думать о том, что встреча героини была подготовлена тем незримым наследием, изначально живущим в её душе и передавшимся с кровью предков, обладавших наибольшей духовной силой: «ни мать, Евдокия Сергеевна, ни отец, ни учителя, ни книги не имели на неё влияния большего, чем бабушка Патимат, которую она никогда не видела» [1, с. 268]. Сын Патимат, Магомед Абдуллаевич, также ценил в своей дочери «редко изменявшую ей природную чуткость, умение понимать без слов, угадывать его мысли и желания» [1, с. 268]. Без сомнения, и эти черты были унаследованы девушкой с русским именем от своей героической бабушки.

Поэтому сын Патимат, настроившийся было на грустный лад, чувствовал себя так, как будто у него «отлегло от сердца» [1, с. 268], потому что Таня «не капризная, не задавая неуместных вопросов, пошла разносить по аулу садака, стараясь шестым чувством угадать, понять, как нужно себя вести»; «радостно и открыто пошла она навстречу неудобствам непривычной жизни» [1, с. 268].

Решение отца оставить Таню на лето в ауле у Маленькой Патимат, чтобы внучка Большой Патимат «полюбила горы, привязалась сердцем к родным местам, научилась говорить по-аварски» [1, с. 268] подсказывает нам, что никогда не поздно принять в себя Традицию, заповеданную предками, что «старое оружие» дедов и прадедов способно победить пространство и время – не имеет срока давности и только ждёт своего часа и преемника. Остаётся ещё раз повторить слова старой Патимат: «Как это мать не найдёт своих сыновей?» [1, с. 209].

Действительно – Патимат будто бы нашла, дождалась своего Магомеда, спустя тридцать лет, в канун Дня Победы, вернувшегося в родной аул. Вернулся он настоящим героем, не посрамившим воинской доблести и чести настоящего джигита: с погонями капитана первого ранга и орденовыми планками на груди.

И там, как в детстве, лёжа на крыше, сын и мать встречаются в небесно-звёздном пространстве: «Он любовался им, смотрел в чёрные далёкие глубины, а перламутрово-звёздную прозрачность Млечного Пути и, казалось, пил медленными глотками вечность. Он был обрадован и потрясён, что <...> снова открыл для себя

небо и звёзды, и был счастлив этой встречей, словно свиданием с матерью. Когда он был маленьким, мать часто укладывала их с братом спать на крыше сакли и, пока они засыпали, рассказывала сказки о звёздах» [1, с. 205].

Образ праведного жизненного пути – как Пути Млечного, звёздного, соединяющего родные души, сопровождает нас на всём протяжении повествования. Это и мост Сиратский, переносящий праведного человека через огненную бездну, который упоминается как самой Патимат, так и её соседями по аулу. Это и сказочно-былинный русский Калинов («раскалённый») мост через огненную реку Смородину, соединяющий мир живых и мёртвых. По преданиям этот мир охранялся трёхглавым змеем (Горынычем) и перейти по нему на другую сторону означало умереть, в то время как парадоксальным образом «встречаться на Калиновом мосту» – означало любить. Соединение любви и смерти в праведном переходе далеко не случайно – ибо только готовность пронести свою любовь до последнего предела, до самой смерти – могло подарить вечную жизнь. Похожий мост – Чинват – как символ перехода фигурировал в зороастризме; в германо-скандинавской мифологии бытовал Гьялларбру – мост через реку Гьёлльв Хельхейм (тоже – царство мёртвых) – об этом упоминается в древнескандинавском эпосе «Младшая Эдда».

Остаётся сказать, что заветные три слова, которые знала внучка Патимат Таня на аварском и были, пожалуй, самыми главными, дающими опору и свет, дарящими непреходящую исцеляющую любовь любому соотечественнику, понимающему аварский: «Дарман, берценаб, гудул» – «лекарство моей души, красавица, друг» [1, с. 265].

Отвечая на воображаемые вопросы будущих читателей о судьбе Патимат, поставленные в начале нашего разговора, скажем самое важное: на каждой странице можем прочесть между строк, что оружие предков не может нести смерти – самое сильное оружие – любовь: материнская любовь к своим сыновьям, которая сама по себе сильнее всего на свете и персонификацией которой является старая Патимат. И далее, любовь эта множится, разрастаясь, и переходит в общее отношение к миру – в любовь сыновей к своей Родине, к родному очагу и родителям, в любовь между мужчиной и женщиной, «что движет солнца и светила» и благодаря которой сохраняется жизнь на этой земле, ибо пространство и время пребывают под светом единой истины и Единого Бога, который тоже есть любовь.

Исследователь Юрий Павлов, рассуждая о вышеупомянутой повести Вацлава Михальского, проницательно подытоживает:

«Тем, кто сегодня уверяет нас, что мы победили в Великой войне, так как завалили немцев трупами, советую, в частности, прочитать «Балладу о старом оружии». В этой повести Михальский показал, что мы были сильнее противника духом, жертвенной любовью» [4].

«Баллада о старом оружии» – тонко и многоуровнево построенное, лаконичное и глубокое повествование – как нам кажется, ещё не оценена критиками (кроме Юрия Павлова) в той мере, в какой она заслуживает. Отрадным фактом, который позволяет говорить об обретении повестью второй жизни в новом жанре, является её экранизация в 1986 г. режиссёром Геннадием Ворониным. Сценаристом выступил сам Вацлав Михальский, окончивший в 1975 году Высшие сценарные курсы при Госкино. Роль Патимат сыграла народная актриса Дагестанской АССР аварка и по совпадению тёзка героини – Патимат Хизроева.

Поразительно точный тезис о женском начале и его роли в общем мироустройстве высказал когда-то русский классик Иван Андреевич Гончаров устами своего героя Райского в романе «Обрыв»: «В женской половине человеческого рода <...> заключены великие силы, ворочающие миром» [1]. И, будто развивая эту мысль классика, каждым своим произведением Вацлав Михальский подтверждал это. В его сочинениях разных жанров именно женские образы выписаны столь чутко, филигранно и живо, что хочется в иной момент усомниться, что их создавала уверенная мужская рука.

Не важно, на Кавказе ли, в Дагестане, где Вацлав Михальский прожил до 36 лет, или в России, выходили из-под пера этого автора рукописи, где ощущалось прикосновение к тому незримому пространству вечных смыслов, которое непреходяще и которое стирает границы между искусством изящного слова и изначальной плотью бытия.

Носящий в себе не только русскую, но и казачью, а также польскую – по деду Адаму – кровь, Вацлав Михальский, наделил своих героев даром проникать в иные культуры. Особенно ярко видим мы это в его эпосе «Весна в Карфагене» (2001–2010), посвящённой судьбам русской эмиграции XX века. Герои, оказавшись на чужбине, безусловно, вынужденно, но очень изобретательно ассимилируются в новых условиях, изучают новые языки, впитывают новые навыки, необходимые для выживания, находят друзей, заключают браки – и всё время помнят о великой, ждущей своей весны, своего неизбежного возрождения Родине.

Что характерно, русские, обитающие в благодарном пространстве Кавказа, тоже становятся его частью, впитывая в

себя уникальность этого места и выпевая свою часть большой «кавказской симфонии». Тот факт, что государственным языком в Дагестанской республике является русский, говорит о том, что коммуникация между народностями, проживающими на этой территории налажена наилучшим образом. Невозможно было бы выбрать среди множества языков, бытующих в Дагестане, на роль государственного какой-то иной, не обидев при этом множество остальных. Именно русский язык выступил центральной точкой, связующей дагестанские культуры воедино и дающей опору для максимального проявления каждой из них и наиболее эффективного взаимодействия с другими.

Именно в Дагестане Вацлавом Михальским были написаны сочинения, которые обрели долгую жизнь и перешли в день сегодняшний, нисколько не старясь, не утрачивая изображённых в них жизненных смыслов: уже упомянутая «Баллада о старом оружии» (1963), «дагестанский роман «Семнадцать левых сапог» (1964–1966, в 1967 году вышедший в дагестанском издательстве), «Катенька» (1966), где встречаем картины из дагестанского быта, описания национальных традиций, обрядов, устоев, воссозданные не просто очевидцем, но бесспорным знатоком кавказской жизни.

«Кавказская повесть» как часть жизни самого Вацлава Михальского разворачивалась в Махачкале. Именно на становится главной локация множества рассказов и повестей разных лет. Там обретает приют Адам Домбровский из «Семнадцати левых сапог», Махачкала фигурирует в «Тайных милостях», в эпосе «Весна в Карфагене», во множестве рассказов.

Так, например, в рассказе «Морская свинка Мукки» (1960) свежесть детского восприятия дополняется поздним — уже зрелым осмыслением событий, которые автор видит как будто сверху. Читая этот (впрочем, и другие) рассказы Вацлава Михальского, понимаешь: важно не то, что с тобой происходит, а то, что для тебя это становится важным.

Маленькая морская свинка Мукки, вытащившая «билетик счастья» мальчику, и мудрый старик с коробкой счастливых предсказаний на плече, бредущий по махачкалинскому рынку, становятся воспоминанием и путеводным компасом всей жизни героя, смотрящего на пройденный путь с достаточно большой высоты минувших лет: «Знаешь, наверное, придет время, когда я тоже повешу через плечо деревянный ящик с морской свинкой и пойду по земле гадать людям счастье» [2, т. 10, с. 293]. И ведь действительно — сегодня Вацлав Михальский «идёт по земле» с коробом счастливых билетиков из своих пророческих произведений и одаривает новыми вдохновляющими смыслами всё новых и новых читателей.

Сегодня читаем совсем свежие, по-прежнему удивительно проникновенные рассказы писателя, вышедшие из-под пера исключительно по воле высокого творческого импульса.

В них мы опять гуляем вместе с автором по морским набережным, пахнущим свежим бризом и солёной влагой. А там, где море, – речь в большинстве случаев идёт о Махачкале. Именно Махачкалу воспевают В. В. Михальский в рассказах 2021 года «Пётр Первый – основатель Махачкалы», «На перекате...», «Шуба». Сквозь художественную ткань повествования мы проникаем в гостеприимное махачкалинское пространство – неспешно прохаживаемся то по улице Пушкина – как в рассказе «Шуба», то по улице Лермонтова – как в рассказе «Лермонтова, 25». Писатель перемещает нас в исхоженные им местечки Европы, и мы вдруг оказываемся у темно-серых вод Рейна, плывущего от Бонна к Кёльну, – как в рассказе «Свояк», или на набережной Круазет в Каннах, на «пути малого креста» – как происходит, соответственно, в рассказе «Путем малого креста».

Слова художественной речи В. В. Михальского льются под нежную музыку вальсов: «На сопках Манчжурии» (как в одноименном рассказе) или под звуки «Школьного вальса» (как в рассказе «Пётр Первый – основатель Махачкалы»). Музыка эта, небесного свойства, возвращает нас к единому Творцу, Которого не обманешь, и к единым истинам, преодолевающим «беспамятство жизни», о чем напоминает нам автор на протяжении всего своего творчества.

Мы читаем о человеческих трагедиях, личных и общественных, о которых никогда не знали раньше и которые открываются нам неожиданно. Так в рассказе «Собор войска Донского» один из любимых героев автора – московский студент, выросший в Махачкале и приехавший в посёлок под Новочеркасском, слышит неизвестную ему историю о жизни своих тетушек в плену, о смерти своей полуфранцузской кузины Жанночки, и о событии, произошедшем у Собора войска Донского в Новочеркасске в 1961 г.

Тепло сердечное, тепло общего отношения к жизни, выражающее общий закон гармонии, становится смысловым полюсом, противостоящим всем ветрам и сквознякам бытия. Рассказ с теплым заглавием «Шуба» согревает не только читателя, но и автора – с первых абзацев читаем это признание.

Знаменитый пушкинский столичный интеллигент-«кандидат» из хрестоматийного рассказа «Срезал» был гораздо менее затейлив в выборе подарков, возвращаясь на малую родину, в деревню к матери Агафье. В подобной ситуации в ход у Константина Журавлёва пошли «электрический самовар, цветастый халат и деревянные ложки».

Автобиографический герой В. В. Михальского, приехавший «домой, в Дагестан», мимо ложек, даже серебряных, прошел не останавливаясь. Солнечный луч, осветивший красивую чёрную кроличью шубу нарядным блеском, помог подобрать ему подарок для любимой мамы – подарок, дышащий теплом и как будто бы пропитанный нежным согревающим светом сыновней любви и благодарности.

Мы видим, как почтение к самому главному и дорогому человеку в жизни объединяют плохо говорящего по-русски дагестанского заведующего магазином и московского студента. Отсутствующий «для невесту» товар, как по волшебству – именно «для маму», именно первый сорт, без всяких переplat – появляется из подсобки и, будучи купленным, становится подарком-символом, подарком, концентрирующим в себе всю любовь и заботу, которые только может проявить любящий сын к своей маме. Два сына разных поколений – пожилой коренной дагестанец, выдавший виды, и наивный московский студент, выросший в Дагестане, понимают друг друга с полуслова, даже без знания языков, потому что есть другой, Великий Язык, на котором говорят человеческое сердце и открытая душа – он не требует перевода, возвращая нас к сияющему солнечным светом общему ядру смыслов.

В этих зрелых рассказах В. В. Михальского как будто бы снова, уже в своём контексте, трансформируясь то в шубу, то в «кремовое пальто из верблюжьей шерсти», «пальто цвета шамуа» (из рассказа «Путь малого креста»), вырастает грандиозная в своих масштабных смыслах гоголевская шинель, из которой, по меткому словцу – в разных исследовательских версиях – не то Ф. М. Достоевского, нето В. Г. Белинского, нето Д. В. Григоровича, не то Эжена Вогюэ, – «вышла» вся последующая русская литература. «Ризы души» [6], изображённые отечественными классиками, для каждого свои, но способны объединить всех нас, обитающих на разных пространствах России и за ее пределами, потому что каждый понимает простой и мудрый Язык Любви.

Спустя много лет, в 2014 году, писатель вернёт нас в Махачкалу, а ещё – к образу бабушки или, если говорить точнее, бабушек и дедушки с не меньшей любовью выписанных в повести «Адам – первый человек». Чтобы понять, кто такой дед Адам, достаточно сперва прочесть «вводный», небольшой, но очень выразительный рассказ «Рецензия» (2011), в котором наблюдаем как восьмидесятилетний дед Адам, работающий сторожем яблоневого сада на селекционной станции, даёт устный «квалифицированный отзыв» своему внуку, студенту

Литературного института, на его пьесу. Дед Адам – человек, достаточно хорошо владеющий двумя языками – русским и польским. Однако в минуты, когда охвачен волнением, он часто переходит с неродного ему русского на родной польский. Читатель с изумлением слышит его гневный возглас, который содержит «самую убедительную рецензию в жизни», полученную когда-либо незадачливым внуком-студентом Литературного института:

– Зачем я то читал? – миролюбиво взглянув на меня не поблекшими даже в старости эмалево-синими глазами, спросил дед. <...> – То цо? – в минуты волнения дед иногда переходил на польский строй речи. – Лучше бы я смотрел на небо в дырку в шалаше».

Лучшего «входа в литературу», осознания сути писательского мастерства даже и специально нельзя было придумать. А не оканчивавший институт дед Адам, всегда верящий в своего любимого внука, стал первым настоящим «наставником», как сегодня принято говорить. Мастера такого уровня не вдальбливают денно и нощно своих уроков ученикам, не заставляют заучивать никаких формул – им достаточно провести всего лишь один «мастер-класс», чтобы передать непередаваемую, напрямую сочащуюся из естества Мудрость жизни. Поэтому, можно сказать, подход к художественному творчеству у Вацлава Михальского сформировался и закалился на традиционной отечественной почве – на классических законах простоты и необходимости.

Возвышающаяся громадой над литературными томами фигура «первого человека» — деда Адама, как видим из приведённого рассказа, является своего рода индикатором творчества, безошибочно определяющим ценность того или иного произведения. Безусловно, дед Вацлава Михальского был, перефразируя Александра Блока, человеком, «который любит землю и небо больше, чем рифмованные и нерифмованные речи о земле и о небе», и легко отличает литературное «вранье», «эксперимент» и «сочинительство» от подлинного творения.

И вот мы подходим к тому, о чём хотелось сказать отдельно: не только бабушкам, но и, в первую очередь, своему любимому деду Адаму писатель посвятит повесть «Адам – первый человек» (2014), с узнаваемым «толстовским» подзаголовком – «кавказская повесть». Такой контекст позволит увидеть, как первые важные уроки жизни даются героям не в столицах, а далеко-далеко, за тысячи километров от напускного лоска, где жизнь и смерть – неподдельны и наполнены несравнимым ни с чем благоуханием природной чистоты и правды бытия.

«Герой “Казак” Льва Толстого Оленин и польские офицеры из царской армии ехали на Кавказ воевать, а меня девятемсячного везли спасаться. Везли и привезли на мою малую Родину...» [10, с. 216], – напишет Вацлав Михальский, чётко обозначая параллель-отсылку к ещё одному из своих любимых писателей.

Вспомним, что для русского классика XIX века Льва Николаевича Толстого пятидесятилетнее пребывание на Кавказе вылилось в последующую десятилетнюю эпопею написания повести «Казак» (1863). Справедливости ради, упомянем тот факт, что изначально произведение было задумано как роман и в числе прочих обстоятельств издательские обязательства с М. Н. Катковым и журналом «Русский вестник» стали катализатором более скорого и компактного завершения истории о пребывании на Кавказе юнкера Дмитрия Андреевича Оленина.

В самых первых строчках повести Л. Н. Толстого читаем о том, как было тихо в Москве, о том, что там уже нет на окнах огней (читаем в подтексте – нет живой жизни и света души), потухли фонари (как будто хочется дописать эту метафору до конца, подразумевая «фонари человеческого духа»). Однако, как кажется самому Л. Н. Толстому и его герою, жизнь искренняя и настоящая светит, искрится и бушует на Кавказе, у Терека в казачьей станице Новомлинской, светятся души живущих там казаков.

Толстовский подзаголовок «Кавказская повесть» возвращает нас к идее чистой, естественной природной жизни, которая была сразу воспринята и подхвачена другими её певцами, в первую очередь, И. А. Буниным, описавшим свою «естественную героиню», продолжающую женскую галерею образов подобного типажа, открытых толстовской Марьянкой, – Олесю – в повести с одноименным названием (1898). Только топонимической параллелью Кавказу писатель выводит Полесье (еще один из загадочных географических топонимов, сродни пушкинскому Лукоморью) – объединяющее преимущественно западнославянские территории России, Украины, Белоруссии и Польши. Однако среди географов бытует мнение, что «полесьем» могли называть любые пространства, где соседствуют леса и болота. Таким образом, вроде бы конкретный топоним выводит нас на идею всеобщности и вечности проявлений природной жизни человека.

Идея родства – родства с лесами, горами (вспомним тут толстовского Оленина, который на Кавказе во всём «чувствовал горы») и другими природными ландшафтами, родства искренностью душ и сердец, высокими помыслами, кодексом чести и благородства, родства в умении по-настоящему любить звучит и у И. А. Бунина – даже там, где Кавказ напрямую не назван.

Не менее показательно, что и, казалось бы, далекий от кавказской темы Ф. М. Достоевский не обходит её стороной. Хотя писателю никогда не доводилось бывать на «кавказской стороне», в определенный период жизни он искренне мечтал посетить её. Героический край, освящённый именами великих поэтов, манил Фёдора Михайловича, и русский «почвенник» стремился получить туда распределение «в солдаты». Известно его письмо от 30.01.1854 г. к брату Михаилу со словами: «Нельзя ли мне через год, через два на Кавказ – всё-таки Россия! Это мое пламенное желание... Проси ради Христа» [2, т. 2, с. 91].

Героико-романтический «кавказский» флёр (который М. Ю. Лермонтов уловил ещё в конце 30-х гг. XX в. и над которым иронизировал в «Герое нашего времени», воссоздав пародийный образ Грушницкого, пытающегося снискать благосклонность простодушных дамочек) Ф. М. Достоевский воспроизводит в романе «Братья Карамазовы» (1880). Помимо легенды о «Великом инквизиторе» автор создаёт ещё одну «легенду» – для старца Зосимы и в этой «легенде» из прошлых лет его жизни рисует именно кавказское военное прошлое — обер-офицерство на Кавказе.

От военных действий на Кавказе – к святости, – так коротко и красноречиво можно обозначить этот путь.

Однако позже Ф. М. Достоевский по следам М.Ю. Лермонтова не преминет вновь воспользоваться пародийным звучанием кавказской темы, показательно вкладывая эту пародию в уста «духу самоуничтожения и небытия», «галлюцинации героя» – чёрту. Над находящимся в состоянии боли и бессилия, «накануне белой горячки» Иваном Карамазовым черт безжалостно глумится, принося карикатурные извинения за свой внешний вид: «Воистину ты злишься на меня за то, что я не явился тебе как-нибудь в красном сиянии, “тремя и блистая”, с опаленными крыльями, а предстал в таком скромном виде. Ты оскорблен, во-первых, в эстетических чувствах твоих, а во-вторых, в гордости: как, дескать, к такому великому человеку мог войти такой пошлый черт? Нет, в тебе таки есть эта романтическая струйка, столь осмеянная еще Белинским. Что делать, молодой человек. Я вот думал давеча, собираясь к тебе, для шутки предстать в виде отставного действительного статского советника, служившего на Кавказе, со звездой Льва и Солнца на фраке [Выделено нами – И. К.], но решительно побоялся, потому ты избил бы меня только за то, как я смел прицепить на фрак Льва и Солнце, а не прицепил по крайней мере Полярную звезду али Сириуса» [2, т. 10, с. 153].

Отметим, что персидский орден Льва и Солнца, которым в России награждали тех, кто служил на Кавказе, впоследствии

стал пределом мечтаний уже другого – чеховского персонажа – Степана Ивановича Куницына из рассказа Антона Павловича «Лев и солнце» (1887). Упоминая же Полярную звезду чёрт направляет ход наших мыслей сразу и к шведскому ордену Полярной звезды, и к одноимённым литературному альманаху декабристов, и к сборнику А. И. Герцена и Н. П. Огарева. А Сириус – это местообитание одного из героев Вольтера в его философской повести «Микромегас» (1752).

Подчеркнём, что, несмотря на иронию, обезбоженное сознание, «вольтерьянство», революционный воинственный настрой, «бессмысленное и беспощадное» (по А. С. Пушкину) бунтовщичество, пошлость, а также образ идеологического оппонента В. Г. Белинского Ф. М. Достоевский помещает в единое смысловое поле и противопоставляет им достаточно консервативный образ «статского советника, служившего на Кавказе». Писатель здесь явно на стороне «гремящего и блистающего» ангелического романтизма, осмеянного «неистовым Виссарионом»: Кавказ, хоть и включён в общий контекст пародии, является самым устойчивым положительным смысловым ядром её, и показательно, что чёрт всё же избегнул выбрать себе «кавказский костюм».

Итак, возвращаясь к повести Вацлава Михальского, «Адам – первый человек», сразу обратимся к заглавию. Имя деда писателя – реальное, не вымышленное, как и сам дед Адам. Способность Вацлава Михальского попадать в яблочко, выхватывая из реальной жизни подобные детали, явления, имена, уже практически готовые стать литературным фактом – с минимальной обработкой, и делает его большим художником слова, ощущающим волшебные «точки» совпадения искусства с действительностью.

Имя Адам – поистине говорящее: прародительне может быть посторонним, он кровно связан с каждым из нас. Его история – из невыдуманного прошлого, она касается всех нас, кто только считает себя причастным человеческому роду. В то же время, живой дед Адам – первый человек для самого Вацлава Михальского, первый – не покушающийся на места мамы или бабушек, а – стоящий отдельно ото всех, совершенно особенный, «первый человек» для односельчан, пользующийся заслуженным уважением. Вневременными и внепространственными чертами – своего рода внеположенностью и устойчивостью – осознанно наделяет этот образ сам писатель, вспоминая о сезонных, сменяющих друг друга цветах, росших на крыше – весенних алых маках, жёлтой летней сурепке и белых ромашках, нежно-лиловых бессмертниках: «И когда сейчас я пишу эти строки и

думаю о бессмертных, то сразу вспоминаю моего деда по отцу Адама» [10, с. 12]; «К полудню на крыше нашего дома никли все цветы, кроме бессмертника, который всегда стоял прямо – и в зной, и в холод» [10, с. 12].

«Адам – первый человек» – автобиографическое описание первых семи лет жизни, ведущееся от лица ребёнка. Ребёнок вырос, но его восприятие мира, удивление перед этим миром, восхищение его красотой остались столь же яркими и острыми: «Особенно прекрасна бывала моя малая Родина летом на рассвете» [10. С. 6]; «Конечно, все мои пять чувств были тогда распахнуты навстречу миру и вбирали, вбирали в себя знания о его вкусах, запахах, звуках, свете и тени, шероховатостях, холоде и тепле. <...> Я помню мою большую кособокую тень...<...>... Как пытался я освободиться от громадной тени, несоизмеримой с моей маленькой фигуркой. <...> Вот тут-то меня и пронзило смутное чувство опасности – наверное, так проснулось во мне шестое чувство» [10, с. 8–9]. Уже тогда маленький Вацлав мог ощутить ту бесплотную благодать – «рух» – в исламе, что японцы называют «ки», а китайцы – «ци» и которая пребывала везде и всегда, пронизывая собой всё сущее, подобно христианскому Святому Духу, «иже везде сый и вся исполняяй»: «В тишине раннего утра <...> воздух наполняется этим сладостным запахом вечной жизни» [10, с. 9]. Обращая внимание на тень, упомянутую писателем, заметим, что повествование «кавказской повести» так же насквозь архетипично. Удивительно точно, пусть и через восприятие ребёнка, Вацлав Михальский описывает суть архетипа тень, представляющую собой ту инстинктивно-иррациональную часть личности, которую сознание отказывается принимать либо не видит.

Первое «крещение»-омовение маленький годовалый герой получает в поддоне картера советского грузовика «ГАЗ-АА», известного в народе как «полуторка», потому что его грузоподъёмность была полторы тонны – конечно же, с лёгкой руки деда Адама, служившего главным механиком гаража и изобретательно придумавшего такую «купель» любимому внуку: «...Купали меня в том неистребимо пропахшем машинным маслом поддоне не шутки ради, а потому что ни ванной, ни ванночки у моих бабушек не было...» [10, с. 5].

Суровая «купель» деда Адама стала подготовкой ко «второму крещению» – также с участием деда, который раз и навсегда, на всю жизнь научил внука «не бояться никаких шакалов» [10, с. 16] оставив его однажды один на один со «зловещими зелёными точками» шакальих глаз и заставив поверить в себя, свою силу и одержать победу – в первую очередь, над собой: «Шакалов

нельзя бояться. Они жрут падаль и нападают только на слабых, а ты сильный. Ты сильный?» [10, с. 14]; «Главное – не бойся» [10, с. 10].

Подобные вещи мы прочитываем метафорически. Дальнейшее повествование показывает нам, что герой не только научился быть сильным, но и обрёл способность находить союзников-помощников, уметь по-настоящему дружить и быть благодарным. Тогда отогнать шакалов ему помогло собственное умение свистеть в два пальца, хор лягушек из канала Октябрьской революции и верный пёс — безухий и бесхвостый кутанский волкодав Джигит, с которым Вацлав вёл «мужские беседы» по душам: «Я помнил теперь, что в минуту опасности тысячи лягушек по берегам нашей канавы дружно выступили на моей стороне. Я был благодарен лягушкам за наш воинский союз и больше никогда не обижал их сам, да и защищал их... <...> На каждого маленького лягушонка я смотрел теперь с дружеским участием. А что касается Джи, то ему нравились наши разговоры, во всю жизнь его никто этим не баловал» [10, с. 18].

Можно было бы с доброй улыбкой заметить, что так пробивались в юном Вацлаве первые ростки настоящего мастера слова. А в действительности подобные разговоры с животными и о животных, доброе к ним отношение, впоследствии станут отдельной темой прозы Вацлава Михальского. Такое же «чувство подлинного», что и у деда Адама, мы находим в Луи, герое одноимённого рассказа («Луи» (2013)), живущего «в дебрях сознания» богатого иностранца Патриса. Финансист обращается к любимому собеседнику Луи, о котором мог даже в его отсутствие вспоминать и размышлять часами, со знаменательной фразой: «Как много в этом мире подмен! Никак не меньше, чем ложных авторитетов и сомнительных истин» [10, с. 322]. Иностранец беседует с лисом, как Маленький принц, только лис Луи приходит для бесед в сны – и что это, игра воображения или реальность, порождение собственного сознания героя или подарок судьбы в виде идеального собеседника? Голос Луи тих, сам он мудр, строг, немного пессимистичен в обобщениях, как будто боится упустить в своей жизни что-то очень важное («Увы, мы все частенько забываем самое существенное» [10, с. 327]) и констатирует печальную данность своему другу – постояльцу отеля: «Все мы на этом свете постояльцы» [10, с. 316]; «Все мы живём в мире собственных заблуждений» [10, с. 327]. Полуреальный (а всё-таки это был настоящий лис, существование которого подтверждал сам писатель) – полувывмышленный персонаж становится полноценным собеседником для «серьёзного» человека – банкира – возможно, последнего и единственного

банкира на земле, способного на подобный диалог с лисицей. Одно из самых важных открытий своей жизни Патрис доверяет только Луи – и оно о любви: «Тысячу раз слышал, что главное в этой жизни – уметь любить. <...> И только теперь, на шестом десятке, я понимаю... <...>. Очень важно уметь любить. Но ещё труднее уметь быть любимым...» [10, с. 317].

Даром отдавать и принимать любовь был сполна наделён маленький Вацлав, внук Адама (присказка «дитякахце» («ребёнок хочет»), по слову героя, «делала доступным для меня очень многое» [10, с. 34]. Мы видим, что пропитанный любовью, как и ощущаемой им благодатью, маленький герой, подобно созданной им впоследствии старухе Патимат (а старый, что малый) с детства наделён большим сердцем. Но маленькая личная любовь к людям, даже самым близким, родным и дорогим побеждалась любовью к большой Родине. Как весть о войне сразу же изменила жизнь Патимат, так и маленький Вацлав рвался на фронт: «Я мечтал убежать на войну и просил Джи сделать это вместе со мной. <...> ...Я был готов бросить всё, даже моего любимого деда Адама, – я очень боялся, что война закончится без меня» [10, с. 21]. Горько признавать, что современные реалии не оставили Вацлаву Михальскому шанса остаться в стороне от боевых действий. До настоящего момента своим художественным словом он, не отступая, защищает честь Отчизны, её ценности и её высокую культуру.

Все четыре бабушки юного Вацлава были по-своему особенными. Вчетверо больше любви досталось растущему герою, и ребёнок умел достойно принять её и трансформировать впоследствии в нечто большее, включая сюда и писательский дар, и умение чувствовать женскую душу и человека вообще, и философствовать, и быть деятельным.

Главной среди бабушек была Баbuk («Бабуком звал её я, младшие бабушки обращались к ней – Мария Фёдоровна. А дед Адам – Маня» [10, с. 23]). Вспоминая чёрные глаза Патимат, горящие «неистойвой силой» и смотревшие на Маленькую Патимат с лица внучки Тани, можно увидеть те смысловые акценты, которые расставляет писатель, в первую очередь, обращаясь не ко внешнему, а к внутреннему женскому миру. Душа Баbuk проступала в зеркале её невероятных глаз, так запомнившихся маленькому внуку: «Ни в детстве, ни в юности, ни в зрелые годы, ни на старости лет ни у одной женщины я не видел таких глаз: на лице восьмидесятилетней Баbuk сияли <...> и лучились тёмно-карие большие глаза шестнадцатилетней девушки, перед которой весь мир едва раскрытая таинственная книга, глаза, полные доверия к жизни и восхищения каждой минутой бытия» [10, с. 23–24].

Второй по старшинству из бабушек была приветливая рукодельница тётя Нюся, родом из донских казаков, с глубоко посаженными, но очень выразительными серыми глазами – «мотор в нашей семье» [10, с. 24], на которой всё «держалось», и которую две младшие бабушки – Клава и Мотя «слушались беспрекословно» [10, с. 27], «добытчиком» же был дед Адам.

Третья бабушка – рослая, худенькая, тайно курившая «цигарки», «грамотейка» тётя Клава, «с большими зелёными глазами, в которых всегда горел неукротимы огонёк надежды на скорые земные радости» [10, с. 29].

Четвёртой бабушкой была Мотя, Матрёна Максимовна, «огородница», кормившая с двух соток (больше иметь было «не положено») всю семью овощами и зеленью. «...Я не раз слышал, как она разговаривала со своими растениями – ласково-ласково, как будто они были её маленькие дети, те самые, которых не дал её Бог в её женской судьбе» [10, с. 31], – вспоминает маленький герой, добавляя: «...Даже когда тётя Мотя хохотала в голос, её светлоскопические чистые глаза оставались печальными»; «...Затаённая в них светлая печаль делала и её глаза незабываемыми» [10, с. 33].

«Пишу и дальше буду писать в первую очередь о глазах, потому что глаза, как известно, зеркало души. – Делает такое самонаблюдение Вацлав Михальский. – <...> И это не литературный штамп, а вечно живая истина» [10. С. 28]. Все бабушки казались ему, – а мы уверены, что так и было на самом деле, – очень красивыми женщинами. И та любовь, которую они дарили ему была выстраданным, осознанным, зрелым и мудрым чувством: «За плечами всех четырёх моих бабушек была нелёгкая, а порой и страшная Жизнь, но никто из них не ожесточился» [10. 33].

Бабушки, спрятавшиеся в Гур-Гур-ауле, в Дагестане, на Кавказе, где тогда было легче «затеряться» и скрыть своё происхождение, были представительницами разных национальностей, представляя три основные ветви русского народа: тётя Нюся – казачка, тётя Мотя – хохлушка, тётя Клава – кацапка. Бабушек же была «немножко полька, немножко немка или литовка» [10. С. 33]. Как они попали в одну семью, объединившись вокруг деда Адама, как ладили (а они действительно ладили) между собой, доподлинно было никому не известно. Герой (в повести он – археолог, что тоже символично – человек-специалист по прошлому) высказывает предположение, что это была единственная возможность выжить и поэтому дед Адам принял их всех в свою семью. С этого угла зрения выглядит он своего рода архетипическим Великим Мужем, Великим Мудрым Старцем, достойным Патимат, и обладающим четырёхкратной

силой, спасая сразу четырёх женщин, четырёх архетипических старух.

Можно было бы многое ещё сказать и о самом деде Адаме, и о маленьком герое, и о талантливой матери юного «Вацика», и о рано ушедшем отце. Много ещё интересных страниц в «кавказской повести» Вацлава Михальского. Но рамки нашего разговора ограничены, поэтому обратим дальнейшее погружение в перспективу исследования. Скажем лишь, что завершается повесть вместе с детством героя, когда его, семилетнего, крепко держа за руку привела в школу баба Нюся, «и тут же захлопнула за спиной калитку» [10. С. 224], как когда-то закрыл дверь дома дед Адам, предоставляя внуку возможность победить свой страх над шакалами. Финальная инициация-«крещение» снова состоялась: «Меня ставили в строй», – завершил своё повествование юный главный герой, прощаясь с беззаботным периодом принадлежности самому себе и своей уникальной семье и переходя в жёсткие объятия социума и существующего тогда строя государственного в только-только завершившей тяжёлую войну России.

Много чудесного ещё произошло после этого в его жизни, которую маленький «дитяка» Вацлав воспринимал всеми пятью чувствами и ещё одним – самым важным, позволяющим чувствовать любовь и благодать. «Кавказская повесть» должна была вращаться в жизнь писателя, определив все дальнейшие векторы его бытия: «...чтобы потом я подружился с псом Джи, жеребёнком Ви (ещё один вечный архетипический сказочный мотив – обретение союзников или волшебных помощников), чтобы спас от змеи-медянки (эта же змея, архетип дракона, которого должен победить герой, проходя своё жизненное путешествие, потом возникнет в «Балладе о старом оружии» и укусит названного сына старой Патимат – Кирюшку) маленького зелёного лягушонка, чтобы научился месить саман и, пронзённый шестым чувством, понял однажды, что не освободиться мне никогда от собственной тени, да и не надо от неё освобождаться – вдвоём веселей» [10. С. 216].

Слияние со своей тенью позволило обрести герою искомую целостность, которая и позволила высвободить колоссальный поток неиссякающей творческой энергии, непобедимого эроса, самого древнего Бога, вечного искателя Истины и света. И мудрая старая Патимат, и юный Вацлав побеждают змею-дракона и спасают невинных, оказавшихся на дороге их жизни.

Добрые бабушки (архетипические вечные старухи) – любимые героини Вацлава Михальского, взрастившие

самого писателя талантливым, сердечным и мужественным человеком – таким, какими были они сами, —олицетворение Великой Женской сути в искусном художественном исполнении. Они воссоздавали самую основу бытия, максимально полную реализацию женского, материнского предназначения, которое оставалось верным себе во времена любых пертурбаций и катаклизмов. Эти героини предстали перед нами настоящими героями – самым грозным духовным оружием для врага и каждой из них можно было от чистого сердца, не покрывив душой, сказать: «Дарман, берценаб, гудул» [1. С. 265].

Внутренним естеством таких великих архетипических бабшек было чёткое понимание своего пути к Богу, служение людям, раскрытие своей натуры через сердце, близость к метафизическому – райскому – пространству духа, любовь к общей Родине, к какому бы кавказскому аулу они фактически не были прикреплены по праву рождения. Говоря словами уже упомянутого в статье гончаровского героя – Райского: «А за нимистояла (...) еще другая, исполинская фигура, другая великая “бабушка” – Россия» [1].

Что ж, «С классиками легко соглашаться, потому что они бьют в самую точку. И тут не добавить, ни убавить» [10. С. 188], – иронично и не менее точно подмечал Вацлав Михальский.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончаров И. А. Обрыв. – [Электронный документ]. URL: <http://goncharov.lit-info.ru/goncharov/proza/obryv/obryv-5-25.htm> Дата обращения: 12.08.2023.
2. Достоевский Ф. М. Достоевский, Ф. М. Собр. соч.: в 15 т. – Ленинград – Санкт-Петербург, 1988-1996.
3. Михальский В. В. Баллада о старом оружии // Михальский В. В. Собр. соч.: В 10 т. М.: Издательство «Артём», 2014. Т. 1. – 426 с.
4. Михальский В. В. Адам – первый человек (кавказская повесть) // Михальский В. В. Собр. соч.: В 10 т. М.: Издательство «Артём», 2014. Т. 1. – 426 с.
5. Павлов Ю. М. Вацлав Михальский: «незамеченный классик» // «Парус», 2013, Вып. 24. – [Электронный документ]. URL: <http://parus.ruspole.info/node/4033> Дата обращения: 12.08.2023.
6. Смирнов, Н. В. «Много сказочного в нашей реальности»: Беседа с Ириной Калус // Парус. 2020. – № 82. URL: <http://parus.ruspole.info/node/12025> (дата обращения: 12.08.2023). – Текст: электронный.

АННОТАЦИЯ

Калус И. В. Религиозно-философские и архетипические подтексты двух повестей Вацлава Михальского. К 85-летию писателя

Статья посвящена выявлению религиозно-философских и архетипических подтекстов прозы В. В. Михальского. На материале повестей «Баллада о старом оружии» и «Адам – первый человек» исследуются архетипы Тени, Великой Матери и Мудрого Старца, прослеживается религиозно-философский фон произведений. В конце XX – начале XXI вв. автор говорит с нами на языке Традиции, художественно воплощая неумирающие принципы русской классической литературы: любовь, целомудрие, милосердие, сострадание. Феномены духовного богатырства и внутренней силы героев рассматриваются с точки зрения религиозной картины мира, присутствия в их реальности фигуры Творца, что структурирует их жизнь в соответствии с верой и опытом предков.

Ключевые слова: В. В. Михальский, «Баллада о старом оружии», «Адам – первый человек», архетип, Великая Мать, Мудрый Старец, Тень, Бабушка, Сиратский мост, Калинов мост, духовное богатырство.

SUMMARY

Kalus I. V. Religious-philosophical and archetypal overtones of two short stories by Vatslav Mikhalsky. To the 85th anniversary of the writer

The article is devoted to the identification of religious-philosophical and archetypal subtexts of V. V. Mikhalsky's prose. Based on the material of the novels «The Ballad of the Old Weapon» and «Adam is the First Man», the archetypes of the Shadow, the Great Mother and the Wise Elder are investigated, the religious and philosophical background of the works is traced. At the end of the XXth – beginning of the XXIst centuries, the author speaks to us in the language of Tradition, artistically embodying the undying principles of Russian classical literature: love, chastity, mercy, compassion. The phenomena of spiritual heroism and inner strength of the characters are considered from the point of view of the religious picture of the world, the presence of the figure of the Creator in their reality, which structures their life in accordance with the faith and experience of their ancestors.

Keywords: V. V. Mikhalsky, «The Ballad of the old weapon», «Adam is the first man», archetype, Great Mother, Wise Elder, Shadow, Grandmother, Siratsky Bridge, Kalinov Bridge, spiritual heroism.

УДК 82.0

**«...ПО ЗВУКУ МОЖНО БЫЛО УГАДАТЬ...»:
ЗВУК И СМЫСЛ В РАССКАЗАХ И. БУНИНА
«ТИШИНА» И «НОЧЬ»**

Звуковая организация художественной речи, как известно, способствует созданию более выразительного художественного образа. В литературоведении принято использовать различные термины, обозначающие данное явление – эвфония, «благозвучие», фоника, фонология, словесная инструментовка. Звуковая организация текста содержит информацию, которая подлежит декодированию, но именно она позволяет глубже проникнуть в авторский замысел, услышать внутреннюю тональность текста. Безусловно, расшифровка «звучащей» информации воспринимается комплексно, в контексте эстетического воздействия эвфонического эффекта. Известно, что художественная речь упорядочивает «невольное повторение тех или иных звуковых явлений» [5, стлб. 1144], превращая их в систему, а «осмысление <...> фонических систем – связь „звук и смысл” – происходит с различной степенью конкретности» [5, стлб. 1144]. Вспомним, что вариантами организации фонической системы традиционно являются ониматопея, «звуковой символизм», звуковые ассоциации.

Изучением звуковой организации стихотворного и прозаического текста занимались многие исследователи (О. Брик, В. Брюсов, Г. Шенгели, Вяч. Иванов, Р. Якобсон, А. Журавлёв, В. Топоров и др.). Углубление смысла художественных образов происходит при помощи звукового фона повествования. К тому же, на наш взгляд, звук иллюстрирует художественный образ, расширяет его, привнося новые дополнительные интерпретации. Звук содержательно дополняет образ возникающими новыми ассоциациями.

Согласно утверждений А.Н. Веселовского о том, что в эпоху синкретизма эвфония была «неотделима от семантики и являлась непосредственно содержательной формой», «весь текст пронизывался значимыми звуками и <...> становился <...> „звуковым лицом”» [8, с. 297]. Как подчёркивает, например, М.В. Михайлова, рассуждая об отношении И.А. Бунина к внутреннему звучанию художественного текста: «Известно, какое значение придавал писатель начальному звуку, первой «ноте» повествования. Её тембр должен был определять всю звуковую насыщенность произведения. <...> Но как всегда у Бунина «звук»

неотделим от «изображения»» [6, с. 129]. О важности звучания текста в одном из писем к Б.К. и В.А. Зайцевым писал сам И.А. Бунин: «...Очень рад, что «Натали» тебе и Вере понравилась и очень жалею, что прочли её по-французски. <...>...Но ты ведь знаешь, что порой десять неверных или лишних слов портят всю музыку, как портят её тупые переводы» [3, с. 428].

Связь звука и смысла, абрис «звукового лица» в бунинском тексте фиксируется на различных уровнях организации художественного текста. Так, например, в рассказе «Тишина» И.А. Бунина композиционно выстраивается на контрасте: «безмолвие» и «звуки нового утра». Безмолвие сопровождается описанием опустившегося молочного тумана, через который пробиваются тусклые солнечные лучи, влажный ветер шевелит листья дикого винограда, «долины, озеро и дальние Савойские горы ещё дышали холодом» [2, т. 1, с. 378]. Эвфонически звучание безмолвия подчёркнуто звуками -б-, -л-, -п-, -пл-, -лп- и т.д.: «Вблизи, в огромном пространстве долины, в прохладной и влажной свежести тумана, лежало голубое, прозрачное и глубокое озеро. Оно ещё дремало, как дремали и косые паруса лодок, столпившихся у города» [2, т. 1, с. 378], «... полюбовались чистотой и приветливостью улиц, живописными тополями и платанами в тихих золотых садах» [2, т. 1, с. 379], «Впереди вода <...> около лодки становилась всё глубже, тяжелей и прозрачней» [2, т. 1, с. 379], «И от издалека-издалека долетел до нас мерный и звонкий голос колокола, одиноко звонившего где-то в горах. Так далеко был он, что порою мы едва улавливали его» [2, т. 1, с. 380], «Плавные, стекловидные перебаты воды долго и широко бежали к нам и, наконец, ласково заколыхали лодку» [2, т. 1, с. 380]. Установившаяся вокруг глубокая и «предвечная» тишина, наполненная умиротворённостью, размеренностью. Преддверие тишины имеет свой звуковой орнамент, наполняющий мир, окружающий героев, всплеском, мерцанием, сиянием водных капель на солнце, поблёскиванием воды, блестящей мостовой, слепящими бликами на воде. Живописная картина озвучена при помощи звуков (-с-, -з-, -ц-, -зн-). Наступившая звенящая тишина проиллюстрирована репликой героя («Слышишь ли ты её эту тишину гор?») [2, т. 1, с. 381] и шестикратным повторением слов с корнем «звон» («звонкий», «звонко», «звон», «звон», «звонким», «звону») [2, т. 1, с. 380-381]. Звенящая тишина равняется и отражает состояние недостижимого счастья: «Но не сказочное ли это счастье, которое уходит за тёмные леса и горы всё дальше по мере того, как идёшь за ним?» [2, т. 1, с. 381-382]. Лирическая

зарисовка разворачивается автором до уровня философского осмысления движения вперёд к неизведанному, но всегда мнящему своей загадкой.

В рассказе «Ночь» автор выстраивает разворачивающуюся параллель бездонного, бесконечного неба и наполненной осязаемыми предметами землёй. Данное противопоставление иллюстрирована и усиливается при помощи звуковой инструментовки. Небо звенит «хрустальным журчанием», наполнено «разноцветными, висящими в нём звёздами, и среди них воздушно сереет прозрачный и тоже полный звёзд Млечный Путь...» (-с-, -з-, -ц-, -зн-, -зв-, -зд-, -зр- и т.д.) [1, с. 390-391]. «Возвращаясь» к земле мы слышим иные звуки: «Балкон выходит в сад, усыпанный галькой <...> С балкона открывается ночное море. Бледное, млечно-зеркальное, оно летаргически-недвижно, молчит» (-б-, -л-, -п-, -бл-, -мл-, -лн-, -лч- и т.д.) [1, с. 391]. Параллель в звуке окрашивается противопоставлением, парадоксально приходящим к одному знаменателю – однообразному <...> хрустальному звону, который «стоит во всём этом молчаливом ночном мире, подобно какому-то звенящему сну» [1, с. 391]. Интересно, что звук, наполняющий немую пустоту ночи, перерастает в водопад звуков, заглушающий окружающий мир: «И непрерывный, ни на секунду не смолкающий звон, наполняющий молчание неба, земли и моря своим как бы сквозным журчанием, похож то на миллионы текущих и сливающихся ручьёв, то на какие-то дивные, все как будто растущие хрустальной спиралью цветы...» [1, с. 392]. Автор достигает эффекта оглушения от обилия звукового потока: «... В этом полночном безмолвии, колдовски звенящем мириадами хрустальных источников, неиссякаемо, с великой покорностью и бездумностью льющихся в какое-то бездонное Лоно» [1, с. 393]. Контрастные «безмолвие / звон» приходят к журчащему, монотонно звенящему, бесконечно долговому и потому уже в какой-то момент привычному и необходимому звуку, рождённому в безвременьи и вне пространства, вне начала и вне конца: «рождение – перерождение – возрождение – перевоплощение – мироощущение» (-р-, -жд-, -р-, -р-, -жд-, -р-, -жд-, -р-, -щ-, -р-, -щ-, -щ-) [1, с. 394-395]. Постепенно общая тональность текста возвращает нас к началу бунинского произведения. Вновь мы можем слышать звуки «звенящего молчания»: «И уже совсем отвесно падает туманно-золотистый столп сияния в млечную зеркальность летаргией объятого моря. И как будто ещё неподвижнее темнеют мелкие деревья, ставшие как ещё мельче, в этом скудном южном саду, усыпанному бледною галькой. И непрерывный, ни на секунду не смолкающий звон, наполняющий

молчание неба, земли и моря своим как бы сквозным журчанием, стал ещё более похож на какие-то дивные, всё как будто растущие хрустальными винтами цветы...» [1, с. 400]. К тому же, рисунок звуковой инструментовки в бунинской «Ночи» является хорошим иллюстративным материалом для тезиса Г.А. Шенгели, характеризующего технику звуковой организации стиха: «... Можно часто видеть, что звуки (в частности, ударные гласные) подбираются так, чтобы <...> сделать фразу «люющей»». Подбор этот производится чаще всего бессознательно: развитой слух и развитое чувство слова сами подсказывают одаренному поэту то или иное звукосочетание или, вернее, предуказывают ту основную настройку голоса, которая поведет данное стиховое звено» [10, с. 31].

Ночь в рассказе И.А. Бунина – одновременно образ и идея. Она – предзаданный образец. С одной стороны, – это камертон всего повествования. С другой, – это образ-идея, «готовое слово», «чужое слово». С.Н. Бройтман подчёркивает, что образ-идея (слово) «готово в том смысле, что уже было идеально высказано в акте творения, а потому повторения-воспроизведения его должны стремиться к тому, чтобы быть адекватными своему образцу» [9, с. 142]. «...Записанное, а потому более фиксированное и „готовое“, чем прежде», оно должно иметь внутреннее звучание, точнее, звучание внутренней формы слова А.А. Потебни. Если учитывать то, что внутренней формой слова учёный называл «отношение содержания мысли к сознанию; она показывает, как представляется человеку его собственная мысль» [7, с. 98], то можно допустить, что именно звукопись отражает и озвучивает смысл внутренней формы слова как представления в сознании собственной мысли человека. Следовательно, в человеке есть некая сфера бессознательных мыслей, которые осознаются и озвучиваются в унисон внутренней форме слова.

Таким образом, реализуемый в рассказах И.А. Бунина «Тишина» и «Ночь» комплекс художественной семантики, индивидуального творческого сознания и индивидуального стиля становится возможным только в процессе сотворчества автора и читателя (слушающего читателя или воспроизводящего бунинский текст вслух): «Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих. Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения. Сущность, сила такого произведения не

в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании. Это содержание, проецируемое нами, то есть влагаемое в самое произведение, действительно условлено его внутренней формой, но могло вовсе не входить в расчеты художника, который творит, удовлетворяя временным, нередко весьма узким потребностям своей жизни» [7, с. 167]. Очевидно, внутренняя форма слова и семантически целого словесного образования (словосочетания, фразы, произведения в целом), о которой говорил А.А. Потебня, может реализовываться через эвфоническое воздействие на читателя. Относительно легко фиксируемая «внешняя» инструментовка художественной речи – всего лишь проявление созданной автором внутренней формы произведения. Тогда наше стремление к пониманию художественной целостности произведения всегда есть стремление распознать и выявить звучание внутренней формы слова. Вероятно, связь звука и смысла, «звуковое лицо» явления (образа, произведения), понятое в духе синкретизма, органично переплавляется в принципе понимания образно-понятийной природы эстетического объекта (слова) в контексте эйдетической поэтики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И.А. Стихотворения. Рассказы. Повести. – М.: Худож. лит., 1973. – 527 с. (БВЛ).
2. Бунин И.А. Собр. соч. в 4 тт. – Москва: Правда, 1988.
3. И.А. Бунин: pro et contra / Сост. Б.В. Аверина, Д. Риникера, К.В. Степанова, коммент. Б.В. Аверина, М.Н. Виротайнен, Д. Риникера, Т.М. Двинятиной, А.Я. Ляпидус. – СПб.: РХГИ, 2001. – 1016 с. – (Русский путь).
4. Карпов И.П. Проза Ивана Бунина. – М.: Флинта: Наука, 1999. – 336 с.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
6. Михайлова М.В. От прекрасного к вечному: эволюция творческих принципов И.А. Бунина. – Орёл: Полиграфическая фирма «Картуш», 2008. – 168 с.
7. Потебня А.А. Слово и миф. – М., 1989.
8. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. научн. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
9. Теория литературы: Учебн. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред.

Н.Д. Тамарченко. – Т.2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. - М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с.

10. Шенгели Г.А. Техника стиха. – М.: Гослитиздат, 1960. – 312 с. // www.philologist.ru

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А. «...По звуку можно было угадать...»: звук и смысл в рассказах И. Бунина «Тишина» и «Ночь»

В статье рассматриваются примеры звуковой инструментовки художественного прозаического текста, отражающей смысловое содержание произведений. Исследование проводится на материале рассказов И.А. Бунина «Тишина» и «Ночь». Автор приходит к выводу о том, что звукопись в бунинской малой прозе отражает и озвучивает смысл внутренней формы художественного слова или художественного образа.

Ключевые слова: проза, эвфония (звукопись), смысловое содержание, художественный образ.

SUMMARY

Kochetova S. A. «...By sound it was possible to guess...»: sound and meaning in I. Bunin's stories «Silence» and «Night»

The article considers examples of sound instrument of artistic prosaic text reflecting the semantic content of works. The research is carried out on the material of the stories «Silence» and «Night» by I. A. Bunin. The author concludes that the sound in Bunin's small prose reflects and expresses the meaning of the inner form of the artistic word or artistic image.

Key words: prose, euphony (sound arrangement), semantic content, artistic image.

УДК 82-1/-9

**ТЕКСТ И ЕГО ВИДЫ В СОВРЕМЕННОМ
ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ: К ВОПРОСУ
О ПОНЯТИЙНОМ АППАРАТЕ**

Функционирование в современном научном дискурсе, в том числе и литературоведческом, многочисленных понятий, производных от категории «текст» («авантекст», «метатекст», «паратекст», «сверхтекст», «интертекст», «интекст», «фенотекст», «генотекст», «надтекст», «контекст», «котекст» и др.), ряд которых используется в качестве синонимов (претекст (прецедентный текст) – прототекст), а также существование в филологии нередко диаметрально противоположных взглядов на устоявшиеся категории, такие, к примеру, как «интертекст»), породили необходимость разобраться в наиболее дискуссионных из них. Кроме того, теория текста, сложившаяся как научная дисциплина только во второй половине XX в. и актуализировавшаяся на рубеже тысячелетий на пересечении различных дисциплин (лингвистики, литературоведения, культурологии, информатики и т.д.), вызывает споры, касающиеся подходов в определении содержания понятийного аппарата, который используют представители этих наук.

Н. С. Валгина признает, что «В настоящее время текст как объект изучения привлекает специалистов разных областей знания, в том числе, а может быть, и в первую очередь – лингвистов, сосредоточивших внимание на функционально-коммуникативных качествах языка, средства выражения которого и составляют текстовую ткань», а «сам феномен текста предполагает многоаспектность его изучения» [3, с. 5]. Тем не менее, «Несмотря на обилие междисциплинарных пересечений, в настоящее время теория текста обладает собственным онтологическим статусом» [3, с. 4].

Поскольку текст является феноменом в том числе художественной культуры, то назрела необходимость разграничения понятий и их использования применительно к материалу с точки зрения литературоведения, а также определения функций отдельных его разновидностей в художественной литературе.

Базовой категорией для всех производных терминов выступает «текст», который получает собственное определение в каждой отдельно взятой науке. Так, только в лингвистике на сегодняшний момент насчитывается около 250 определений.

В литературоведении текст рассматривается как синоним произведения, его ткань, не только материал, из которого оно создается, но и комплекс идей, отраженных в нем, т.е. в единстве содержания и формы. Ю.М. Лотман подчеркивал: «Следует решительно отказаться от представления о том, что текст и художественное произведение – одно и то же. Текст – один из компонентов художественного произведения <...> художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений» [8].

Специфика художественного текста предопределяет и особую наполненность понятий, производных от него и активно используемых в литературоведении.

Художественный текст – это произведение, основанное на вымысле и рассчитанное на восприятие читателя. Понятие «текст» может быть применено не только по отношению к цельному литературно оформленному произведению, он является носителем информации разного рода: социальной, фактографической, концептографической и т. д. Таким образом, возникает необходимость в овладении фоновыми знаниями исторических реалий, фактов культуры, которые должны быть доступны не только создателю художественного текста, но и его читателю / зрителю. Временная дистанция между двумя участниками акта творения (автором и воспринимающим его произведение) делает необходимым добавление к произведению комментариев. Можно сделать вывод, что внетекстовая реальность для понимания художественного текста так же важна, как и он сам.

Художественный текст существует в системе временных координат. Если рассматривать его в синхроническом разрезе, то его виды, которые используются в данный момент времени и относятся к анализируемому произведению, – это контекст (от лат. *contextus* – сцепление, соединение, связь), как внешний, так и внутренний; подтекст; паратекст. Но вопрос о необходимости знаний литературного контекста (представление о направлениях и течениях, исторических событиях, биографии автора, бытовых реалиях эпохи и т.д.) для понимания произведения является спорным. Некоторые произведения невозможно будет понять без обращения к литературному контексту (в качестве примера можно привести трагедию А. Сумарокова «Гамлет» (1748), одной из задач создания которой было оправдание в глазах современников дворцового переворота 1741 года, возведшего на престол Елизавету Петровну), тогда как для других это будет нежелательно, как в случае с поиском исторического прототипа

(так, создавая повесть «Кроткая» (1876) Ф. Достоевский отталкивался от реального факта самоубийства молодой женщины, выбросившейся из окна с иконой в руках, но пришел к идее кротости, примирения с судьбой, что оказалось гораздо важнее данного конкретного случая).

Текст существует в окололитературном пространстве, которое Ж. Женеттом было определено как «паратекст» (от греч. приставка para- («возле, около, при, рядом с») + «текст»). Термин, введенный в 1987 году, подразумевает компоненты, окружающие произведение (заглавие, эпиграф, послесловие и т.д.), т.е. перитекст (от лат. приставки peri- – «до текста» + «текст»), без анализа которых его понимание будет неполным. Но паратекст – это и эпитекст (от греч. приставки epi- – «после текста» + «текст») – оформление книги, обложки, внехудожественные высказывания самого писателя о произведении, критические статьи, то есть «разного рода комментирующие тексты». Эти компоненты существуют отдельно от произведения и менее важны для его понимания.

А. В. Кузнецова, определяя метатекст как «текст в тексте» и «текст о тексте», как один из важных компонентов текста художественного, предлагает следующую типологию: «1) вводящие метатексты (предисловия, послесловия), которые представляют содержание или основную идею исходного текста и т.д.; 2) описывающие метатексты: аннотации, резюме и т.п., акцентирующие внимание на его важнейших особенностях; 3) анализирующие метатексты, которые осуществляют анализ или критический разбор исходного текста, расширяя тем самым и углубляя его восприятие реципиентами; 4) комментирующие метатексты, а именно комментарии к художественным произведениям и проч.; 5) пародийные метатексты, т.е. переосмысленные в юмористическом или сатирическом ключе исходные тексты, в которых высмеиваются их отдельные эпизоды, персонажи, стиль или основные идеи» [7, с. 56]. Таким образом, в предложенной интерпретации понятия «паратекст» и «метатекст» оказываются синонимами.

При анализе и интерпретации художественного произведения в сферу внимания реципиента вовлекаются как имманентные тексту виды (вводящие метатексты, но написанные самим автором, а не критиком или филологом, как к примеру, в романе М. Лермонтова «Герой нашего времени»), так и анализирующие, и комментирующие (в случае необходимости). Таким образом, содержание понятия «метатекст» для лингвиста не тождественно его пониманию литературоведом.

С точки зрения диахронии текст вступает в диалог с предшествующими текстами и явлениями культуры. Таким образом, учитывая эволюцию литературы и ее включенность в мировую культуру, актуальными видами текста становятся: авантекст, претекст, интертекст, архитект, свертхтекст. *Причем ряд понятий (интертекст, фенотекст, генотекст, архитект) в научном обиходе закрепились с распространением постмодернизма. Ю. Кристева не только разработала теорию интертекстуальности, но и ввела в работе «Семиотика» (1969) два понятия – «фенотекст» и «генотекст». Фенотекст – это напечатанное произведение, набор знаков, а генотекст – это множественность смыслов и культурных кодов, с которой фенотекст взаимодействует, порождая новые значения: «Текст – это не языковой феномен, иными словами, он не есть структурированное определенным образом значение, которое манифестируется в теле языка, уподобляемом плоскостной структуре. Текст – это порождение значения – порождение, вписанное в рамки языкового «феномена», в рамки фенотекста, каковым является напечатанный текст; прочесть порождение возможно лишь методом восхождения по вертикали, следуя процессу генезиса, во-первых, его языковых категорий, во-вторых, топологии акта означивания» [6, с. 295]; «Раздвоение текста на генотекст и на фенотекст по сути означает раздвоение теоретического дискурса» [6, с. 302]. Согласно точке зрения Ю. Кристевой, мы не можем анализировать генотекст привычными лингвистическими методами, потому что он воспринимается на абстрактном уровне. Оба понятия представляют интерес преимущественно для лингвистов.*

Архитект – термин Ж. Женетта, предполагающий наличие общих жанровых, стилистических, повествовательных особенностей, позволяющих соотнести произведение с ему подобными. Эта категория также помещает художественное произведение в систему взаимоотношений с другими ему подобными в историческом процессе развития литературы.

Ставшие уже академическими термины «интертекстуальность» и «интертекст», тем не менее, объединяют различные точки зрения на них. Так, «интертекстуальность» это: «обязательное наличие в тексте межтекстовых отношений в виде цитат, кодов, голосов, формул, структур, являющихся необходимым условием для возникновения нового текста» (Р. Барт) [3, с. 78], продукт читательского восприятия (М. Риффатер) [11], включение в новый текст других текстов (целых или фрагментированных в виде цитат, реминисценций, аллюзий) с иным субъектом

речи (И. В. Арнольд), способ создания нового концептуально-авторского текста посредством сложного взаимодействия автора с другими текстами (Н. А. Фатеева) [11] и т.д. В литературоведении интертекстуальность можно воспринимать как диалогическую, коммуникативную теорию, применение которой помогает читателю обнаружить и разгадать в произведении различные виды интертекстуальных связей (аллюзии, заимствования, цитаты, реминисценции).

Прототекст (от греч. *prōtos* – **первый, главный** и лат. *textus* – ткань, соединение) *анонимен*. Это фоновые знания, относящиеся к определенному литературному периоду, биографическому автору, вечный образ или сюжет. Прототекст в отдельных смыслах тождественен авантексту (фр. *l'avant-texte* – «дотекст, прототекст»), под которым понимают анонимный сложившийся в мифологическом сознании народа сюжет или образ, представленный в различных вариантах. В отличие от интертекста у него нет одного закрепленного исходного варианта, на сопоставлении с которым и выявляются все смыслы, заложенные автором. Часто прототекст считается синонимом претекста. Однако, особенно когда речь идет о разного рода произведениях-переделках, то претекст (лат. *praetextus*. – предлог, повод, отговорка) – это сам текст-первоисточник, а прототекст – понятие более широкое, включающее интертекстуальные связи. К тому же, если у прототекста нет автора, то у претекста он всегда есть. К примеру, прототекстом для многочисленных пьес-ремейков на основе трагедии В. Шекспира «Гамлет» в русской литературе выступают события не только самого произведения, но и факты биографии не только английского драматурга, но и русской истории, и периода советской действительности: «Гамлет» (1998) А. Застырца, «Гамлет.ru» (2001) В. Коркии, «Гамлет. Нулевое действие» (2002) Л. Петрушевской, «Гамлет-2» (2003) Григория Неболита. К примеру:

– в эксцентрической комедии А. Застырца встречается аллюзия на Куликовскую битву:

«Полоний

Ребята! Вот и я!

А что это за поле Куликово?

Гораций

Да пустяки! Очухаются вмиг!

Я вовремя раскрыл весь план коварный

И страшный яд настойкой подменил,

Что я купил у ведьмы в Эдинбурге» [5];

– советский шекспировед А. А. Аникст выступает в качестве действующего лица в пьесе «Гамлет.ru» (2001) В. Коркии;

– в ремейке «Гамлет. Нулевое действие» (2002) Л. Петрушевской используются говорящие имена-аллюзии героев:

«Пельше, режиссер

Зорге, канатоходец

Куусинен, младший сержант» [10].

Таким образом, новое произведение, благодаря диалогический природе, представляет собой комбинацию элементов претекста и фоновых знаний автора и реципиента (не только читателя / зрителя, но и комментатора, критика, литературоведа).

Сверхтекст – подвижная категория культуры и литературы, многоуровневая система, к научной разработке которой обращались В. Н. Топоров, Н. Е. Меднис, Н. А. Купина и Г. В. Битенская, А. Г. Лошаков. Это «...сложная система интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [9, с. 21]. Отличительной особенностью его является синхроничность. Типология сверхтекстов включает, согласно точке зрения Е. А. Андриюковой: собственно-авторские, среди которых выделяют коллективно-авторские (сверхтексты-журналы, сверхтексты-газеты, сверхтексты-сборники), анонимно-авторские (сверхтексты о Штирлице, Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне); авторские метатексты (исследовательские работы, посвященные творчеству какого-то автора, к примеру, тематические сборники под общим названием «ProetContra»), квазиавторские сверхтексты (альманахи, подборки, периодические издания) [1, с. 11]. Н. Е. Меднис предложила другую классификацию, выделив «городские тексты» (Петербургский, Московский, Венецианский, Флорентийский) и «именные» («персональные»), к примеру, Пушкинский. В последние годы активно изучаются отдельные виды сверхтекстов в русской литературе: «северный текст» (В.А. Кошелев, Е. Ш. Галимова), «Крымский текст» (С. О. Курьянов, Ю. А. Краснова), «Шекспировский текст» (Е. С. Демичева), «Бетховенский текст» (О. Ю. Осьмухина), «Толстовский текст» (В. В. Курьянова) и многие другие. О возрастающем интересе литературоведов к указанной проблеме свидетельствует и проводимая ежегодно кафедрой русской и зарубежной литературы Таврической академии Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского совместно с Лабораторией по изучению сверхтекста НИЦ «Центр перспективных конвергентных технологий и коммуникаций» Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского научная конференция «Феномен сверхтекста: вопросы теории и методологии», в рамках работы

которой разграничиваются подходы к изучению этой категории: сверттекст исследуется как явление культурологическое, как общелилологический феномен, с точки зрения лингвистики и литературоведения.

Безусловно, не все виды текстов являются областью перекрещивающихся интересов языковедов и литературоведов. Однако ряд общих для наук терминов делает актуальным вопрос более четкого разграничения материала, объекта и предмета исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрюкова, Е. А. К вопросу о сверттексте в современном литературоведении: определение, типология, признаки // Вестник ЧПГУ им. И. Я. Яковлева. – 2012. – №1(73). – Ч. 2. – Текст : электронный. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-sverhtekste-v-sovremennom-literaturovedenii-opredelenie-tipologiya-priznaki/viewer> (дата обращения: 21.04.23).
2. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Валгина, Н.С. Теория текста / Н. С. Валгина. – Москва : Логос. 2003. – 173 с.
4. Гурочкина А. Г. Метаязык, метакоммуникация, метатекст (к объему содержания понятий) // Когнитивные исследования языка: сб. науч. тр. – М.-Тамбов: Ин-т языкознания РАН; Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2009. – Вып. V. Исследование познавательных процессов в языке. – С. 52–57.
5. Застырец, А. Гамлет – Текст : электронный. – URL : <https://magazines.gorky.media/urnov/2001/10/gamlet.html> (дата обращения: 10.05.23).
6. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с франц. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 656 с. (Серия «Книга света»).
7. Кузнецова, Анна Владимировна Метатекст в художественном тексте: прагматика и функции Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2020. – Том 13. – Выпуск 9. – С. 265–269. ISSN 1997-2911
8. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – М.: Просвещение, 1972. – 271 с.– Текст : электронный. – URL : <https://yeegorka.myl.ru/publ/4-1-0-21>(дата обращения 15.06.2023).
9. Меднис, Н. Е. Сверттексты в русской литературе / Н. Е. Меднис. – Новосибирск : Изд-во Новосиб. гос. пед. ун-та, 2003. – 170 с.

10. Петрушевская, Л. С. Гамлет. Нулевое действие.– Текст : электронный. – URL : http://rulibs.com/ru_zar/prose/contemporary/petrushevskaya/2/j14.html (дата обращения 15.06.2023).
11. Пьер-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности [Электронный ресурс] / пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с. – Текст : электронный. – URL : <http://bukvo.net/science/philology/14510-vvedenie-v-teoriyuintertekstualnosti.html> (дата обращения: 15.09.2015).
12. Худолей, Н. В. Интертекстуальность и интертекст как феномены художественной коммуникации: теоретический аспект // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики / Н. В. Худолей. – Тамбов: Грамота, 2015. № 11 (61): в 3-х ч. –Ч. I. – С. 195–198. – Текст : электронный. – URL : www.gramota.net/materials/3/2015/11-1/52.html (дата обращения 15.06.2023).

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л. Н. Текст и его виды в современном литературном процессе: к вопросу о понятийном аппарате

В статье анализируется проблема использования в литературоведении терминов, производных от категории «текст». Автор приходит к выводу, что ряд понятий, активно используемых в разных науках, таких как лингвистика, культурология, информатика и др., содержательно отличаются от литературоведческого представления и нуждаются в дальнейшем теоретическом осмыслении. В статье предпринята попытка систематизации терминов на основе понятия «текст» с точки зрения синхронии и диахронии.

Ключевые слова: текст, контекст, паратекст, метатекст, архитекст, интертекст, прототекст, претекст, сверхтекст.

SUMMARY

Lyubimtseva-Natalukha L. N. Text and its types in the modern literary process: on the issue of the conceptual apparatus

The article analyzes the problem of using terms derived from the category 'text' in literary criticism. The author comes to the conclusion that a number of concepts actively used in various sciences, such as linguistics, cultural studies, computer science, etc., differ in content from the literary concept and require further theoretical understanding. The article makes an attempt to systematize terms based on the concept of 'text' from the point of view of synchrony and diachrony.

Key words: text, context, paratext, metatext, architext, intertext, prototext, pretext, supertext.

О. Ю. Юрьева
(г. Иркутск, РФ)

УДК 882(092)

**ЭТОТ СТРАННЫЙ СВИДРИГАЙЛОВ:
ПОПЫТКА НОВОГО ПРОЧТЕНИЯ ОБРАЗА
(ПО РОМАНУ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»)**

В свое время Б. Н. Тихомиров по черновым наброскам и рукописям восстановил художественную генеалогию образа Свидригайлова и пришел к выводу, что «во многих подготовительных набросках Свидригайлов предстает как несравненно более масштабная, интеллектуально более мощная, этически и психологически более противоречивая личность, чем в окончательном тексте романа». <...> и «осуществи писатель в полной мере в образе Свидригайлова в печатной редакции то, что уже наработано им в черновых материалах, трудно сказать, кто бы в «Преступлении и наказании» оказался главным героем. Свидригайлов черновых набросков реально теснил Раскольников в творческом сознании Достоевского и угрожал потеснить его в тексте романа» [1, с. 146].

Как пишет Б. Н. Тихомиров, «кое-что, более резко и смело обозначенное в подготовительных материалах, в романе присутствует прикровенно, гадательно, более в намеке, чем в актуальном изображении. Это, надо сказать, придает особый «шарм» образу Свидригайлова в «Преступлении и наказании» [1, с. 146].

Особенно обращают на себя внимание слова исследователя о том, что «достойная центра» мощная фигура Свидригайлова оказалась в «Преступлении и наказании», фигурально выражаясь, *в чужом романе* [1, с. 147].

И, как отмечает Б. Н. Тихомиров, «Достоевский намечает фабульный каркас его – Свидригайлова – собственного романа, романа, в котором он, без какой бы то ни было оглядки на привходящие обстоятельства, станет действительно центральным героем» [1, с. 147-148].

Свидригайлова можно назвать одним из самых странных и загадочных героев Достоевского, и не случайно так трудно мы «подбираем» аналитический аппарат при обращении к

этому герою: уж слишком явственно не укладывается он в привычную парадигму, не поддается традиционному набору аналитических приемов и средств. Предпринимая попытку «расшифровать» заложенные в образе потенции, указанные Б. Н. Тихомировым, обратимся к особенностям этого «собственного романа» Свидригайлова, в котором Достоевский «вдохновенно разрабатывает характерологию и психологию нового типа».

Можно сказать, что главы о Свидригайлове образуют некий «текст в тексте», и этот «свидригайловский текст» можно трактовать как некий прообраз постмодернистского романа, в котором повествовательная структура строится как нарратив не автора, а героя, где господствуют законы криптопоэтики, смещение планов повествования от реального воспроизведения событий до иллюзорно-сновидческих, а то и бредовых ассоциаций главного героя, который характеризуется фрагментарностью композиции. В этом «своем» тексте Свидригайлов предстает как автор, как творец своих отношений с миром. А если присмотреться к герою, то становится очевидным, что главные особенности его характера, образа мыслей, сознания, отношения к миру и людям предвосхищают будущего героя постмодернистской литературы.

Ощущение усталости, истощенности жизни и бессмысленности существования преследует героя. Не случайно он называет себя «лицом романтическим» [6, 365]¹, декларируя любовь к Шиллеру и испытывая отвращение к миру. Происходящие вокруг события не оказывают на Свидригайлова никакого воздействия, оставляют его равнодушным наблюдателем. Он не детерминирован ничем: ни моралью, ни этикой, ни религией, ни совестью. Мир для него – лишь средство самопознания и самоутверждения. Он строит его по своей воле и разумению, и это мир театральный, искусственный, игровой. Даже во внешности Свидригайлова подчеркивается эта неестественность, масочность, кукольность: «Это было какое-то странное лицо, похожее как бы на маску: белое, румяное, с румянными, алыми губами, с светло-белокурою бородой и с довольно еще густыми белокурыми волосами. Глаза были как-то слишком голубые, а взгляд их как-то слишком тяжел и неподвижен. Что-то было, ужасно неприятное в этом красивом и чрезвычайно моложавом, судя по летам, лице» [6, 357].

Взаимоотношения Свидригайлова с миром выстраиваются как игра. Это может быть игра в любовь (как объект любви Марфы Тимофеевны и как субъект любви к Дунечке), игра с преступником Раскольниковым, игра со смертью, в конце концов.

¹ Здесь и далее ссылки даются по изданию: Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 тт. Л.: Наука, 1972-1990. В круглых скобках указываются номер тома и страницы.

Поэтому его поведение, выходящее за рамки общепринятой нормы, окружающим непонятно, приводит их в замешательство, вызывая единственное объяснение: «помешательство».

Реальность отвратительна Свидригайлову. В ней, как и в своем существовании, он не видит ни смысла, ни цели: «Верите ли, хотя бы что-нибудь было; ну, помещиком быть, ну, отцом, ну, уланом, фотографом, журналистом... н-ничего, никакой специальности! Иногда даже скучно» [6, 359]. Он – никто, и поэтому реальная жизнь как бы подвергается им эстетической деконструкции, а игровое поведение становится единственно возможным способом индивидуального самовыражения. Поэтому Свидригайлова можно рассматривать как предтечу нового типа героя, которого назовут *Homo ludens*, человек играющий.

Театрализуя действительность, Свидригайлов, пытается игрой опровергать ненавистную ему жизнь, в которой ему очень скучно. Он, как режиссер, создает некое театрализованное пространство, превращая игру в метод жизнестворчества.

Мимикрия, обман, фантазия, изначально заложены в онтологию игры, и мы видим, как Свидригайлов окружает себя системой симулякров, мистификаций, провокаций и лжи, похожей на правду и правдой, похожей на ложь. Он постоянно меняет маски, играет роли, представляется то злодеем, то подлецом, то тираном, а, когда захочет, может предстать перед зрителями «человеком с весьма обворожительными манерами». Девизом Свидригайлова могут стать слова: «Всяк об себе сам промышляет и всех веселей тот и живет, кто всех лучше себя сумеет надуть» [6, с. 370]. И он виртуозно «надувает» и себя, и окружающих: исполняет роль супруга и даже тирана с хлыстом, льстит, прикидывается, «джентельменничает», представляется рачительным хозяином и примерным супругом. Ради достижения своих целей он даже может «прикинуться алчущим и жаждущим света» [6, с. 366]. Он сам признается, что разыграл спектакль, пытаясь затянуть в свои сети Дунечку: «Постарался прикинуться пораженным, смущенным, ну, одним словом, сыграл роль недурно» [6, с. 366].

Вот он режиссирует похороны Катерины Ивановны. А вот ставит стул с другой стороны двери – как кресло в партере, чтобы в следующий раз не испытывать неудобств, подслушивая разговоры Сони и Раскольникова, как бы участвуя в разыгрывающейся трагедии.

Вот он «программирует» Раскольникова на «случайную встречу» в трактире, ловко манипулируя его поведением и поступками.

А вот разыгрывает перед Раскольниковым спектакль, утверждая, что уезжает на Елагин, но, «отъехав не более ста

шагов, расплатился с коляской и сам очутился на тротуаре» [6, с. 373].

И, наконец, напоследок, режиссирует свою женитьбу, где невеста – куколка, а Свидригайлова играет роль в жениха. Театральный нарратив здесь налицо и прямо акцентируется: «Посмотрели бы вы, как я разговаривал с папашей и мамашей! Заплатить надо, чтобы только посмотреть на меня в это время» [6, с. 369]. Причем, затеявая спектакль, герой изначально знает, что это лишь постановка, ведь претворять ее в жизнь он изначально не намеревался.

Даже самоубийство свое Свидригайлов срежиссировал. Как правило, самоубийца выбирает тихое, укромное место, без свидетелей и очевидцев, но Свидригайлов, как режиссер, выбирает место для постановки и подходящие для своей сценографии декорации: идет «по скользкой, грязной деревянной мостовой», вдоль «уныло и грязно» смотрящих «ярко-желтых (цветовые акценты – *О.Ю.*) деревянных домиков с закрытыми ставнями». «Грязная, издрогшая собачонка, с поджатым хвостом» перебегает ему дорогу (движение – *О.Ю.*), «какой-то мертво-пьяный, в шинели, лицом вниз, лежит поперек тротуара» (горизонталь – *О.Ю.*). И вдруг «высокая каланча (вертикальная доминанта – *О.Ю.*) мелькнула ему влево. «Ба! – подумал он, – да вот и место, зачем на Петровский? По крайней мере при официальном свидетеле...». Вот она, подходящая сценография, а вот и зритель.

Но один спектакль, который он продумал до мелочей и так филигранно подготовил и выстроил, вдруг (любимое слово в мире Достоевского) пошел не по плану. Это последнее свидание с Дуней. Неожиданно для Свидригайлова участие в спектакле обернулось «выпадением в реальность», в авторский текст. Затевавший спектакль ради своего спасения, которым могла для него стать любовь Дунечки и идея спасения ее брата, Свидригайлов терпит «полный провал». В сцене свидания с Дуней встречаются два нарратива: героя и автора. Действо показывается через восприятие героя-режиссера, и потому явственно театрализуется, мизансцены приобретают острый мелодраматический характер, проявления чувств» вербализуются в мимике и гиперболизируются: «Дуня подняла револьвер и, мертво-бледная, с побелевшею, дрожавшею нижнею губкой, с сверкающими, как огонь, большими черными глазами» [6, с. 381-382].

Но в тот момент, когда режиссер теряет власть над действием, театральная маска слетает с героя, и «злобная и насмешливая улыбка медленно выдавливалась на дрожавших еще губах»

[6, с. 380]. Он вдруг чувствует себя не игроком и шулером, а человеком. Свидригайлов выпадает из субъект-субъектного мира, как бы попадает в авторский текст, что свидетельствует о поражении, полном распаде его театрализованного, игрового, ложного пространства. Дунечкино «никогда» окончательно разрушает надежды на спасение. Но самое трагическое, что он это знал и в счастливую развязку явно не верил! И эта попытка – тоже часть игры.

У спектакля оказывается поистине трагедийный финал: «Свидригайлов простоял еще у окна минуты три; наконец медленно обернулся, осмотрелся кругом и тихо провел ладонью по лбу. Странная улыбка искривила его лицо, жалкая, печальная, слабая улыбка, улыбка отчаяния» [6, с. 383]. Движение «провел ладонью по лбу», согласно символической семантике жеста, должно означать «снятие маски», но Свидригайлов этим жестом снимает с себя «налет реальности», в которой он оказался, выпав из «своего текста».

Дальнейшее его поведение показывает, что герой вновь возвращается в свой сюрреалистический театр. «Никогда» Дунечки прозвучало для него приговором, от которого, казалось бы, нужно впасть в полное уныние и отчаяние. Но Свидригайлов едет кутить, встречается с какими-то певчими, «они увлекли его, наконец, в какой-то увеселительный сад, где он заплатил за них и за вход. В этом саду была одна тоненькая, трехлетняя елка и три кустика. Кроме того, выстроен был «вокзал», в сущности распивочная, но там можно было получить и чай, да сверх того стояли несколько зеленых столиков и стульев. Хор скверных песенников и какой-то пьяный мюнхенский немец вроде паяца, с красным носом, но отчего-то чрезвычайно унылый, увеселяли публику» [6, с. 383]. Как соответствующий накалу спектакля «спецэффект» выглядит разразившаяся гроза: «Между тем вечер был душный и мрачный. К десяти часам надвинулись со всех сторон страшные тучи; ударил гром, и дождь хлынул, как водопад. Вода падала не каплями, а целыми струями хлестала на землю. Молния сверкала поминутно, и можно было сосчитать до пяти раз в продолжение каждого зарева» [6, с. 384].

Свидригайлов как герой-нарратор создает миф о себе и своей жизни, наполняя этот миф симулякрами, провокациями, иронической ложью о себе и других. Доказательство тому – самохарактеристики героя. Он говорит о себе: «я человек развратный и праздный» [6, с. 222]; «скверный и пустой человек»; «развратник и потаскун, который серьезно полюбить не в состоянии» [6, с. 363]; «я ведь человек мрачный, скучный» [6, с. 368]; «я человек грешный»; «а я люблю клоаки именно с

грязнотой» (6, с. 370); «сам я белоручка, этого и придерживаюсь» [6, с. 378].

Избранные театральные амплуа Свидригайлов реализует настолько убедительно, что в высказываниях о нем другие герои просто повторяют его самохарактеристики. Пульхерия Александровна: «он мне показался ужасен, ужасен» [6, с. 227]; Лужин: «это самый развращенный и погибший в пороках человек, из всех подобного рода людей!», «человек хитрый и оболстительный насчет дам» [6, с. 229]; Раскольников: «этот человек очень к тому же был неприятен, очевидно чрезвычайно развратен, непременно хитер и обманчив, может быть, очень зол. Про него ходят такие рассказы» [6, с. 354]; «вы, может быть, и самый опасный человек, если захотите вредить» [6, с. 358]; «пустейший и ничтожнейший злодей в мире» [6, с. 362]; «развратный, низкий, сладострастный человек» [6, с. 371]; «грубый злодей, сладострастный развратник и подлец» [6, с. 374].

Аркадий Иванович с видимым удовольствием мистифицирует и провоцирует окружающих. Даже рассказывая о своих вполне благопристойных поступках, он представляет их так, что выглядит, как восклицает Раскольников, «развратным, низким, сладострастным человеком», на что Свидригайлов издевательски и насмешливо ему отвечает: «А знаете, я нарочно буду вам эти вещи рассказывать, чтобы слышать ваши вскрикивания. Наслаждение!» [6, с. 371]. Онтологическая «странность» Свидригайлова заключается в его «непроницаемости», «непрозрачности», загадочности для окружающих, которые объявили его преступником и негодяем, вынесли приговор, сообразно существующей морали и закону, но не заметили, что в своих выводах о нем и приговорах они основывались на его же провоцирующих подсказках. А между тем, если выстроить «реестр» его добрых дел и мнимых преступлений, окажется, что список его добрых, благородных поступков гораздо представительнее, чем злодеяния, в которых его подозревают.

Поведение Свидригайлова не подчиняется «логике здравого смысла». Ему свойственен симуляционный, провокативный тип поведения. Провокация как поведенческий модус особенно явно выявляется в его отношениях с Раскольниковым. Он насмехается над ним, профанирует его действия, его теорию, его мысли и поступки, и делает это с поразительной проницательностью и точностью, чем особенно раздражает догадывающегося об этом Раскольникова: «Нарочно хотите меня раздражить» [6, с. 373] – говорит он Свидригайлову.

Свидригайлов деконструирует действительность в симулятивную гиперреальность театра, выстраивая между

своим театрализованным миром и действительностью непроницаемую стену иронии и самоиронии, выражающихся в постоянных насмешках, смехе «к месту и не к месту», в ухмылках. Примеры можно множить бесконечно: «спокойно рассмеялся»[6, с. 214]; «опять рассмеялся»[6, 216]; «вдруг расхохотался», «смеясь нараспашку»[6, с. 215]; «прибавил он, опять засмеявшись»[6,с. 217]; «вдруг расхохотался»[6, с. 221]; «продолжал Свидригайлов, колыхаясь от смеха»[6, 335]; «плутовская улыбка»[6, с. 355]; «захохотал Свидригайлов» [6, с. 356]; «хохоча отвечал Свидригайлов»[6, с. 362]; «хохотал во все горло»[6, с. 371]; множество раз повторяется «засмеялся Свидригайлов». Бесчисленны свидригайловские «ха-ха» и «хе-хе-хе».

Смех является образом коммуникации. Посредством смеха человек заявляет миру о своём состоянии. Но смех Свидригайлова носит симулятивно – наигранный характер и не имеет ситуативной обусловленности, он становится маской, защитой, прикрытием, стеной, которую герой возводит между собой и окружающей жизнью, за смехом герой скрывает страх, проявления совести, сомнение, отрицание.

Герой отказывается от рационалистического объяснения мира и утверждает приоритет мистического, субъективного мышления. Сны, грезы, бред Свидригайлова – некий онейрический текст, в котором раскрываются страхи, прозрения, подозрения, комплексы героя. В своем тексте он выступает аналитиком своей онейрической прозы. В снах Свидригайлова раскрываются его представления о действительности, о ее отвратительности, лживости, глубине разложения, о своем незавидном месте в ней.

Свидригайлов явно испытывает мучительный экзистенциальный страх перед будущим. Но не потому, что боится, как сложится его жизнь. Он об этом вообще не думает. В мире героя будущее как временной континуум не присутствует. Главное для героя – выяснить, что там, за чертой? Вот он рассуждает о постепенном переходе человека в мир иной, о реальном существовании которого свидетельствуют привидения, о которых он рассуждает: «Привидения – это, так сказать, клочки и отрывки других миров, их начало. Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть, потому что здоровый человек есть наиболее земной человек, а стало быть, должен жить одною здешнею жизнью, для полноты и порядка. Ну, а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира...»[6, с. 221].

«Парадоксалист» Свидригайлов не верит в Бога, но верит в мир иной, называя себя «мистиком от части» [6, с. 362].

Вечность как темная, тесная комната «с пауками по углам» – проекция страхов Свидригайлова, что иной мир так же страшен и уродлив, как реальный. И тогда что есть его самоубийство? Ведь Свидригайлов сам признается «в непростительной слабости»: «Боюсь смерти и не люблю, когда говорят о ней»[6, с. 362]. Почему же он «одолел» этот страх, что так поражает Раскольникова? Думается, что самоубийство Свидригайлова – это как побег в Америку [эвфемизм смерти, о котором он постоянно говорит, загадочно посмеиваясь при этом], как поиск земли обетованной. Самоубийство Аркадия Ивановича – это последний акт провалившегося спектакля, проигранной игры с жизнью и желание выяснить, что же будет, когда закроется занавес? А может, в самоубийстве Свидригайлов, идя ва-банк, ищет не смерти, а иной жизни?

ЛИТЕРАТУРА

1. Тихомиров, Б. Н. Другой Свидригайлов: неосуществленный замысел Достоевского начала 1867 года (наблюдения и гипотезы) // Три века русской литературы: Межвуз. сборник науч.тр. Вып. 25. – М.; Иркутск, 2011. –С. 141 – 152.

АННОТАЦИЯ

Юрьева О. Ю. Этот странный Свидригайлов: попытка нового прочтения образа (по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»)

В статье предпринимается попытка новой интерпретации одного из самых загадочных образов Достоевского – Свидригайлова. Выдвигается гипотеза, что тип Свидригайлова является предтечей нового героя литературы постмодернизма – *homoludens*, человека играющего. Исследуются параметры «текста в тексте», созданного по нарративу героя. Рассматриваются главные особенности поведенческого модуса героя.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, роман «Преступление и наказание», Свидригайлов, герой-нарратор, *homoludens*, игра, театрализация.

SUMMARY

Yurieva O. Yu. This strange Svidrigailov: an attempt at a new reading of the image (based on the novel by F. M. Dostoevsky «Crime and Punishment»)

The article attempts a new interpretation of one of the most mysterious images of Dostoevsky – Svidrigailov. The hypothesis is put forward that the type of Svidrigailov is the forerunner of a new hero of postmodern literature – *homo ludens*, a man of the game. The

parameters of the 'text in the text' created according to the narrative of the hero are investigated. The main features of the behavioral mode of the hero are considered.

Key words: F. M. Dostoevsky, the novel «Crime and Punishment», Svidrigailov, the hero-narrator, homo ludens, play, theatricalization.

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

УДК 82(1-87)

ОБРАЗ УЧИТЕЛЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

К. Д. Ушинский утверждал, что «в воспитании все должно основываться на личности воспитателя, потому что воспитательная сила изливается только из живого источника человеческой личности. Никакие уставы и программы, никакой искусственный организм заведения, как бы хитро он ни был придуман, не может заменить личности в деле воспитания». Учитель должен быть личностью в самом высоком смысле этого слова. Слово учитель имеет двойное значение: в узком понимании – это преподаватель, тот, кто учит детей, открывает перед ними широкое окно в мир знаний; в широком смысле – это высокоавторитетный, мудрый человек, оказывающий огромное влияние на моральный и духовный облик людей [5, с.63].

По утверждению Н.К. Крупской: «Профессия учителя в данный момент – одна из самых ответственных, самых благодарных. Роль и значение этой профессии будут все более и более возрастать. Но для того, чтобы учитель мог не на словах, а на деле мог выполнять ту поистине великую задачу, которая стоит перед ним, ему надо упорно работать прежде всего над собой...» [2, с.5]. В советском обществе роль и уважение учителя в обществе были на высоком уровне. Поэтому осмысленный и обобщенный в художественных образах труд учителя, нашел отражение в произведениях М. Шагинян, К. Паустовского, А. Макаренко, Ч. Айтматова, Ю. Бондарева, В. Астафьева, В. Распутина. Но нужно отметить, что в современном литературоведении нет исследований, касающихся непосредственно образа учителя в произведениях русской литературы советского периода. В работах затронуты лишь некоторые аспекты в ходе анализа произведений. Поэтому заявленная тема является недостаточно изученной и является актуальной. В нашем исследовании мы проанализируем образ учителя, представленный в русской литературе разных периодов.

Обратим внимание на образ учителя в нескольких произведениях советского периода русской литературы.

Сюжет рассказа В. Астафьева «Фотография, на которой нет меня» – это воспоминания автора, которые нахлынули при просмотре старых фотографий, среди них была одна, на которую писатель, будучи маленьким ребенком, не попал из-за болезни. В рассказе автором описаны все перипетии деревенской жизни сибиряков в период близившейся войны. Создает автор в рассказе образ учителя.

Он образован, отличается даже внешне, от жителей деревни: «лицо учителя было бледновато по сравнению с деревенскими»[1, с.449]. Учитель был молод, лет двадцати пяти, но «казался очень взрослым и очень солидным человеком»[1, с. 449]. Это подчеркивает его значимость и почет среди местных жителей, о чем и говорит рассказчик: «уважение к нашему учителю было всеобщее и молчаливое»[1,с. 450]. Добродушные односельчане посильно помогают семье учителя: деревенские женщины угощают его разными вкусами, мужчины – обеспечивают дровами. Они понимают, что учитель, пожертвовав городской жизнью со всеми удобствами и переехал в далекую деревушку, чтобы учить детей. Он добросовестно обучал и воспитывал деревенских ребят, не имея даже элементарного инвентаря. Как отмечает в рассказе В. Астафьев, «парт не было, учебников, тетрадей, карандашей тоже не было. Один букварь на весь наш первый класс и один красный карандаш. Мы принесли с собой из дома табуретки, скамейки, сидели кружком, слушали учителя, а потом он давал нам аккуратно заточенный красивый карандаш»[1, с.450]. И благодаря учителю в школе появилось пополнение в виде одного учебника на пятерых, а позже один на двоих. Вспоминая об учителе, мальчик отмечает, что взаимоотношения учителя и учеников выстраивались на принципах сотворчества: «Как он много знал! И что кольца у дерева – это годы жизни.... Но и мы тоже по-своему знали лес. Учитель слушал нас и слушал. Мы научили его копать и есть кони саранок, жевать лиственную серу, различать по голосам птичек, зверьков и, если он заблудился в лесу, как выбраться»[1, с.450].

Именно учитель принес Вите снимок его одноклассников, всех, кроме мальчика. Этим учитель показал пример доброты и сопереживания, готовый броситься вперед и оборонять своих учеников, облегчить и улучшить людскую жизнь.

Рассказ «У классной доски» Л. Кассиль написал во время Великой Отечественной войны и входил в цикл произведений для чтения по радио. Главная героиня – Ксения Андреевна тридцать два года учительствовала в селе. Сельские милиционеры отдавали

ей честь, а девочки из старших классов старались перенять ее манеры. И даже в сложной ситуации она сохраняла спокойствие и старалась передать его детям: «Не зашпешила Ксения Андреевна и в этот раз. Как только послышалась трескотня моторов, учительница строго оглядела небо и привычным голосом сказала ребятам, чтобы все шли к траншее, вырытой в школьном дворе»[3, с.31].

Дети помогали партизанам, и немец решил выбить информацию. Он начал угрожать любимой учительнице, но она не растерялась, «шагнула вперед прямо на немца и прикрыла собой ребят» [3, с.31]. Но и дети не растерялись. Один из учеников ударил немца доской, от чего тот упал. Этот смелый поступок Кости Рожкова позволил привести помощь. Учитель Ксения Андреевна Карташова и её ученики проявили стойкость и храбрость, сумев дать отпор фашистам. В произведении есть место настоящему подвигу, героизму и сплочённости русского народа перед лицом врага. В рассказе показан пример отваги, храбрости и решительности в критической ситуации. Образ учителя сыграл решающую роль в формировании будущего поколения ребят.

Совершенно о другом периоде идет речь в рассказе В. Распутина «Уроки французского». События описывают послевоенный 1948 год, когда одиннадцатилетний деревенский мальчик приезжает из деревни в город, к своей тётке, чтобы учиться в школе. Жизнь в городе оказывается для героя гораздо труднее жизни в деревне. Он голодает, худеет, страдает малокровием и тоскует по дому. Лидия Михайловна тоже приезжий житель и отличалась от местных даже говором. «... Аккуратная вся, умная и красивая, красивая и в одежде и своей женской молодой поре, которую я смутно чувствовал, до меня доходил запах духов от нее, который я принимал за самое дыхание; к тому же она была учительницей...загадочного французского языка, от которого тоже исходило что-то особое, сказочное, неподвластное любому-каждому, как, например, мне»[3, с. 32]. Уважение к Лидии Михайловне не позволило мальчику обманывать ее.

В рассказе «Уроки французского» В. Распутина создан образ учительницы Лидии Михайловны, которая приняла материнское участие в сложной судьбе ученика. Это участие поистине явилось нравственным уроком человека, имеющего глубокую душу, светлый ум, тонкое обаяние. Лидия Михайловна отступила от общепринятых мерок, тем самым она потеряла работу, но своим участием, теплотой она все, же перевернула, отогрела душу мальчика.

Такой новаторский образ учителя в русской литературе не оставил в стороне критиков и писателей. С. Залыгин назвал Лидию Михайловну «неразгаданной феей». Мальчику с трудом давались уроки французского языка, но учитель смогла преподать детям уроки доброты. Спасая мальчика от голода, учитель использует уловку, понимая, что денег мальчик не возьмёт,

предложила ученику играть с нею «в пристенок». И конечно, она проигрывала. А на «честно» выигранные у нее деньги истощенный мальчик мог покупать молоко. И ходить в школу. Конечно, паренек уже начал догадываться: Лидия Михайловна проигрывает ему деньги и нарочно. Значит, игра не честная. Французский он, конечно, теперь одолеет, чего бы ему это ни стоило. Но как бороться с голодом? Не выигрывать же у учительницы? Лучше честно в «чику» на поляне.

Этот поступок доброты стоил учителю места работы. Через время учитель передала посылку: «Среди зимы, уже после январских каникул, мне пришла в школу посылка. Когда я открыл ее... аккуратными, плотными рядами в ней лежали макароны и красные блоки»[4, с. 61].

В рассказе «Уроки французского» с разных точек зрения оценивается поступок Лидии Михайловны, преподавателя французского языка. Лидия Михайловна представляется не столько учителем французского, сколько добрым другом и хорошим товарищем. В. Распутин показывает отношения учителя и ученика, основанные на взаимоуважении, доверии, нравственных ценностях.

Можно говорить о том, что в русской литературе советского периода создан образ учителя, которому характерны такие черты, как самоотверженность, самоотдача, мужество и героизм. Галерея портретов учителей, получивших свое отражение в произведениях литературы, создает типичный образ учителя, формирующего нового человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астафьев, В. Повести о моем современнике / В. Астафьев. – М.: Молодая гвардия, 1972, – 455с.
2. Иванов, К. А. Все начинается с учителя: Учебное пособие для студентов пед. ин-тов / К. А. Иванов. – М.: Просвещение, 1983. – 197с, – 175с.
3. Кассиль, Л. Повести и рассказы / Л. Кассиль. – М.: Правда, 1982. – 464 с.
4. Распутин, В. Уроки французского / В. Распутин. – М.: Советская Россия, 1981. – 61с.
5. Ушинский, К. Д. Три элемента школы / К. Д. Ушинский. – М. – Л., Изд-во АПН РСФСР, 1948. Т.2. – С.63 – 64.

АННОТАЦИЯ

Белоконь-Пожарицкая Н. А. Образ учителя в русской литературе советского периода.

В статье автор анализирует ряд произведений русской литературы, в которых создан образ учителя. В рассказе В. Астафьева «Фотография, на которой нет меня» показан героический образ учителя довоенного периода. В рассказе «У классной доски» Л. Кассиль уже создает героический образ учителя времен Великой Отечественной войны. А у В. Распутина «Уроки французского» появляется образ учителя послевоенного времени. Авторы создают типичный образ учителя.

Ключевые слова: повесть, рассказ, персонаж, образ, проблематика, автор, тип героя.

SUMMARY

Belokon-Pozharitskaya N. A. The image of a teacher in Russian literature of the Soviet period

In the article, the author analyzes a number of works of Russian literature in which the image of a teacher is created. V. Astafiev's story «The Photograph That I'm Not in» shows the heroic image of a teacher of the pre-war period. In the story «At the Blackboard», L. Kassil already creates a heroic image of a teacher during the Great Patriotic War. And in V. Rasputin's «French Lessons» the image of a post-war teacher appears. The authors create a typical image of a teacher.

Key words: story, character, image, issues, author, type of hero.

*М. П. Евдокимова,
И. Е. Адамова
(г. Армавир, РФ)*

УДК 821.161.1

ЛЮБОВЬ КАК ВЫСШАЯ ДУХОВНАЯ ЦЕННОСТЬ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Лирические стороны произведений являются первыми, которые привлекают внимание подавляющего большинства читателя. Это любовная тема, вдохновляющая, окрыляющая и вызывающая несколько эмоций, порой очень конфликтных.

Все великие поэты и писатели, независимо от стиля письма, темы, продолжительности жизни, посвятили большую часть своих произведений дамам своих сердец. Они вкладывали в себя эмоции, наблюдения, прошлые опыты. Лирическое произведение всегда наполнено нежностью и красотой, ярким эпитетом и

фантастической метафорой. Персонажи совершают подвиг ради своих близких, способны на риск, воюют, порой мечтают. И наблюдая за подобными персонажами, вы невольно проникаетесь теми же чувствами и переживаниями, что и литературные герои.

Эта тема нашла отражение в русской литературе и поэзии всех эпох. Люди обращаются к стихотворениям Александра Пушкина и находят в нём отражение своих чувств и эмоций. Имя великого поэта связано с тирадой стихов любви, дружбы, понятием честности и Родины, появляются образы Онегина и Татьяны, Маши и Гринёва. Даже самые строгие читатели могут открыть в своих произведениях что-то близкое, ведь они очень разнообразны. Пушкин – человек, который страстно отвечал на всё живое, великий поэт, творец русского языка, человек высокого и благочестивого качества. В разнообразии стихотворных тем, которые пронизывает стихотворения Пушкина, – тема любви играет такую значительную роль, что поэт может быть воспевающим это великое благородное чувство.

Всемирная литература не находит более ярких примеров особой пристрастности именно этой стороны отношений человека. Оказывается, основы этого ощущения заложены именно в самой ментальности поэта, которая отзывчива, способна раскрывать лучшие качества своей души каждому человеку.

На одном уровне с Пушкиным находится классик Михаил Юрьевич Лермонтов. Его идеи бессмертны; он стремится не просто улучшить жизнь, а обрести полное блаженство, изменить несовершенство природы человека и абсолютно разрешить все противоречия жизни. С его именем открывается новая эпоха русского литературного творчества. Вечная жизнь – поэт не соглашается на меньшую. Однако любовь в его произведениях имеет трагическое отражение. Его единственная неразделимая любовь к другу юности Варе Лопухиной повлияла на это. Он считает, что любовь невозможна и окружена мученической оболочкой, оставляя себя в одиночестве и без жизни.

Разлад между мечтой и действительностью проникает в это прекрасное чувство; любовь не приносит радость Лермонтову, он получает лишь страдания и печали: «Мне грустно, потому что я тебя люблю» [3, с. 325]. В его поэтических размышлениях, жизнь ему ненавистна, но и смерть страшна.

При рассмотрении любви как высшей духовной ценности в произведениях русских авторов, мы не можем обойти стороной вклад Бунина, как яркого воспевателя любовной лирики и прозы.

Тема любви в романах писателей XIX-XX веков особенна – часто она преподносится в пессимистических, даже трагичных красках. У Бунина, так же как и у Чехова, и у Куприна –

чувствуется тоска по настоящей, сильной, искренней любви, но не замечает её, когда она рядом. По словам данных художников слова, современные люди не умеют любить, будучи эгоистами и коварными существами, душа их чёрная, сердце холодное. Но потребность в любви от природы дана человеку, поэтому практически все персонажи Бунина, как и у Чехова и Куприна несчастливы: они ищут любовь, однако не могут достичь её.

Однако Бунин уверен, что любовь является самым ярким и счастливым явлением, которое может существовать в жизни любого человека. А в своих произведениях он показывал примеры любви такой. В одном из рассказов «Кавказ» главные герои бегут от ненавистного мужа на Кавказ, где проводят, возможно, лучшие дни своей жизни на пике романтической любви. Дикая необычная природа Кавказа противоположна холодному промозглому пейзажу серой Москвы, контрастируя и как бы диссонируя с душевным состоянием влюблённых людей. Быть вдвоём среди яркой и солнечной, немного необычной природы: *«Когда жар спадал и мы открывали окно, часть моря, видная из него между кипарисов, стоявших на скате под нами, имела цвет фиалки и лежала так ровно, мирно, что, казалось, никогда не будет конца этому покою, этой красоте»* [1, с. 11]. И каждое мгновение, проведённое вместе, становится для них в сто раз ценнее, потому что в скором времени они вынуждены будут уехать из этого рая обратно, вернуться к привычному постылому существованию.

И нам с вами может показаться, что это история про двух счастливых, влюблённых молодых людей, но нет, история заканчивается совсем неожиданно. Мы можем утверждать, что главному герою рассказа, человеку, влюблённого в девушку, про которого мы знаем немного, отданы финальные строки: *«Возвратясь в свой номер, он лёг на диван и выстрелил себе в виски из двух револьверов»* [там же, с. 12]. Главный герой, для которого любовь стала сладкой мукой, наваждением, не смог справиться с ней, а отражение его чувств передал нам солнечный кавказский пейзаж. Его чувства и переживания сродни знойной жаре, путающей рассудок и наводящей к лёгкому бреду.

П.Х. Хунарикова в своей статье «Своеобразие жанра и композиции в цикле рассказов И.А. Бунина «Тёмные аллеи»» [6] говорила о том, что несмотря на всю силу любви, которая способна подчинить всего человека, главным ударом в жизни становится измена возлюбленного или возлюбленной. Она способна толкнуть людей на безрассудные поступки, например, самоубийство. Для человека существуют только его чувства, которые словно поглощают и разрушают его самого.

Герои Ивана Алексеевича любят по-своему. Их чувство – яркая вспышка, любовная связь, которая обязательно пройдёт, иногда сменяясь трагедией («Тёмные аллеи», «Холодная осень», «Кавказ» и др.). Любовь, в понимании Бунина, способна причинить невыносимую боль, разрушить, морально и иногда физически убить. Однако, даже в связи с этим, он считает её по-настоящему самым великим, возвышенным и всеобъемлющим из всех чувств, что доступно людям.

В этом Бунин солидарен с Чеховым и Куприным. Любовь – это божественное дарование, за которое нужно благодарить Всевышнего. Без этого ощущения жизнь пустая и никому не нужна. И пусть любовь иногда выглядит пороком, разрушающим, испепеляющим, однако истинно несчастны люди, которые не могут испытывать это порочное и одновременно божественное чувство.

Иван Алексеевич может сопоставить происходящее в душе человека с феноменами внешнего мира, с потребностями общества, основанной на отношениях покупки и продажи, а инстинкты диких и тёмных. Бунин, один из первых в русской литературе, посвятил свою работу как духовному, так и телесному аспектам любви, используя необыкновенный такт на самые интимные и сокровенные стороны человеческих взаимоотношений. Бунин в первую очередь решил сказать, что страсть к телу не обязательно следует от душевного порыва, что бывает в жизни и иначе.

И какие бы сюжетные ходы писатель не выбирал, любовь в его произведениях всегда является великой радостью и великим разочарованием, глубокой и нераскрытой тайной, она и весной, и осенью в жизни людей.

Бунинские герои редко достигают гармонии в отношениях. Едва она появляется, то тут же исчезает. Но в душах их пылает жажда любви. Рассказы Бунина показали нам этот мучительный перелом между мечтой и действительностью.

В некоторых бунинских романах о любви описывается любовная цепочка: муж – жена – любовник. Эти рассказы создают атмосферу несоответствия установленному порядку. Брак становится непреодолимым препятствием к счастью. И часто то, что дают одному, бесцеремонно отнимают у другого.

Здесь уже появляется любовный мотив, как «солнечный удар», который стал особой, звонкой нотой цикла «Тёмные аллеи». Воспоминания о юности и родине связаны с прозой цикла рассказов 20-30 годов прошлого века «Тёмные аллеи». Эти рассказы ведутся в прошлом времени.

Автор как будто попытается проникнуть в глубокий подсознательный мир своих персонажей. В большинстве из

рассказов он повествует о телесных наслаждениях, прекрасных и поэтических, рождённых в истинных страстях. Несмотря на то, что первые чувственные порывы кажутся легкомысленными, как в «Солнечном ударе», они всё равно ведут к нежности и самоотверженности, а потом и к истинной любви.

Именно так происходит с героями рассказов «Визитные карточки», «Тёмные аллеи», «Поздний час», «Таня», «Руся», «В одной знакомой улице». Писатель рассказывает об обыкновенной одинокой их жизни. Вот почему прошлое наполнено сильным чувством, кажется истинно золотым временем, оно сочетается со звуком, запахом, красками природы. Вот как природа приводит к душевной и телесной близости влюблённых друг в друга, так и сама природа приводит их к непреодолимому расставанию и, иногда, к гибели.

Мастерские описания бытовых деталей и чувственные изображения любви присущи каждому рассказу цикла, однако, написанный в 1944 году «Чистый понедельник» представляет собой не только повесть о великом секрете любви, о загадочных женских душах, но и некую историю с тайными смыслами.

Точность и многообразие деталей являются не только приметам времени, но и ностальгией за навсегда утраченную Москву, и противопоставление Востока и Запада в душе и образе героини, идущей от любви к жизни в монахини.

В рассказе «Тёмные аллеи», открывшем сборник, возникает одна и та же точка зрения: любовь несчастна, но может изменить всю человеческую жизнь, однако всегда порождает разлуку.

Главная героиня даже по прошествии многих лет смогла сохранить в своей душе любовь к мужчине, пронеся её до их встречи. Однако простить героя ей не под силу: *«Как не было у меня ничего дороже вас в ту пору, так и потом не было. Оттого-то и простить мне вас нельзя»* [1, с. 6].

Бунинская любовь пропитана трагичностью, однако никогда не перестаёт быть прекрасной в его же глазах. Она словно величайший дар, который постигается не каждым. С этим согласна и Лю Цзыюань в своей работе «Философский ракурс рассказа И. А. Бунина «Тёмные аллеи»» [4], которая отмечала двойственность осознания, как самим автором, так и литературным героем, истории прошедшей жизни. Бунин подводит итоги своей собственной жизни, отражая это в произведении и наполняя цикл глубокими жизненными наблюдениями.

Рассказ «Часовня», несмотря на то, что он является одним из небольших по размеру в цикле, не уступает в философичности и глубокомыслии. Что интересно, Бунин размышляет не только о

любви в целом. Он задевает такие темы как смысл жизни, закон мироздания или же суть человеческого бытия.

«Часовня» – это рассказ-воспоминание. Читатель понимает, что перед ним описывается случай из далёкого детства повествователя, несмотря на то, что произведение написано с использованием глаголов в настоящем времени. Бунин описывает происходящее глазами детей, акцентирует на этом внимание. Их мысли, чувства, а главное душа не запятнаны реалиями жизни, а сами дети острее, тоньше ощущают окружающих мир, в отличие от взрослого поколения.

Ребятам, сидящим на корточках под часовней, открывается невероятно странный, но наглядный контраст жизни. Их взору предстаёт очень тёплая атмосфера солнечного лета, которое наполнено яркими красками цветов. Однако своё внимание они предпочитают уделить более мрачному: старое заброшенное кладбище и почти разрушенная часовня с окнами.

Писатель в своём произведении даёт понять одну мысль: в жизни нет грани между хорошим и плохим, нет точного понятия, что есть добро, а что зло – это лишь стороны одного и того же явления, на которое смотрят с разных точек зрения. Невозможно с уверенностью утверждать, где конец одного и начало другого.

Тела неживых людей больше и больше подогревают интерес к часовне, её темноте и холоду. Вероятно, детский разум впервые «прикоснулся» к смерти – одному из основных вопросов всего мира. Он не до конца понимает, что именно это всё значит, однако это лишь заставляет детей с немалым интересом пытаться разглядеть глубины старой кирпичной часовни, где *«лежат холодные ящики»* [1, с. 236].

Бунин снова изображает действительность, используя приём контраста. Невольно приблизившись к самой смерти, дети словно знакомятся с жизнью, с её основой – любовью: *«...у нас тут солнце, цветы, травы, мухи, шмели, бабочки, мы можем играть, бегать, нам жутко, но и весело сидеть на корточках, а они всегда лежат там в темноте...»* [там же]. Писатель отмечает, что среди умерших людей были не только старики, но и молодой человек, *«который сам себя застрелил»* [там же]. Возникает резонный вопрос, что было истинной причиной ухода из жизни самостоятельно. Ответ на него можно найти в небольшом разговоре детей. Один из детей поясняет, что данный человек был сильно в кого-то влюблён, а *«когда очень влюблён, всегда стреляют в себя»* [там же]. С одной стороны, в словах ребёнка чувствуется детская простота, наивность, однако с другой – в них скрывается невыразимое несчастье обычного человека, его глубокие чувства.

Это знаковая фраза для Ивана Бунина. Она отлично и ярко излагает понимание автора такого понятия как любовь. Для Бунина она трагична, является нечто тёмным, бессознательным. Такая же мысль прослеживается в работе Т.Ф. Панченко и Д.И. Нечаевой «Книга И. А. Бунина «Тёмные аллеи» как метажанровое единство» [5]. Они отмечали неразрывность любви и смерти. Можно сказать, что любовь как истинное чувство рождает в человеке такие эмоции, ощущения, с которыми существовать практически не представляется возможным. «Любовь способна вызывать в человеке эмоции, чувства, с которыми просто невозможно жить» [там же].

Его произведения контрастны, будучи аллегорией на реальную жизнь. Сочетание абсолютно несочетаемых вещей и есть тот самый закон бытия людей во всех его формах выражения, и об этом рассуждает Бунин-философ. Подтверждая данную мысль, мы хотим привести заключительную фразу всего произведения: *«И чем жарче и радостней печёт солнце, тем холоднее дует из тьмы, из тьмы»*[1, с. 256].

Рассказ «Генрих» был написан 10 ноября 1940 года. Композиционно произведение включает в себя четыре части, разделённые друг от друга чертой, которая является словно следствием пережитого момента жизни, как бы деля их между собой. Используя третью черту, Бунин показывает, как герой отдаляется от своего собственного счастья; она же и создаёт невозможность продолжения жизни, олицетворяет разрушение любви.

Главная героиня рассказа – Елена Генриховна – переводчица и журналистка. Её имя, а точнее псевдоним «Генрих», использовано в качестве названия произведения. Она описывается как женщина, наделённая талантом, имеющая красивую внешность, имеет неплохое чувство юмора и острый ум. Генрих не похожа на ещё двух женских персонажей, описанных писателем: Нади, которой шестнадцать лет, *«в беличьей шубке, в беличьей шапочке»* [там же, с. 120] и Ли, *«тонкой, длинной, в прямой чёрно-маслянистой каракулевой шубке и чёрном бархатном берете, с большой каракулевой муфтой»*[там же, с. 121]. Первая – ребёнок, когда как вторая является роковой женщиной.

Главный герой покидает место – это словно отделение двумя чертами от любви и интриг, всевозможных развлечений. В его душе теплится надежда на то, что *«где-то там будет что-то особенно счастливое, какая-нибудь встреча ... в Нице теперь чудесно, Генрих отличный товарищ...»*[там же, с. 119]

Описывая прекрасные пейзажи, Бунин, как и в других произведениях цикла «Тёмные аллеи», использует приём

контраста: *«ослепительно-белый полуденный блеск вершин, восстававших в своём торжественно-радостном облачении в райское индиго неба»*[там же, с. 128] – *«обрывы над узкой бездной, где холодно синела... тень»* [там же], *«стоянка в тёмной теснине... среди чёрного Дантова ада гор»*[там же].

Несовместимость нечто радостного и печального показывают внутреннее неравновесие, тревожность героя, контрастность его собственных чувств: шумная и плотная толпа жителей, изящество Италии противопоставляются одиночеству персонажа. С этим соглашается В.Т. Захарова в своей работе «Рассказ И. Бунина «Генрих» (цикл «Тёмные аллеи»): функции поэтики импрессионистического психологизма». Она отмечает, что счастливое блаженное начало соотносится с «бездной и с холодной тенью» [2].

Конец произведения в очередной раз подтверждает примечательную особенность персонажей Ивана Бунина: они все состоят целиком и полностью из чувств, в их мировоззрении нет переосмысления мира как такового, они переживают его. Их действия невозможно объяснить, основываясь на одной логике; герои руководствуются одними лишь ощущениями. А также финал ещё раз подчёркивает то, как Бунин воспринимает любовь: люди неотвратимо приходят к полному одиночеству, а душевная близость людей и их взаимопонимание не являются чем-то настоящему достигаемым.

Итак, Бунин не отрицает любовь как таковую. Она приносит людям счастье, соединяя две души, однако всё это напоминает вспышку молнии во время сильной грозы: сверкнуло и прошло. Писатель видит в этом лишь страсть, что захватывает самого человека. Подобное по определению не способно быть вечным. Однако, даже подойдя к своему завершению, смерть или же расставание, она не уходит полностью. Воспоминание о любви остаётся в голове человека невероятной душевной травмой, что способно озарять весь его жизненный путь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин, И. А. Тёмные аллеи : рассказы / И. А. Бунин. – Эксклюзив: Русская классика. – Москва : АСТ, 2019. – 352 с.
2. Захарова, В.Т. Рассказ И. Бунина «Генрих» (цикл «Тёмные аллеи»): функции поэтики импрессионистического психологизма / В. Т. Захарова. – Текст : электронный // Вестник ННГУ. – 2016. – №5. –URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rasskaz-i-bunina-genrih-tsikl-temnye-allei-funktsii-poetiki-impressionisticheskogo-psihologizma> (дата обращения: 05.05.2023).

3. Лермонтов, М.Ю. Собрание сочинений в четырёх томах : собрание/ М. Ю. Лермонтов. – Москва : Правда, 1969 г.– 3024 с.
4. Лю Цзыюань, Философский ракурс рассказа И. А. Бунина «Тёмные аллеи» / Лю Цзыюань. – Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. №12-2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskiy-rakurs-rasskaza-i-a-bunina-temnyye-allei> (дата обращения: 02.05.2023).
5. Панченко, Т. Ф. Книга И. А. Бунина «Тёмные аллеи» как метажанровое единство / Панченко Т. Ф., Нечаева Д. И. – Текст : электронный // Известия Восточного института. – 2016. – №4 – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kniga-i-a-bunina-tyomnye-allei-kak-metazhanrovoye-edinstvo> (дата обращения: 10.05.2023)
6. Хунарикова, П. Х. Своеобразие жанра и композиции в цикле рассказов И. А. Бунина «Тёмные аллеи» / П. Х. Хунарикова, И. Б. Бачалова // Актуальные направления научных исследований: от теории к практике : материалы VI Международной научно–практической конференции, 27 сентября 2015 года, Чебоксары / ЦНС «Интерактив плюс». – Чебоксары, 2015. – С. 226-229.

АННОТАЦИЯ

Евдокимова М. П., Адамова И. Е. Любовь как высшая духовная ценность русской литературе

Статья посвящена рассмотрению категории любви как высшей духовной ценности в русской литературе. Особое внимание авторами в работе уделено художественному мастерству русского писателя И.А. Бунина в раскрытии темы любви в цикле «Тёмные аллеи». При анализе произведений делается вывод о контрастности любви: насколько близко находятся счастье и боль. Будучи абсолютно счастливыми, герои могут прийти к трагичному концу.

Ключевые слова: Любовь, русская литература, И.А. Бунин, «Тёмные аллеи».

SUMMARY

Evdokimova M. P., Adamova I. E. Love as the highest spiritual value in Russian literature

The article is devoted to the consideration of the category of love as the highest spiritual value in Russian literature. The authors pay special attention to the artistic skill of the Russian writer I. A. Bunin in the disclosure of the theme of love in the cycle «Dark Alleys». When analyzing the works, a conclusion is made about the contrast of

love: how close happiness and pain are. Being absolutely happy, the characters can come to a tragic end.

Key words: love, Russian literature, I. A. Bunin, «Dark Alleys».

*М. П. Евдокимова,
А. А. Шматько
(г. Армавир, РФ)*

УДК 821.161.1

**КАТЕГОРИИ ИДИОСТИЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ
М.И. ЦВЕТАЕВОЙ В РАБОТАХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ:
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Идиостиль соотносится с личностным почерком автора. Это стилеобразующие характеристики, делающие произведения автора отличным от ряда аналогичных ему произведений других авторов. Таким образом, идиостиль – это система эстетических, модальных, экспрессивных и формальных лингвистических характеристик, то есть набор индивидуальных маркеров, присущих произведениям конкретного автора. Совокупность данных характеристик предает уникальность авторской языковой картине мира.

По мнению С.А. Ахмадеевой творчество М.И. Цветаевой строится во многом на антитезе, неоднозначности, на исключительных, эмоциональных образах. Поэтическое наследие М.И. Цветаевой привлекает внимание литературоведов и лингвистов, прежде всего разнообразными стилистическими и тематическими планами [1, с. 479].

Поэтесса – свидетель и участник революционных событий в России. Она сформировала собственный стиль, балансируя на рубеже двух эпох. Исследователи (Л. В. Зубова, О. Г. Ревзина, Н. А. Бодрова) утверждают, что интерес к ее творчеству и специфика последнего обусловлены «неповторимым индивидуальным стилем» [6].

Н.М. Шевченко утверждает, что М.И. Цветаева очень удачно использовала творческий подход к фразеологическим конструкциям. Достаточно часто можно встретить классический пример: а ларчик просто открывался, висячие сады Семирамиды, троянский конь, ахиллесова пята и т.д. Уникальность М.И. Цветаевой заключается в моделировании авторского метафорического комплекса образов: разбиваться на куски Озириса, Дионисиево ухо, Вавилонская башня писем. В работе Н.М. Шевченко рассуждает о том, что фразеологизмы в текстах Цветаевой близки к библейским: «Все стихи и вся музыка –

обещание обетованной земли, которой нет»; «Стих – по заказу! Стих – по мановению Брюсова! И второй камень преткновения, острейший, – я совсем не знала, кто Эдмонда, мужчина или женщина, друг или подруга» [10].

Л.В. Зубова и Н.А. Козина полагают, что особую роль играет символика цвета в лирике Цветаевой, а именно цвет помогает точнее передать чувства лирического героя. Для каждого образа она подбирает свой цвет, создавая спектр индивидуальных маркеров колористики [3, с. 130].

Структурная членимость слова – принципиально важная категория поэтики М.И. Цветаевой – рассматривается в статье Л.П. Черкасовой, в которой продемонстрировано, как слоги-членение осуществляется посредством тире, а не дефиса, как знака наиболее заметного и эмоционально насыщенного. Получается, что индивидуальность поэтики Цветаевой заключается в чувственной самоодержимости и вневременной отгороженности. Произведения созданы личностными переживаниями, наполнены глубиной чувств и фантазией. Поэтика Цветаевой отличается спецификой ритмической структуры текста. Автор использует большое количество окказионализмов, библеизмов. Особый интерес вызывает фонетическая картина стиха. Произведения всегда наполнены «сложными, зачастую неоднозначными образами, которые, в свою очередь, рисуют особую смысловую основу стихотворения» [9, с. 57].

В качестве таких категорий идиостиля выступают: семантическая емкость слова, тот или иной базовый художественный концепт творчества (огонь, свобода, разлука), конкретный стилистический прием (повтор, перифраз, парцелляция) или лингвопоэтическое средство образности, которое является важным со смысловой точки зрения: в нем представлен авторский взгляд на мир, отражены концептуальные понятия творчества.

Эпитет является одним из центральных текстовых понятий для М.И. Цветаевой. Она сама сделала запись в дневнике: «Я день ищу эпитета, т. е. одного слова» [8, с. 293]. Излюбленная образная логика мышления поэтессы – метонимическая, которая зачастую тяжело отделима от метафорической.

Главным условием функционирования художественной парадигмы как объекта, актуализируемого в культурной системе, выступает известность автора формул, признанного мировым сообществом, отношение к творчеству М.И. Цветаевой как к творчеству художника с мировым именем. Доступность изданного цветаевского творчества является дополнительной

возможностью постижения образной зависимости афористичных формул поэта.

Семантическая формула идиостиля при обозначении в интертексте выступает как особая формула, пополняющая разряд текстов, подтверждающих эстетическую гипотезу. К таким характерным текстам можно отнести цветаевскую формулу: «Поэт – издалека заводит речь / Поэта далеко заводит речь». Данная формула активно используется при сравнительной характеристике поэтов и прозаиков.

Неоромантические и неомифологические тенденции эпохи рубежа девятнадцатого века влияли на художников слова своего времени. Дело в том, что в сознании «серебряного века» творчество необходимо превращалось в «жизнетворчество», восходившее к мифу о демиурге, разрушающем и созидающем мир заново, принося при этом в жертву собственную жизнь. И если миф по природе своей не трагичен, то житнетворчество, подразумевающее драматизацию и бытия, и собственной биографии, оказывалось трагичным. Метафизическая сущность мира понимается как трагическая. Трагедия, ведущая к духовному «просветлению», «осознанию» истинной жизни становится предметом размышления и философов, и художников. Цветаева из их числа» [2, с. 367].

Трагизм эпохи, в которой М.И. Цветаева реализовала себя, веяния времени и факты личной биографии – совокупность всего вышеперечисленного сделала закономерным обращение художника к категории трагического. Стремление Цветаевой, осознавшей себя поэтом, победить «природу», данность и выстроить свою жизнь по поэтическим законам, по «программе», явилось откликом на житнетворческие идеи эпохи. В данной ситуации, трагическое становится не просто эстетической доминантой ее творчества, но нормой жизни.

Закономерно, что трагическое в творчестве М.И. Цветаевой связано с процессом перехода, качественного изменения. Переходность в цветаевском поэтическом мире сопряжена с интенсивностью и многосмысловостью, поливариантностью трагической константы.

Особенно в позднем творчестве Цветаевой трагизм тесно сопрягается с понятием творчества. Утрата близких, утрата дома, утрата Родины согласно цветаевской концепции трагического, могут быть компенсированы литературной обработкой. Российское и «послероссийское» бытие, воплощенное в творчестве, становится единственной подлинной жизненной ценностью. Трагические утраты преодолеваются творчеством.

Таким образом, трагическое в понимании Цветаевой оказывается тождественной творческому, «истинному». Трагический процесс перехода, качественного изменения человека в процессе становления через самоуничтожение приобщает человека к высшему бытию и сообщает подлинное содержание его жизни. Борьба с житейской данностью завершается возвращением, возрождением к природной и сакральной заданности. Человек открывает свое настоящее «я». И «произведение, оставшееся после его гибели, и есть желанное Цветаевой бессмертие» [5, с. 87].

Присущ мироощущению «Серебряного века» и «Тотальный мифологизм» (термин Д.Е. Максимова), выступающий и в качестве принципа организации художественного текста, и, что примечательно, в качестве мироощущения определяет всю культурную ментальность двадцатого века. В науке такое явление получило название неомифологизма.

Особую значимость в литературном процессе обозначенного периода приобретает процесс мифотворчества. Мифотворчество следует понимать как процесс создания и конструирования мифа. В этом главное отличие мифотворчества от мифологизма, сутью которого является использование готовых мифологических сюжетов в художественных целях. Цветаева определяет мифотворчество «как извлечение из человека основы и выведение ее на свет, усиление основных черт, вплоть до видения только их» [7]. Говоря иначе, «миф позволяет увидеть внутреннее (отношение человека с душой или поэта с гением) как внешнее» [4, с. 98].

Итак, можно утверждать, что многие мотивы и контекстные маркеры, определяющие отношения поэтессы к миру и с миром, прослеживаются с наиболее ранней лирики, во многом лежат в основе самоопределения личности внутри произведения. Непостоянство, страстность, религиозные мотивы и святотатство, горячность, импульсивность в той же степени определяют структуру стихотворения, выбор тропов и синтаксических конструкций, в какой эта форма изначально задает настроение повествования и эмоционального посыла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахмадеева, С. А. Жизнь и творчество М. И. Цветаевой в диссертационных исследованиях 1989-2005 гг. / С. А. Ахмадеева. // Лики Марины Цветаевой: XII Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9-12 октября 2005 г.): Сборник докладов / ответственный редактор И. Ю. Белякова. – Москва : Дом-музей Марины Цветаевой, 2006. – С. 479 – 524.

2. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века / В. А. Келдыш. – Москва: Наука, 1975. – 478 с.
3. Козина, Н. А. Стиль очерка М. Цветаевой «Мой Пушкин» (синтаксический уровень)/ Н. А. Козина // Вопросы стилистики. – Саратов, 1985. – С. 119 – 143.
4. Латыпова Ю.И. Мир о поэте в художественном мире М.И. Цветаевой: 10.01.01: дисс...канд.филол.наук / Ю. И. Латыпова. – Стерлитамак, 2008. – 184 с.
5. Переславцева Р.С. Поэтика трагического в творческой эволюции М. Цветаевой: 10.01.01: дисс... канд.филол.наук / Р. С. Переславцева. – Воронеж, 1998. – 178 с.
6. Рожнов, Д. О. Изучение стихотворения «Кто создан из камня, кто создан из глины» на уроках литературы в 11 классе / Д. О. Рожнов. – URL: <https://znanio.ru/media/izuchenie-stihotvoreniya-kto-sozdan-iz-kamnya-ktosozdan-iz-gliny-naurokah-literatury-v-11-klasse-2790196> (дата обращения : 16.04.2023).
7. Цветаева М.И. Живое о живом / М. И. Цветаева. – URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/kritika/reznikova-sovremennye-zapiski-knigi-52-53.htm> (дата обращения: 10.04.2023).
8. Цветаева М.И. Собрание сочинений в семи томах. Том. 7. Письма / М. И. Цветаева. – Москва: Эллис Лак, 1995. – 848 с.
9. Черкасова, Л. П. Наблюдения над экспрессивной функцией в поэтическом языке: (На материале поэзии М. Цветаевой) / Л. П. Черкасова // Развитие современного русского языка. – Москва : Высшая школа, 2019. – С. 54–67.
10. Шевченко, Н. М. Фразеотворчество М. Цветаевой / Н. М. Шевченко – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/frazeotvorchestvo-mtsvenaevoy/viewer> (дата обращения: 12.04.2023).

АННОТАЦИЯ

Евдокимова М. П., Шматько А. А. Категории идиостиля в творчестве М.И. Цветаевой в работах исследователей: литературоведческий аспект

Статья посвящена особенностям реализации идиостиля М.И. Цветаевой. Авторы раскрывают понятие «идиостиля» и его специфики в творчестве поэтессы, привлекая работы исследователей в области русской литературы. В работе представлен вывод о преодолении человеком трагических утрат посредством творчества.

Ключевые слова: Цветаева, идиостиль, личность, поэтесса, творчество.

SUMMARY

Evdokimova M. P., Shmatko A. A. Categories of idiostyle in M. I. Tsvetaeva in the works of researchers: literary aspect

The article is devoted to the peculiarities of the implementation of the idiostyle of M. I. Tsvetaeva. The authors reveal the concept of 'idiostyle' and its specifics in the work of the poetess, drawing on the works of researchers in the field of Russian literature. The paper presents a conclusion about overcoming tragic losses by a person through creativity.

Key words: Tsvetaeva, idiostyle, personality, poetess, creativity.

О. В. Жарикова
(г. Горловка, РФ)

УДК 801.6: 801.4 + 882(09)

РОЛЬ КАБАРЕ В ФОРМИРОВАНИИ НОВОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭСТЕТИКИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Исторические исследования Серебряного века традиционно показывают специфику «высокой культуры», анализируют творчество её отдельных представителей и концептуальные основы художественных направлений различных видов искусств. В то же время феномен развлекательной культуры того времени становится предметом изучения культурологов и историков культуры в последнее время. Обращение к русской культуре Серебряного века с её поиском новых философских, социальных и эстетических идей подводит исследователей к анализу модернистской развлекательной культуры, к переосмыслению роли театральности, рассмотрению проблемы символического жизнетворчества как особой формы развлечения.

В первые десятилетия XX века театральные печатные издания, то ли полемическая, критическая или обзорная статья, была полна темы упадка, тупика, кризиса театра. Неудовлетворенность актерским театром – наследием XIX в., оплотом которого всё ещё оставались Малый и Александринский театр, ещё не порвавшим с натурализмом МХТом, породила потребность в активных театральных исканиях. Выразалось это состояние прежде всего в необыкновенной пестроте театральной жизни, что нашло отражение в театральной прессе того времени. Полифония разнообразных театральных идей, которые соседствовали, спорили, но не исключали друг друга, – характерная черта театральной жизни России самого начала века [2, с. 141]. Станиславский К. С., например, пытался преодолеть рамки натуралистического театра с помощью драматургии символизма;

Комиссаржевская В. Ф. творила на сцене свой идеал свободной гармоничной личности; Мейерхольд В. Э. искал конструкцию условного, неплоскостного театра; Евреинов Н. П. выстраивал концепцию «театра для себя»; подступался к идее «театральности в театре» в своих первых режиссерских опытах Таиров А. Я.; Комиссаржевский Ф. Ф. «освобождал» актеров от «режиссерского диктата». Все это происходило в атмосфере философских, духовных, эстетических исканий Серебряного века, требовавших поиска не только новых смыслов, но стиливых, жанровых и формальных экспериментов.

Мемуарная литература свидетельствует, что это было время, когда зрителями театров была большая часть городского населения. Огромная зрительская аудитория, в массе своей не читающая театральную прессу, а, следовательно, не очень посвященная в театральную полемику, ожидала от театра развлечения, получения удовольствия. Удовольствие разный зритель получал от удовлетворения разных потребностей – в красоте, поучении, свежих социальных идеях, правде жизни, эмоциональной зарядке или разрядке, любознательности, просто в веселии и т.п. Зрительские ожидания определяли успех или неуспех театральных постановок, что в свою очередь снова сталкивало теоретиков в полемике. Этот нескончаемый живой, взаимообогащающий процесс в театральной жизни тех лет, обладающий разным уровнем активности в каждую эпоху, и сегодня оказывается удивительно энергичным [1], [4], [6].

Совершенно естественно, что атмосфера творческой неудовлетворенности и всеобщего поиска, к тому же на фоне расцвета философии свободы творчества, стимулировала рождение совершенно новых форм и эстетических принципов. В этих условиях можно считать закономерным тот факт, что именно театральная среда, где известный европейский формат кабаре был применен для одновременного удовлетворения потребностей в бесшабашном, развлекательном отдыхе и эксперименте, явила обществу форму нового театрально-развлекательного представления, ставшую востребованной у широкой публики.

Своему появлению кабаре обязаны искушенным французам. Первое подобное заведение открылось в 1881 году на Монмартре в Париже и называлось «Черный кот» (Le Chat noir). Там собирався весь свет богемы, предпочитавший унылым салонам новый, более развязный вид развлечений. На сцене выступали обворожительные танцовщицы, которых сменяли поэты и революционеры, читавшие манифесты. Спиртное лилось рекой, вдохновляя художников и писателей, драматургов и мыслителей на новое, небывалое доселе творчество. Франция, уставшая

от революционных перипетий и давления со стороны властей, жадно глотала свободу полными легкими.

Следующим, без преувеличения знаковым, заведением стало кабаре «Мулен Руж» (MoulinRouge), собравшее под «красной мельницей» самых известных представителей интеллигенции того времени. Впервые за всю историю Европы в «Мулен Руж» можно было посмотреть на обнаженных красавиц, танцующих канкан и стриптиз, однако этим, разумеется, не ограничивались. По сути, французские кабаре стали местом, где спорили и обменивались мнениями интеллектуалы и творцы, которые при этом не забывали опрокидывать рюмку-другую абсента и предаваться разгулу. Кабаре с их пикантным форматом незамедлительно обрели бешеную популярность не только среди зажиточных слоев общества, но и среди простых людей, специально копивших деньги, чтобы хоть чуть-чуть насладиться духом избавляющейся от оков пуританской морали Франции.

В Германии первое кабаре – «Убербреттль», носившее официальное название «Пестрый театр» («Buntes Theater») в 1901 году открыл барон Эрнст фон Вольцоген. «Убербреттль» расшифровывается и как «сверхмалая сцена», и как отсылка к работам Фридриха Ницше о сверхчеловеке, воспитывать которых собирался Вольцоген в своем заведении. Никакого «нацистского» смысла он не вкладывал, барону казалось, что через новое искусство массы в интеллектуальном плане можно поднять наверх. Первые годы «Убербреттль» был центром сосредоточения творческого авангарда Германии. Здесь ставили спектакли, устраивали варьете и создавали новый художественный язык. Например, в 1907 году знаменитый театральный режиссер Всеволод Мейерхольд поставил в Петербурге драму «Пробуждение весны» Ведекинда, отдав таким образом должное немецкому новатору.

Литературные кафе и кабаре сыграли, наряду с экспрессионистскими журналами, издательствами и галереями, важнейшую роль в становлении и консолидации экспрессионизма как художественного движения. Последовательность взлетов и спадов их популярности соответствует динамике развития экспрессионизма в разные его периоды. Расцвет новой поэзии в годы перед I мировой войной прочно связан с пиком активности кабаре «Гну», «Неопатетического клуба» и «Кафедес Вестенс»; перемещение центра внимания на драму, театр и кино в послевоенные годы совпадает с выдвиганием на ведущую роль в культурной и деловой жизни Берлина «Романского кафе», в котором художники отошли на второй план, уступив лидерство театральным менеджерам, директорам литературных

кабаре и деятелям кинопроизводства. После войны на смену относительному затишью в художественной жизни, вызванному уходом на фронт многих молодых экспрессионистов и военной цензурой, приходят десятки новых литературных кабаре.

Внутри развлекательной культуры конца XIX – начала XX в. особое местозанимает кабаре – заведение с разнообразной программой, в которую входили песни, одноактные пьесы, скетчи, танцевальные номера, объединенные выступлениями конферансье.

В отличие от Франции, где кабаре было местом общения художественной богемы и интеллектуалов, в России оно возникло прежде всего в театральной среде как особый закрытый актерский клуб. Это важное обстоятельство и обусловило основное эстетическое отличие русского кабаре от западноевропейского при внешнем организационном сходстве. Пародийный стиль номеров и постоянное участие в программе остроумного конферансье-ведущего заимствованы у французских и немецких кабареистов, но представление в русском артистическом кабаре в целом имело иные цели и характер: элитарное, веселое развлечение, построенное на «эстетизации смеха».

В России первое кабаре «Летучая мышь» начало действовать 29 февраля 1908 г. в арендованном подвале доходного дома Перцева вблизи Храма Христа Спасителя, в самом центре Москвы – недалеко от Камергерского переулка, где находится и сейчас Московский Художественный Театр (МХТ). «Летучая мышь» – театр миниатюр Серебряного века и раннесоветского времени, один из самых первых и лучших камерных театров России, возникший из пародийно-шуточных представлений актёров Московского Художественного театра. Это кабаре, поначалу, создавалось как закрытый ночной клуб артистов МХТ.

Инициаторами первого русского артистического кабаре явились Никита Балиев и Николай Тарасов. Творческой колыбелью «Летучей мыши» были знаменитые мхатовские капустники; социокультурной почвой логично считать традиции литературных кофеен и творческие журфиксы, модные в России рубежа XIX–XX веков; эстетическая атмосфера формировалась в духе театрально-развлекательной культуры Серебряного века; форма представлений, несомненно, была заимствована из опыта широко известных в России французских кабаре. Программа целиком состояла из смешных, пародий на темы внутритеатральной жизни – смысл остроумных миниатюр был понятен лишь посвященным.

Удержаться надолго в виде закрытого клуба «Летучей мыши» оказалось невозможно: вскоре «строгий» устав был изменен

и начали приглашать гостей из числа друзей театра и, вообще, творческой среды; через год под натиском жаждущей публики даже было дано первое платное представление. Трагическая гибель Н. Тарасова послужила толчком к реорганизации «Летучей мыши». Так как стало некому нести финансовые расходы по содержанию артистического кабаре-клуба, перед Н. Балиевым встала задача сделать кабаре самоокупаемым предприятием. Через три года своего существования кабаре «Летучая мышь» вышло из структуры МХТа и открылось как автономное публичное заведение.

Через восемь месяцев после создания в Москве первого артистического кабаре, молва о котором распространилась в обеих столицах, в Санкт-Петербурге, в Литейном доме княгини Юсуповой, где размещался театральный клуб, 5 декабря 1908 г. открылись сразу два театра-кабаре: с 9-ми часов вечера до полуночи – «Лукоморье» Всеволода Мейерхольда, а с полуночи до 3-х часов ночи – «Кривое зеркало» Александра Кугеля и Зинаиды Холмской. «Лукоморье», несмотря на талантливую творческую команду, успеха не имело, так как показалось зрителям неуместно серьезным. «Кривое зеркало», напротив, оказалось по-настоящему веселым и стало быстро набирать популярность.

Главный идеолог кабаре в России – театральный критик А. Кугель. В своих публикациях он размышляет о том, каким могло бы стать русское кабаре. После посещения европейских заведений он мечтал о закрытом от глаз вульгарной публики артистическом убежище, где восторжествует дух свободного творчества актеров и поэтов, для публики утонченной, но не чуждой веселья. Именно таким стало открытое А. Кугелем в Санкт-Петербурге кабаре «Кривое зеркало» и известная «Бродячая собака». Именно таким хотели видеть свое московское кабаре и Н. Балиев с Н. Тарасовым.

Процесс создания маленьких театров-кабаре далее развивался лавинообразно – в 1912 г. только в двух столицах работали 125 театров-кабаре; сколько открылось таких театров в Одессе, Киеве, Харькове и других крупных городах Российской империи – установить невозможно. Одни театры работали на протяжении нескольких лет постоянно или с перерывами; другие – открывались и вскоре закрывались, чаще – из-за экономических, реже – из-за творческих проблем; но это не отменяло факта рождения непривычного театрально-эстрадного направления. Театральная критика, не воспринимающая всерьез вплоть до 1912 г. нарастающий спрос на новое театральное развлечение, вынуждена была заняться исследованием очевидно масштабного культурного феномена.

Не претендующие поначалу на публичность, актерские клубы начала XX в. стали моделью стремительно распространившихся театров-кабаре для широкого зрителя, а затем и театров миниатюр: именно театры малых форм оказались пригодными как для творческих поисков, так и для удовлетворения вкусов самых разных социальных групп. Для одних кабаре, а затем и театры миниатюр, стали новым способом и местом веселого, в современном духе, времяпрепровождения; для других – необычным художественным миром; для третьих – местом с непривычной эстетической атмосферой, формируемой духом раскрепощения Серебряного века; для четвертых – лабораторией творческого эксперимента; для иных – все вместе взятое.

По мере своего развития и роста популярности кабаре трансформировалось в театры миниатюр, приобретая и новые качества. Известная исследовательница этого периода Нора Букс во вводном очерке к сборнику «Русская развлекательная культура Серебряного века» отмечает: «Утверждаясь на русской почве, эта форма видоизменялась; исчезали столики для публики, и там, где это произошло, кабаре стало называться театром миниатюр. Именно в пределах данной формы как раз и возник синтез разных искусств – музыки, литературы, актерского мастерства, вокала, танца, живописи, а также журналистики, журнальной карикатуры, новорожденного кино и моды» [3, с. 8].

Новое театральное-эстрадное направление вызвало к жизни новый литературный жанр – миниатюры, что подтверждает увлечение деятелей театров и литературы всех жанров кабарежным творчеством. Достаточно вспомнить такие блистательные имена, как Вс. Мейерхольд, А. Кугель, Н. Балиев, Н. Евреинов, А. Блок, А. Аверченко, Н. Тэффи, В. Ходасевич, А. Вертинский, М. Фокин и др. Сцены многочисленных театров-кабаре захватила пародия, в которой происходило разрушение не только структуры, но и эстетической идеологии привычного театра. Эти новые театральные формы, при всей осуждаемой часто легкости и кажущейся примитивности, несли в себе свежий, современный способ художественной трансформации действительности, театральной и обыденной.

По мере расширения популярности нового направления многие кабаре и театры миниатюр становились чисто коммерческими заведениями, рассчитанными на весьма невзыскательную публику. В начале Первой мировой войны многие театры-кабаре и миниатюр закрылись, как не отвечающие настроениям в обществе. Однако на волне патриотических и политических настроений в 1915 г. вновь стал нарастать массовый спрос на кабарежное искусство.

Следующий этап развития русского кабаре связан с революционными событиями: в обществе, наэлектризованном революционными событиями, сопровождающимися социокультурной и политической неразберихой, вновь оказались массово востребованными театры введенного А. Кугелем понятия миниатюр-жанра. Представления на многочисленных – старых и вновь открывающихся – сценах пародировали, высмеивали нелепые, подчас, до уродства, новшества повседневной жизни. После октября 1917 г. заполнившая залы новая публика часто не принимала остроумия и насмешки, требовала «революционной» тематики. Один за другим кабаре и театры миниатюр закрывались или добивались разрешения от властей и уезжали от начавшегося в 1918-м году голода на гастроли. В 1920 г. большевистская власть осознала необходимость запрета театров неуправляемого миниатюр-жанра в России.

Авторитетный театральный деятель и большой энтузиаст продвижения кабаре А. Р. Кугель, который сам стоял у истоков одного из первых артистических кабаре в Санкт-Петербурге, на страницах журнала «Театр и искусство» не раз защищал новое направление от обвинений во второсортности, отстаивал современностьразвлекательного, а не издевательского смеха [5; 6]. Именно в русском кабаре смех, вызванный остроумным художественным творчеством, объединившим различные виды искусства, доставлял удовольствие и зрителям, и самим исполнителям, не используя политическую и социальную сатиру.

Русское кабаре начала XX в. рассматриваем как вполне самобытноекультурноеявление, котороеполучилостремительное и масштабное развитие в дореволюционной России, и снискало признание в 1920-е гг. во Франции, Германии или Австрии – чего не могло бы произойти в случае прямого подражания западным образцам.

Приверженность русской художественной традиции позволяла сохранять собственную самобытность и находить свою нишу на высоко конкурентном рынке европейской развлекательной индустрии. В то же время эмигрантский этап истории русского кабаре, социокультурные и эстетические причины, обусловившие успех, сегодня практически не изучен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аппиньянези, Л. Кабаре / Лиза Аппиньянези. –М.: Новое лит. обозрение, 2010. – 287 с.
2. Московский Парнас: Кружки, салоны, журфиксы Серебряного века (1890–1922) / сост., примеч., указатель Прокопова Т. Ф. –М.:Интелвак, 2006. –768 с.

3. Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918/ Э. Анри-Сафье, И. З. Белобровцева, Н. А. Богомолов и др. ; сост. Н. Я. Букс, Е. Н. Пенская ; отв. ред. Е. Я. Курганов.–М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. – 463 с.
4. Тихвинская, Л. И. Повседневная жизнь богемы Серебряного века. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. –М.: Молодая гвардия, 2005. – 527 с.
5. Тихвинская, Л. М. Русские кабаре и театры миниатюр: (Искусствоведение) : автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.01 / Рос. ин-т искусствознания. – М., 1992. – 55 с.
6. Феномен театральности в культуре рубежа XIX – XX вв. / А. В. Вислова. –М. : Рос. ин-т культурологии, 2000. – 210 с.

АННОТАЦИЯ

Жарикова О. В. Роль кабаре в формировании новой литературной эстетики в начале XX века.

В статье показана роль русского кабаре в формировании новой литературной эстетики в начале XX века в России. Предметом исследования является русское кабаре. В статье представлен краткий исторический очерк возникновения и развития кабаре в России. Особое внимание уделяется пониманию кабаре как новой эстрадно-театральной формы, ставшей неотъемлемой составляющей развлекательной культуры Серебряного века. Возникновение кабаре в России начала XX-го века рассматривается как неизбежное явление в условиях, когда атмосфера творческой неудовлетворенности и всеобщего поиска, к тому же на фоне расцвета философии свободы творчества, стимулировала рождение совершенно новых форм и эстетических принципов.

Ключевые слова: кабаре, театр, серебряный век, театральная миниатюра, развлекательная культура.

SUMMARY

O. Zharikova. The Role of Cabaret in the Formation of a New Literary Aesthetics in the Early Twentieth Century.

The article shows the role of Russian cabaret in the formation of new literary aesthetics in the early twentieth century in Russia. The subject of the study is Russian cabaret. The article presents a brief historical sketch of the emergence and development of cabaret in Russia. Particular attention is paid to the understanding of cabaret as a new variety-theatre form, which became an integral component of the entertainment culture of the Silver Age. The emergence of cabaret in Russia at the beginning of the 20th century is seen as an

inevitable phenomenon in conditions when the atmosphere of creative dissatisfaction and universal search, moreover, against the background of the flourishing philosophy of creative freedom, stimulated the birth of completely new forms and aesthetic principles.

Keywords: cabaret, theater, Silver Age, theatrical miniature, entertainment culture.

*Н. А. Жихарева,
Д. А. Габрийчук
(г. Горловка, РФ)*

УДК 811.111-26

ИЗ ИСТОРИИ БРИТАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ

Британская литературная сказка имеет богатую и уникальную историю. Доказано, что возникновение и развитие литературной сказки предполагает наличие национальной фольклорной традиции. Многие знаменитые писатели-сказочники, помимо написания собственных сказок, занимались собиранием фольклорных сказочных сюжетов, имея целью использовать их в своём литературном творчестве (Шарль Перро, братья Гримм, Ханс Кристиан Андерсен и другие). Однако генетическая связь литературной сказки и фольклорной сказки не может рассматриваться как абсолютно универсальная и прямолинейная. Как отмечает И. Сурат: «Литературная сказка – это жанр, соединяющий в себе черты индивидуального авторского творчества с использованием в большей или меньшей степени некоторых фольклорных канонов – образных, сюжетно-композиционных, стилистических», а «любой традиционный образ, сюжет (и фольклорный, и литературный) входит в произведение не сам по себе, а как часть авторского замысла и связан с мировоззренческими основами творчества. Поэтому литературная сказка не меньше, чем произведение любого другого жанра, требует изучения в контексте всего творчества писателя» [5], и это особенно явно прослеживается в английской литературной сказке.

В Англии литературная сказка возникла относительно поздно по сравнению со странами континентальной Европы – лишь в XIX веке. Однако, говоря о сказке, нельзя не вспомнить имя великого Уильяма Шекспира, который был знатоком английского фольклора. Народной сказочной поэзией и атмосферой волшебства проникнуты его пьесы “A Midsummer Night’s Dream” (1596), “The Winter’s Tale” (1611), “The Tempest”

(1612). Родоначальниками литературной сказки считаются Джованни Баттисто Базиле в Италии и Шарль Перро во Франции, но необходимо отметить, что их сказки представляют собой литературную обработку народных сказок. В 1823 году Э. Тейлор перевёл с немецкого языка сказки братьев Гримм. Постепенно к этим сказкам стали добавляться и другие сказки, например, “The Three Bears”. Вопрос об авторстве этой сказки до сих пор остается спорным. Немного позднее появился первый перевод сказок Андерсена, сборник «Чудесные истории для детей», вышедший в 1846 году и принадлежавший перу М. Хауитт.

Хронологические рамки английской литературной сказки определяются с середины XIX века. Первая английская литературная сказка появилась в 1837 году, и написала её дочь известного поэта Сэмюэля Кольриджа, поэтесса Сара Кольридж. Она называлась “Phantasmion” и была основана на эпической поэме Э. Спенсера «Королева фей». В 1839 году выходит в свет книга Кэтрин Синклер “Nonsensical Story of Giants and Fairies”. Это первая в английской литературе сказка-нонсенс. Жанр нонсенса станет очень популярным и востребованным в Англии. Но, наверное, первым следует упомянуть имя профессора искусств Оксфорда Джона Рескина (John Ruskin) (1819-1900) и его великолепную сказку “King of the Golden River”, написанную в 1841 году, и впервые изданную в 1851 году. Затем последовали сказки У. Теккерея (1811-1863): “Sultan Stork” (1842), ироническая пародия на сказку В. Гауфа, и замечательная оригинальная сказка “The Rose and the King” (1854), возникшая из набора рисунков и игры для детей, придуманной писателем для детского рождественского праздника. Волшебная сказка была характерна и для творчества Чарльза Диккенса. В 1868 году увидела свет полная иронии блестящая сказка, опирающаяся на фольклорные традиции “Holiday Romance”, в которую включены четыре истории, якобы рассказанные детьми в возрасте от шести до восьми лет. Огромную роль в истории английской сказки сыграл Дж. Макдональд (1824-1905) – сказочник, мистик, блестящий рассказчик, сказкотворчество которого началось с романа “Phantasies” (1858), за которым последовали “The Light Princess” (1871) и, пожалуй, самая популярная на сегодняшний день сказка Макдональда – “The Princess and the Goblin” (1872). В ряду имён замечательных английских сказочников необходимо упомянуть имя Ч. Кингсли (1819-1875) и его сказку “Water Babies” (1863).

В 1865 году была написана самая известная сказка в жанре нонсенса, одна из самых известных литературных сказок не только в Англии, но и во всем мире, сказка, оказавшая большое влияние на становление и развитие жанра литературной сказки, это –

“Alice in Wonderland”. Её автором был выдающийся профессор математики Оксфорда Чарльз Лютвидж Доджсон (1832-1898). Он сочинил сказку по просьбе маленьких сестер Лидделл, и по просьбе слушателей сказка была записана и издана под псевдонимом Льюис Кэрролл. Сказке Льюиса Кэрролла присущи черты, которые впоследствии будут развивать английская литературная сказка: юмор, игра, смех, ирония, смена настроений, часто звучащие печальные и даже трагические мотивы, удивительная легкость, с которой развивается повествование, сама структура сказки, где проза и стихи непринужденно сменяют друг друга. Автор постоянно играет со словами и фразами, часто обращается к фольклору (Чеширский кот, Шалтай-Болтай, Мартовский Заяц). В этой сказке впервые появляется главный герой английской литературной сказки – ребёнок. Девочка Алиса часто превосходит взрослых, и уже нет необходимости говорить о том, что она ведёт себя наравне со взрослыми и воспринимается читателями совершенно серьёзно, адекватно взрослым персонажам. Кэрроллу удалось создать многоплановое, многослойное произведение, которое с удовольствием читают дети и взрослые, при каждом следующем прочтении открывая что-то новое для себя. Все эти характерные черты унаследовала и современная английская литературная сказка.

Представляется необходимым упомянуть имя известного шотландского ученого и литератора Э. Лэнга (1844-1913), собирателя фольклорных сказок, выпустившего своеобразную сказочную антологию в 12 томах (название каждого тома соответствовало цвету его обложки), который написал сказку “Prince Prigio” (1889), отличающуюся изящной, чисто английской ироничностью.

О. Уайльд (1854-1900) оставил неповторимый след во всех жанрах литературы, в том числе и в жанре литературной сказки. Сказки Уайльда создавались в устной форме: импровизируя, он рассказывал их своим сыновьям. Впоследствии писатель их записал и издал в двух сборниках сказок “The Happy Prince and Other Tales” (1888) и “The House of Pomegranates” (1892). Сказки Уайльда отличаются парадоксальностью, блеском и великолепием стиля. В своих сказках Уайльд отступает от традиций упрощенной детской литературы, развивает близкие ему идеи морали и христианские ценности. В сказках Уайльда отсутствует такой, казалось бы, неизбежный компонент сказки, как счастливый конец. Впоследствии эта черта будет присуща и другим английским литературным сказкам.

Книги Т. Э. Гатри (1856-1934), писавшего под псевдонимом Ф. Энсти, стали классикой мировой сказочной литературы, среди

них “Vice Versa” (1882) и “The Brass Bottle” (1900). Сюжет сказки “The Brass Bottle”, заимствованный из книги «Тысяча и одна ночь», получил дальнейшее развитие во многих произведениях, написанных в жанре литературной сказки (в качестве примера можно привести “The Bottle Imp” Р. Л. Стивенсона (1894) и «Старик Хоттабыч» Л. Лагина).

Перу английской писательницы и поэтессы Э. Несбит (1858-1924) принадлежат замечательные сказки, среди которых “Billy the King” и “The Charmed Life” (1992). Э. Несбит расширяет традиционные рамки жанра, вводит в сказку элементы детектива, мифологии, научной фантастики.

Сказка, получившая потом название “The Wind in the Willows” (1908), сочинялась К. Грэмом (1859-1932) для сына, и в её основу легли устные рассказы перед сном. Персонажи, вполне подходящие для сказок о животных, Крыса, Крот, Барсук, Жаба, и внешним видом, и поведением напоминают английских джентльменов, а приключения, выпадавшие на их долю, вполне в традиции английской литературной сказки [2]. Сказку “The Reluctant Dragon” (1898) К. Грэма отличают тонкий юмор и неповторимый колорит.

Д. М. Барри (1860-1937) придумал историю, послужившую основой сказки “Peter Pan in Kensington Gardens” (1906) для детей своих близких друзей. Как и многие другие литературные сказки Англии, это сказка выросла из устного рассказа. Мир детства у Барри не является счастливым и безмятежным. Мальчик, который никогда не станет взрослым, живо затронул какие-то глубоко спрятанные и присущие каждому взрослому человеку чувства. Через шесть лет после рождения Питера Пэна ему был поставлен памятник в Кен-Сингтонском саду, с которым связаны его трогательные приключения.

Сказки занимают особое место в творчестве Р. Киплинга (1865-1936). Как справедливо отмечает Н. В. Будур, «Джозеф Редьярд Киплинг – фигура в английской литературе неоднозначная и крайне противоречивая. Критики много писали о его стремлении к идеалам силы, порядка и солдатской доблести. Его идеи были довольно просты и незамысловаты: Британская империя превыше всего, а сами англичане – высшая нация в мире, которая призвана просвещать другие народы и заставлять их жить по своим – лучшим – законам. Однако сказки Киплинга – одни из лучших в мире, и дети совсем не думают об идеях силы и порядка, когда читают «Книги джунглей», отрывки из которых известны на русском языке под названием «Маугли» [1, с. 359]. В своих сказках писатель обращается не только к фольклору, но и к мировой мифологии. Мифологические мотивы прослеживаются

в таких сказках, как “The Jungle Book” (1894) и “The Second Jungle Book” (1895). В сборнике “Just So Stories for Little Children” (1902) объединены сказки, которые рассказывались дочери, это очень домашняя книга, написанная любящим отцом для своей любимой дочери, то есть, уже традиционно, эти сказки возникли из устных рассказов. Следует отметить еще и сборники “Puck of Pook’s Hill” (1906) и “Rewards and Fairies” (1910). Эти книги представляют собой своеобразное переплетение мифа, исторических преданий и средневековых легенд.

Элен Беатрис Поттер (1866-1943), дочь богатых родителей, выросла в окружении гувернанток и ручных домашних животных, которые стали впоследствии героями её сказок. По традиции, её герои – кролики Питер и Бенджамин, котёнок Том, белки, ежи и другие забавные зверюшки – впервые появились на страницах писем, обращенных к знакомым детям. Её первая сказка “The Tale of Peter Rabbit” увидела свет в 1901 году, “The Tale of Squirrel Nutkin” в 1903 году. В сказках Поттер текст неотделим от авторских рисунков, иллюстраций, для них характерна тонкая прорисовка деталей, многоцветность пастельных оттенков, ёмкость сюжета. Несмотря на то, что они обращены к самым маленьким читателям, тексты сказок Поттер не являются примитивными, их словарь более сложен и богат по сравнению со стандартными книгами, однако он всегда обусловлен контекстом.

В творчестве У. Де ла Мара (W. J. De La Mare) (1873-1956) сказки занимают значительное место. Отличительными чертами стиля Де ла Мара являются мягкость колорита и тонкая психологичность, которыми выделяется, например сказка “The Scarecrow” (1946).

Лорд Дансени (Dunsany) (1878-1957), англо-ирландский писатель, по происхождению восемнадцатый барон, род которого входит в число трёх древнейших ирландских фамилий. Дансени, наряду с Йетсом и Шоу, считается создателем национальной драмы Ирландии. Помимо пьес, Дансени является автором мифологических зарисовок, в их числе “The Gods of Pegana” (1905), “The Sword of Wellaran and Other Stories” (1908), “The Book of Wonder” (1912). Для сказочного мира Дансени характерен возвышенный поэтический язык, отточенный стиль, мастерство рассказчика, сложный символизм в сочетании с тонкой иронией.

Для творчества Э. Фарджин (1881-1965) характерны особая теплота, аллегоричность и мягкий юмор. В 1955 году ей была присуждена премия Ханса Кристиана Андерсена за сборник “The Little Bookroom”, признанный лучшей книгой года. Для сказок Фарджин характерна особенность, которую можно назвать «узнаваемостью». Но это узнаваемость не персонажей, характеров

и сюжетов, а узнаваемость настроений, чувств и переживаний, когда-то нами испытанных и уже забытых настолько, что мы не можем сказать, с чем они связаны.

Первая сказка А. Милна, профессионального литератора, автора пьес, романов, детективов, “Once on a Time” была написана в 1917 году, однако всемирную известность А. Милну (1882-1956) принесла сказка о плюшевом медвежонке “Winnie-the-Pooh” (1926), которую писатель создал для своего единственного сына. Сказкам Милна присуща многоплановость, обращенность одновременно и к детям, и к взрослым, что является одной из основных особенностей английской литературной сказки. При этом для детей сказки Милна не являются заумно-непонятными, а для взрослых примитивными. Популярность игрушечного медвежонка Винни-Пуха была столь велика, что в лондонском зоопарке был поставлен памятник Винни-Пуху.

Ирландский инженер Х. Лофтинг (1886-1947) не являлся профессиональным писателем. Он известен в нашей стране по книгам К. И. Чуковского, который пересказал некоторые из его произведений и превратил всемирно известного доктора Дулиттла в доктора Айболита. Первая книга “The Story of Doctor Dolittle” выросла из писем Лофтинга, которые он писал своим детям с фронта. Она вышла в 1920 году, за ней последовали другие (всего 14 сказок). Кельтские мифы часто рассказывают о дружбе людей и животных, и сказки Лофтинга продолжают эту традицию, их отличает многоплановость, тонкий юмор, глубокое содержание.

Книга, прославившая П. Л. Трэверс (1899-1996) (настоящее имя Хелен Линдон Гофф), “Mary Poppins”, появилась в 1934 году, она продолжила традиции английского сказочного нонсенса, в ней во двор банковского служащего среди бела дня сваливается с неба няня. Мэри Поппинс – противоречивый и сложный образ. Как и многие другие английские литературные сказки, сказки П. Трэверс обладают многоплановостью, они обращены к читателям всех возрастов. Чудеса Мэри Поппинс из числа тех, которые, восходя к древним мифам и фольклорной сказке, рождаются за чайным столом или на прогулке в парке, в кондитерской или в мясной лавке, то есть повсюду. И что очень важно, Мэри удивительным образом сумела сохранить и развить ценнейшее качество детства – способность видеть чудеса в обычных явлениях.

Стиль английской писательницы Э. Боуэн (1899-1973) отличает поэтичный взгляд на мир, тонкая прорисовка психологии персонажей, художественная завершенность произведений. Боуэн присуща любовь к сказочному, таинственному, порой

необъяснимо-трансцендентному. Сказка “The Unromantic Princess” (1935), была посвящена принцессе Елизавете, будущей королеве Англии.

Известный ученый-филолог Д. Р. Р. Толкин (1892-1973), автор многих научных трудов, в том числе ряда исследований в области сказки, обладатель разнообразных академических наград и почетных званий, является одним из основоположников новых направлений и традиций в области английской литературной сказки. В своем крупнейшем произведении, трилогии “The Lord of the Rings” (1954-1965), писатель создает целый мир, поразительный в своём многообразии и вместе с тем единый, фантастический и сказочный, очень непохожий на реальный мир людей, но в тоже время очень близкий ему, мир, основанный на человеческих морально-этических нормах. Профессор Оксфордского университета Д. Р. Р. Толкин, специалист по англосаксонской литературе и древним языкам, стал известен всему миру как создатель собственной сказочной мифологии. Вся его деятельность литературоведа, лингвиста и сказочника связана с историей придуманной им сказочной страны, «вторичной» реальности, где его универсальный талант и неисчерпаемое воображение могли проявиться в полной мере.

К. С. Льюис (1898-1963) – английский писатель, ученый, поэт, филолог, литературовед и богослов, ведущий специалист в области литературы средних веков и эпохи Возрождения, друг и коллега Д. Р. Р. Толкина. Вместе с Толкином и Ч. Уильямсом они были активными членами кружка университетских деятелей, называвшегося «Инклинги». Слово “Inkling” довольно многозначно. Во-первых, оно означает «намеки», что в своей семантической структуре содержит некоторую неоднозначность. Во-вторых, это слово можно рассматривать как производное от существительного “ink”, то есть «чернила», и тогда слово «инклинги» можно перевести как «из чернильного рода», то есть намеки на род занятий, но не на профессию, части членов клуба – той самой, которая и принесла, в конечном итоге, клубу всемирную известность и славу. И, в-третьих, в нем можно увидеть подражание англосаксонскому языку. Сказочный цикл “The Chronicles of Narnia” был написан в 1950-56 годах. Сказки Льюиса отличаются многоплановостью, обращенностью и к маленьким, и к взрослым читателям. Нарния – это страна чудес со своей географией и историей. Вслед за Толкином Льюис создает свой, невероятно интересный сказочный мир.

Известный английский писатель, великий любитель животных Д. Даррелл (1925-1995) в своем произведении “The Talking Parcel” (1974) также обращается к жанру сказки.

Жанр литературной сказки в современной английской литературе продолжает развиваться, традиции английской литературной сказки продолжаются. Л. Н. Захарчук отмечает: «Наиболее значительные сказки отражают глубокое познание человеческой сущности, целостное ведение внутреннего развития к целям настоящего и далекого будущего» [3]. И уже традиционно, самые известные английские сказочники не являются профессиональными писателями: Роальд Даль (1916-1990) – военный летчик, Дональд Биссет (1910-1995) – профессиональный актер, Филип Пулман (1946) – преподаватель Оксфорда, он вел курсы в университете по викторианскому роману и фольклору, Йон Колфер (1965) – учитель начальных классов, Джоан Роулинг (1965) – учительница английского языка.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что современная англоязычная литературная сказка вызывает огромный интерес учёных-филологов как активно формирующийся жанр, со сложившейся общенациональной индивидуальностью, с яркими образцами народного и авторского искусства, в котором отображаются как многовековой народный опыт, так и личность писателей, обратившихся в своем творчестве к этому многоплановому жанру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будур, Н. В. Английская литературная сказка // Английская литературная сказка XIX-XX вв. / Сост. Наталия Будур; Коммент. Наталия Будур, Светлана Лихачева. – М. : ТОО «Новина», 1997. – С. 358 – 362.
2. Веснина, Б. СКАЗКА / Береника Веснина // Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия Кругосвет: сайт. – URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/SKAZKA.html (дата обращения: 15.05.2023).
3. Захарчук, Л. Н. Символы в волшебных сказках (на материале английской сказки «The Rose-Tree») / Л. Н. Захарчук // Царскосельские чтения: сайт. – 2013. – №XVII. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvol-y-v-volshebnyh-skazkaha-na-materiale-angliyskoy-skazki-the-rose-tree> (дата обращения: 16.05.2023).
4. Мелетинский, Е. М. Миф и сказка / Е. М. Мелетинский // Избранные статьи. Воспоминания. – М., 1998. – 571 с.
5. Сурат, И. Русская литературная сказка: история и поэтика / И Сурат // Вопросы литературы: сайт. – 1984. – № 8. – С. 263-267 – URL: <https://voplit.ru/article/russkaya-literaturnaya-skazka-istoriya-i-poetika/> (дата обращения: 16.05.2023).

АННОТАЦИЯ

Жихарева Н. А., Габрийчук Д. А. Из истории британской литературной сказки

В данной статье рассмотрены основные произведения британских авторов, ставшие знаковыми для становления авторской литературной сказки от её зарождения до настоящего времени. Проведен краткий обзор творчества отдельных авторов – основные особенности стиля написания, манеры, что взято за основу сказки (миф или фольклор), система образов и др. Британская литературная сказка имеет богатую историю, оставившую яркий след в мировой литературе. Жанр литературной сказки в современной английской литературе продолжает развиваться с опорой на традиции английской фольклорной сказки в сочетании с уникальными сказочными мирами, созданными в основном непрофессиональными писателями для широкой читательской аудитории.

Ключевые слова: английская сказка, литературная сказка, авторская сказка, жанр нонсенс.

SUMMARY

Zhikhareva N. A., Gabriychuk D. A. On the history of the British literary fairy tale

This article considers the main works of British authors, which have become emblematic for the development of the author's literary fairy tale from its inception to the present. It presents a brief review of the creativity of certain authors – the main features of the style of writing, the manner, what is taken as the basis of the fairy tale (myth or folklore), the system of images, etc. The British literary fairy tale has a rich history that has left a vivid imprint in world literature. The genre of literary fairy tales in modern English literature continues to evolve based on the tradition of English folklore fairy tale combined with unique fairy tale worlds created mainly by amateur writers for a wide readership.

Key words: English fairy tale, literary tale, author's tale, genre of nonsense.

*Е. В. Загороднева
(г. Липецк, РФ)*

УДК 811

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БАСЕННЫХ АНТИЧНЫХ СЮЖЕТОВ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Басни античных греко-латинских авторов Эзопа и Федра прочно вошли в мировую литературу как в относительно неизменном виде, так и, претерпев различного рода трансформации и интерпретации, в зависимости от исторического, социо- и лингвокультурного контекста.

Во французской литературе наиболее ярким баснописцем с мировым именем, опиравшимся в своем творчестве на античное западноевропейское басенное наследие, является Жан де Лафонтен, живший в XVII веке. Фрагменты его произведений нередко фразеологизировались, становясь частью фразеологического фонда французского языка. Сами же басни остаются обязательными для изучения французскими учащимися по сей день.

Подобную известность в российском обществе снискал И.А. Крылов, именно благодаря работам которого, русскоязычный читатель познакомился и с фабулами Лафонтена, и античными баснописцами. Примечательно, что крылатые фразы из басен и Ж. де Лафонтена, и И.А. Крылова, восходивших к античному первоисточнику, приобрели национально-культурную коннотацию, став достоянием французской и русской лингвокультур. Приобретя прецедентность, они стали текстами, значимыми для личности в познавательном и эмоциональном отношении, имеющими, по наблюдению Ю.Н. Караулова [3, с. 171], сверхличностный характер, стали широко известны широкому кругу лиц разных поколений, к которым неоднократно обращаются в разных дискурсах.

Однако басенные античные сюжеты, помимо вышеназванных авторов, нашли свое воплощение во Франции и в России в Хрониках Фруассара, в произведениях Шарля Перро, Л.Н. Толстого, А.Е. Измайлова, В.К. Тредиаковского, А.П. Сумарокова, Г.Д. Державина, Д.Н. Смирнова и некоторых других.

Следует отметить, что интерпретация античных сюжетов в разных странах, в разные исторические эпохи, разными авторами имеет свои особенности. Некоторые басни у ряда авторов можно отнести к переводам, максимально приближенным к исходному тексту, некоторые – к интерпретациям, а ряд произведений

содержат лишь своего рода аллюзии на первоисточник, являясь авторскими самобытными произведениями. Трансформациям подвержены отдельные образы, мотивы, гендерная принадлежность героев, содержательная сторона текста, мораль, организация, образная и композиционная структура, в целом, широкий контекст произведения. Анализируя интерпретации античных сюжетов авторами-баснописцами, мы можем наблюдать своего рода адаптацию, установление связей с другими произведениями культуры, с фольклором и мифологией, бытующими в обществе, как бы проращение произведения в культуру.

Исследовательский массив составляет 32 античных сюжета Эзопа и Федра, отраженных в баснях Ж. де Лафонтена, и частично в сказках Ш. Перро, впоследствии интерпретированных русскоязычными авторами. В рамках данной статьи остановимся на исследовании одного сюжета, одного из наиболее репрезентативных, на наш взгляд, античных сюжетов, нашедших свое воплощение в русской и французской литературе. Научный интерес для нас представляет факт приобретения национальной специфики сюжетом, отраженным в античной, французской и русской литературе, наделение его особым колоритом, свойственным французской и русской лингвокультурам. Примечательно, что в анализируемом русскоязычном басенном фонде можно обнаружить некоторый дублетный характер, напоминающий организацию части лексического уровня французского языка. Имеется ввиду, что басенные сюжеты античных авторов проделали разный путь к русскоязычному читателю, а именно, если у А.И. Крылова и ряда других авторов мы видим аллюзию на басни Ж. де Лафонтена, по своему передававшего античный первоисточник, то другие писатели, как Л.Н. Толстой в своих баснях апеллировали напрямую к античности, минуя франкоязычных посредников.

Обратимся к анализу древнегреческой басни Эзопа «Петух и жемчуг», которая была пересказана Федром. Сюжет рисует образ недалекого петуха, озабоченного поиском пропитания, который, рывшись в навозе в надежде найти съедобное зерно, обнаруживает дорогостоящий, но бесполезный для него жемчуг. Эзоп приглашает нас задуматься об этом, не предлагая своего собственного выбора: «Ты вникни в эту историю, если думаешь, что в баснях нет никакой ценности» [9]. Федр вслед за Эзопом в переводе Д.Н. Смирнова говорит о полезности басен, но сюжет также никак не оценивает, оставляя на суд аудитории принятие решения о правильности или ошибочности поведения метафорического петуха: «Об этом поразмысль, коль в баснях толк не видишь!» [8].

А.П. Сумароков в своей интерпретации данной античной басни в преамбуле непосредственно указывает на Федра: «Кто притчи презирает, И пользы в них не зрит, И ничего себе из них не избирает, О людях таковых Федр это говорит...» [7], указывая и осуждая человека, не умеющего ценить прекрасное, в данном случае басни, то есть, внося уже оценочность. В конце произведения у этого автора будет сформулировано поучение, чего в античном первоисточнике не наблюдается: «Невеже Федр ума не умножает. Невежа ум, петух жемчуг уничтожает» [7]. Здесь уже появляется идея не просто неприятия чего-либо практически ненужного, насущного, обыденного, а уничтожения того, что представляется непрактичным, из чего невозможно извлечь сиюминутную выгоду.

Жан де Лафонтен переносит, адаптирует сюжет этой басни для своего франкоязычного современника в окружавшие его реалии. Подобно античным авторам он позволяет своим читателям принять самостоятельное решение и сделать выбор между насущным и возвышенным. Однако структура басни Ж. де Лафонтена прирастает еще одной дополнительной не античной частью. Таким образом, мы видим два симметричных блока, первый «животный» [10], переносный, иносказательный, где речь идет о петухе, второй же – добавочный, «человеческий», прямо назывной. В первом блоке, как и у античных авторов речь идет о петухе. Данный зооморфизм как нельзя лучше лег на французскую почву, поскольку во французском языковом сознании петух – это с одной стороны, глупое, напыщенное существо, что фиксируется, в том числе, и французской фразеологией, а с другой – это маскулинный символ задиристости, агрессивности и бдительности. Именно поэтому петух смог разглядеть в куче навоза крохотную жемчужину, но оценив ее, пришел к выводу о ее бесполезности. Во втором блоке происходит метафорический перенос, ситуация, представленная в первом блоке, выступает в качестве прототипной и используется для характеристики безграмотного, необразованного человека, живущего сиюминутной выгодой. Ж. де Лафонтен рисует нам человека, которому чудом достался древний манускрипт, бесценное достояние культуры, но, не видя в нем проку для себя, человек предпочитает ему дукатон, довольно крупное денежное вознаграждение. Таким образом, бесценное разменивается. Реалии, упомянутые автором в данном отрывке, четко указывают нам на обращенность произведения к современникам. Так, дукатон – это крупная серебряная монета Льежского епископата, находящегося на территории современной франкоязычной Бельгии, и наличие манускрипта также наводит на мысль о

возможной связи именно с Льежем, поскольку там находился один из наиболее известных скрипториев, где происходило становление французской письменности. Подобно первому блоку, во втором Ж. де Лафонтен не формулирует четкой морали, давая возможность читателю произвести оценивание ситуации самостоятельно. В.К. Третьяковский интерпретируя басню Ж. де Лафонтена, опускает «франкоязычный страноведческий» прямо назывной блок, где французский автор описывает невежду, оставляя только зооморфную часть. Подобно Лафонтену В.К. Третьяковский не вводит мораль, но придает рассудительности петуху, который в развернутой форме разглагольствует об отсутствии пользы от жемчуга именно для него: «Итак, другим она пусть кажется любезна; Но мне, хоть и блестит, нимало не полезна» [1].

У французского писателя Ш. Перро также можно обнаружить интерпретированный античный сюжет и нравоучения в любви, как он сам их называет, к басне Эзопа «Петух и алмаз». Приводя знаменитую фабулу Эзопа, он добавляет к ней поучение для молодой девушки, украшенной талантами и добродетелью, предостерегая от встречи с неотесанным грубияном, не умеющим ценить утонченность: «Достоинств не умея оценить, Обыкновенную крестьянку предпочтет, Которая ему прекрасно подойдет» [6].

Наличием поучений, четко сформулированной морали, известны произведения И.А. Крылова. В одноименной басне «Петух и жемчужное зерно», оставив только зооморфную часть сюжета, знаменитый русский баснописец пишет: «Невежи судят точно так. В чем толку нет, то все у них пустяк» [5], делая аллюзию на невежу Ж. де Лафонтена. Представляется возможным, что произведение И.А. Крылова «Мартышка и очки» также в своей фабульной части являет собой аллюзию на данный сюжет: «Как ни полезна вещь, - цены не зная ей, Невежда про нее свой толк все к худу клонит; А ежели невежда познатней, Так он ее еще и гонит» [4].

Таким образом, на основании анализа данной античной басни и ее русскоязычных и франкоязычных интерпретаций можно сделать вывод, что наиболее частыми трансформациями является сокращение или расширение текста, введение фабульной части, дополнительных героев, появление четко сформулированной авторской позиции. Однако, следует отметить, что приведенные в данной статье трансформации античных басенных сюжетов в русскоязычных и франкоязычных интерпретациях на материале басни «Петух и жемчуг» в полной мере не исчерпывают все многообразие авторских приемов и прочтений. Изучение

данного аспекта представляется значимым с научной точки зрения и усматривается в качестве дальнейшей перспективы исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басня.ру, 2023. – режим доступа: URL: <https://basnja.ru/fables/trediakovsky> (дата обращения: 22.03.2023)
2. Басни Жана де Лафонтена, 2023. – режим доступа: URL: <https://vsebasni.ru/lafonten/vorona-v-pavlinih-peryah.html> (дата обращения: 22.03.2023)
3. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – 261с.
4. Крылов И.А., Мартышка и очки, 2023. – режим доступа: URL: <https://rustih.ru/ivan-krylov-martyschka-i-ochki-basnya/> (дата обращения: 22.03.2023)
5. Крылов И.А., Петух и Жемчужное зерно, 2023. – режим доступа: URL: <https://rustih.ru/ivan-krylov-petux-i-zhemchuzhnoe-zerno-basnya/> (дата обращения: 22.03.2023)
6. Перро Ш., Версальский лабиринт, 2023. – режим доступа: URL: <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=129> (дата обращения: 22.03.2023)
7. Сумароков А., Стихи, 2023. – режим доступа: URL: <https://www.culture.ru/poems/6678/korshun-v-pavlinykh-peryakh> (дата обращения: 22.03.2023)
8. Федр, Петух и Жемчужина (Эзоп Баснописец), 2023 – режим доступа: URL: [\[https://proza.ru/2007/03/05-43\]](https://proza.ru/2007/03/05-43)
9. Эзоп, Петух и жемчужина, 2023 – режим доступа: URL: <http://www.planetaskazok.ru/ezopskz/petukhizhemchuzhinaezop>
10. Calhoun D. La forme double dans «Le Coq et la Perle» de Jean de La Fontaine – режим доступа: URL: https://www.researchgate.net/publication/281028084_La_forme_double_dans_Le_coq_et_la_perle_de_Jean_de_la_Fontaine (дата обращения: 22.03.2023)

АННОТАЦИЯ

Загороднева Е.В. Интерпретация басенных античных сюжетов во французской и русской литературе

Данная работа посвящена исследованию специфики интерпретации античных басенных сюжетов Эзопа и Федра такими авторами как: Ж. де Лафонтен, И.А. Крылов, В.К. Тредиаковский, А.П. Сумароков, Шарль Перро и других для выявления национально-культурной специфики произведений во французской и русской литературе. Историко-культурный и социальный контекст создания одноименных басен оказывает непосредственное влияние на

лингвокультурную, гендерную трансформацию сюжетов, имен героев и их характеристик.

Ключевые слова: басня, национальная специфика, интерпретация, лингвокультурологический анализ

SUMMARY

Zagorodneva E. V. Interpretation of ancient fables in French and Russian literature

The purpose of this work is to study the specifics of the interpretation of ancient fable plots of Phaedrus by such authors as J. de la Fontaine, I. A. Krylov, V. K. Trediakovsky, A. P. Sumarokov, Ch. Perrault, etc. to identify the national and cultural specifics of works in French and Russian literature. The historical, cultural and social context of the creation of the fables of the same name has a direct impact on the linguistic, cultural, gender transformation of the plots and names of the characters and their characteristics.

Key words: fable, national specifics, interpretation, linguistic and cultural analysis.

В. А. Филатова
(г. Горловка, РФ)

УДК 82-93

ПРОБЛЕМЫ МОЛОДОГО УЧИТЕЛЯ В ПОСЛЕВОЕННОЕ ВРЕМЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТЕЙ Ф. ВИГДОРОВОЙ «МОЙ КЛАСС. ЗАПИСКИ УЧИТЕЛЬНИЦЫ» И М. ДЖАКОББЕ «ДНЕВНИК МОЛОДОЙ УЧИТЕЛЬНИЦЫ»)

Молодой человек, получивший диплом об окончании педагогического учебного заведения, оказывается перед лицом трудностей, связанных, прежде всего, с недостатком опыта. Осваивая существующие учебные планы, он старается разрабатывать свои методики и стратегии обучения, ищет подходы к ученикам, выстраивает отношения с родителями и постоянно самосовершенствуется. Начинающий учитель не застрахован от неудач и ошибок. Особенно непросто начинать педагогическую карьеру в сложный исторический период, после войны и государственных переворотов. Молодым педагогам приходится сталкиваться с психологическим напряжением, которое испытывают люди. В такой атмосфере им нужно не просто донести знания до учеников, но и стать их поддержкой в трудной жизненной ситуации.

Цель статьи – рассмотреть сложности, с которыми сталкиваются молодые педагоги в послевоенное время, и способы их преодоления. Материалом для анализа выбраны две книги – «Дневник молодой учительницы» М. Джакоббе и «Мой класс. Записки учительницы» Ф. Вигдоровой.

Автобиографическая повесть Марии Джакоббе «Дневник молодой учительницы» (“*Diario di una maestra*”), написанная на основе дневниковых записей за 1956 по 1957 годы и воспоминаний о непростом детстве, была опубликована в 1957 году. На русском языке в переводе Ф.М. Двин книга была издана в 1959 году. К сожалению, информации о переизданиях повести нет, хотя сейчас она представляет собой исторический, антропологический и биографический документ, в котором описано общество, переживающее трансформацию после монархии, фашистского режима, мировых войн за «континент», показана страна, в которой говорили на языке, не воспринимаемом жителями разных селений как родной.

Мария Джакоббе родилась в 1929 году в Нуоро, город в центрально-восточной Сардинии. По её собственному определению семья была «не богатой, а просто “приличной”» [4, с. 4]. Её детство закончилось, когда ей исполнилось семь лет, и связано это было с гражданской войной в Испании, стране, которая располагалась неподалёку от Сардинии, где люди сражались «за свободу» [4, с. 5]. Несмотря на то, что Мария Джакоббе родилась и выросла «при фашистской диктатуре», люди, окружающие её, причисляли себя к антифашистам и «не чаяли дожидаться часа, когда кончится война», произойдёт свержение Муссолини и его тоталитарного режима [4, с. 9].

После окончания войны Мария, как и мечтала, поступила в лицей и своё первое сочинение посвятила теме новой школы, которую противопоставила фашистской, в которой она училась. Из-за проблем со здоровьем, девушка вынуждена была прервать обучение, но продолжила его через некоторое время и получила звание учительницы, выдержав экзамены. Несмотря на «хороший диплом», работу по специальности ей пришлось ждать больше года. Первым временным местом стала двухнедельная практика «в школе для детей, больных трахомой и лишаями» [4, с. 11]. В послевоенной Италии работу учителя Мария Джакоббе охарактеризовала так: «В нашей специальности право на труд приобретается лишь трудом, и чем дольше ты без работы, тем меньше у тебя шансов её получить» [4, с. 11].

Первыми учениками Марии в небольшой деревне стали двадцать шесть больных детей из разных классов, которых «соединили в одной комнате, чтобы они не общались со

здоровыми детьми»[4, с. 13]. Для начинающей учительницы отношение к ней воспитанников было очень важно. Учителя, которого она заменяла, они любили и поэтому смотрели на неё, «как на непрощенную гостью»[4, с. 13]. Расположить детей к себе, вызвать их уважение и восхищение помог уж, который заполз в класс во время урока. В отличие от Сардинских женщин, которые «испытывают суеверный страх перед змеями, представление о которых у них ассоциируется с принятым в католической иконографии образом змеи, попираемой Мадонной», молодая учительница не выбежала из класса «как это сделала любая другая женщина, но взяла ужа в руки и даже любовалась им»[4, с. 14]. Завоёванный авторитет не удалось укрепить, потому что срок практики подошёл к концу, и Мария уехала из селения. После этого она отработала месяц в одной деревне, потом две недели в другой и отметила, что все «эти живописные уголки устрашающе похожи друг на друга своей нищетой»[4, с. 16].

Деревня Ольена, куда Марию Джакоббе отправили работать в народную школу на пять месяцев, несмотря на плодородные земли, готовность людей трудиться и иметь собственность, характеризовалась такой же нищетой. Среди населения процветал туберкулёз, который «подтачивал целые семьи» из-за того, что болезнь вызывала у людей суеверный страх, они скрывали её как какой-то грех [4, с. 19]. В довольно большом селении отсутствовала канализация и водопровод. По установленному в деревне обычаю дети рождались в семьях каждый год или раз в два года, но из-за антисанитарных условий детская смертность была очень высокой – многие умирали, не достигнув трёхлетнего возраста. Как и в любой другой деревне, взрослые и дети спали на полу вместе с животными. Один из учеников с сыновьей гордостью рассказывал ей, что вместе с последним ребёнком его мать выкормила грудью четырёх поросят [4, с. 46].

Никто не заботился об обучении детей, их «деды и отцы выросли, не умея ни читать, ни писать»[4, с. 24]. Поводом для посещения школы была военная служба – «парни испугались, что не смогут написать ни домой, ни любимой девушке»[4, с. 24]. В классе у Марии собрались тридцать учеников от восемнадцати до двадцати пяти лет и один старик, которому было больше шестидесяти. Занятия в школе начинались в половине восьмого. Ученики приходили уставшие, после тяжёлой утренней работы на полях и километровых пеших походов к школе. Это – крестьяне-пастухи, которых называли «ольенские подонки»[4, с. 21]. Как выяснилось, они не только стремились к знаниям и были готовы учиться, но и стали друзьями новой учительницы, приглашали её в гости, «предупредив сначала своих матерей, чтобы те встретили

<её> посердечнее» [4, с. 23]. Мария Джакоббе была удовлетворена своей работой со взрослыми учениками, которые вынуждены становиться на колени, чтобы писать за партами, рассчитанными на детей, ей нравились их успехи на пути к знаниям, но в конце учебного года они вынуждены расстаться, так как на следующий учебный год молодая учительница получила работу в школе для девочек в Фонни, такой же бедной деревне.

На новом месте Мария, прежде всего, пытается понять мир её учениц, вникнуть в жизнь этого горного селения, где в обращении мало денег, а «торговля развивается в основном на базе товарообмена; одежда почти всегда прядётся, ткётся и шьётся дома: красная домотканая шерсть – для женщин, чёрная – для мужчин» [4, с. 37]. Как и в первые дни работы для молодой учительницы важно доверие её учениц – она приучает их к чтению, добавляет к расписанию новую графу «библиотека» и выдаёт им книги, она заботится об их здоровье и приучает их к гигиене, устраивает в школе душ, где девочки-подростки впервые в жизни получают возможность помыться водой и мылом и воспринимают это как праздник. Позже от одной из учениц она узнаёт, что «некоторые матери ходили к священнику жаловаться» на то, что учительница заставляет купаться девочек в душе голыми [4, с. 45].

Проработав два года в Фонни, Мария Джакоббе продолжает свою педагогическую карьеру в Бортигале, обучая восемнадцать пятиклассниц. Учительницы бортигальцы отличаются от сурового народа Фонни, работать учителем легко благодаря поддержке всего населения, а «сами ученицы прилежны и послушны» [4, с. 64]. Мария замечает, что в Бортигали мужчины гордятся организованным «кооперативом пастухов – первым в Сардинии», а женщины – «своим “городским” видом», страстью к поездкам на поезде и отказом работать в поле. В этом городе без видимых проблем молодая учительница заскучала и добилась перевода в Оргосо, селение, которое она для себя первоначально назвала «университет преступности» [4, с. 68]. Ученики первого класса там не понимали её, так как итальянский язык, на котором она говорила, отличался от их диалекта. Она не только использует цветные мелки и рисунки, чтобы обучать их грамоте на уроках, не просто штудировать методическую литературу, но и предпринимает активные действия по улучшению материального состояния семей учеников. На пожертвования она покупает для них кровати и убеждает, что спать на полу вместе с животными плохо. Она готовит для них рождественские подарки, устраивает праздники, раздаёт собранные для них игрушки.

В каждом селении, куда приезжает работать молодая учительница, её начинают воспринимать как важного

человека, наряду со священником и врачом. Сложности, с которыми столкнулась она, были связаны не только с нищетой населения, традиционными устоями, но и непониманием со стороны коллег. Например, в Оргосолю её обвиняли в том, что она способствует проникновению «в деревню влияния коммунистов и протестантов»[4, с. 100]. Мария Джакоббе не боялась препятствий, радовалась удачам, совершенствовала своё педагогическое мастерство.

«Дневник молодой учительницы» написан на основе настоящих записей, которые Мария Джакоббе вела, работая в самых глухих селениях Италии. «Мой класс. Записки учительницы» – это художественное произведение, опубликованное в 1949 году, замысел которого, как предполагают, возник в 1946-ом году, когда «в “Комсомольской правде” были опубликованы две первые главки повести (текстуальные расхождения между ними и окончательной редакцией есть, но они не очень существенные)» [3].

В монографии финского литературоведа «Сказка и быль. История русской детской литературы», в которой анализируется четырехсотлетняя история русской литературы для детей и юношества, отмечается, что «книга “Мой класс” (1949) носит документальный характер. Учительница обсуждает свою работу, уроки, собрания, экскурсии и посещения учеников на дому. Ее провалы и победы только углубляют любовь к работе и к ученикам» [5].

Документальность фактов, представленных в повести, обсуждается, анализируется, но не подтверждается личными свидетельствами или материалами [3]. Один неоспоримый документальный факт – это отзыв бывшей учительницы Лидии Николаевны Юрьевой о своей ученице Зое Космодемьянской. Например, один из вопросов, который задавала школьница Зоя: «Лидия Николаевна, вот вы сказали, что позорно говорить неправду. А если случится, что попадёшь к врагам? Как же тогда? Ведь там правду сказать нельзя» [2]. Подобный разговор описан в книге Н.А. Борисова «С именем Зои» [1, с. 6-7].

В 1954 году в переводе Зои Прокофьевой книга была опубликована на английском языке под названием “Diary Of A School Teacher” («Дневник школьной учительницы»). В предисловии к изданию Фрида Вигдорова поясняет, что Марина Николаевна не является автопортретом или портретом кого-либо из её знакомых; она – составной персонаж, в котором представлены черты многих молодых советских учителей, за чьей работой Фрида Вигдорова наблюдала, работая до войны учителем в школе. Цель, которую ставила перед собой

писательница, – рассказать о первых шагах молодой советской школьной учительницы, ее успехах и ошибках, ее поисках и размышлениях, ее радостях и разочарованиях; как она учит детей, и сама учится в процессе, и какое огромное удовлетворение она получает от своей работы [6, с. 10].

Мария Николаевна Катилина, главная героиня повести, окончив педагогический университет, начинает работать учителем 4 «В» класса начальной школы, в котором учится 40 мальчиков 1 сентября 1945 года в Москве.

В первый послевоенный учебный год Марине Николаевне, наряду с проблемами, которые возникают у молодых учителей в начале их педагогического пути из-за нехватки опыта, приходится находить подход к детям с посттравматическим стрессовым синдромом. Великая Отечественная война оказала большое влияние на психологическое состояние детей, ставших свидетелями страшных событий. Один из учеников школы прожил под немецкой оккупацией только год, но он не обошёлся для него без последствий. *«Однажды фашист для чего-то велел ему принести топор. Мальчуган испугался: «Зарубит» – и лишился речи. <...> Ноги у него тоже отнялись. Выздоровел он не сразу и не до конца – остался заикой. В первый класс он поступил с двухлетним опозданием – ему уже минуло девять лет. На уроках он сидел молчаливый, безучастный и со слезами на глазах смотрел в окно, ожидая, когда за ним придёт мать. Чувствовалось: он очень стесняется, что он такой большой – не только старше всех, но и выше всех чуть ли не на голову»*[2].

Важным фактором, оказывающим влияние на психологическое состояние детей после войны, была смерть близких. Дети, пережившие потерю родного человека, ощущали сильную негативную эмоциональную нагрузку, имевшую влияние на их последующие отношения и поведение. Как выяснила Марина Николаевна, для мальчика Коли из её класса смерть отца стала тяжёлой травмой. В разговоре с учительницей мачеха мальчика пояснила, что, когда «пришла похоронная, он на себя стал не похож – почернел, с лица спал. А раньше весёлый был...»[2]. Несмотря на полученное документальное свидетельство о гибели отца на фронте, Коля продолжал ждать его возвращения и во время откровенной беседы с учительницей задал ей вопрос: «Марина Николаевна, а бывает так, что пришла похоронная, а человек жив?»[2].

Не сразу удалось Марине Николаевне найти подход к детям, на восприятие мира и формирование личности которых оказала влияние война. Но её стремление узнать их, советы, которые она получала от опытных коллег, помогают ей не

только учить мальчиков правилам каллиграфии и орфографии, развивать математические навыки и умения, но и воспитывать в них чувства уважения, сочувствия, отзывчивости. Она не только ведёт уроки, но и посвящает детям внеклассное время. Они вместе посещают Дом пионеров, Ботанический сад, совершают поездки и экскурсии, переписываются с моряком-североморцем Анатолием Александровичем Неходой, вместе читают и обсуждают книги. Постепенно учительница становится важным человеком в жизни каждого ребёнка. Уже на первом родительском собрании одна из мам говорит ей: «А мальчики довольны вами, Марина Николаевна. Мой как придёт из школы, сразу докладывает: что учительница сказала, да как посмотрела, да что велела выучить»[2]. Следующий учебный год Марина Николаевна продолжает работать с этими же детьми, она становится их классной руководительницей и учителем русского языка и литературного чтения «в своём и одном параллельном пятом классе»[2]. Мальчиков она называет «мои ребята», и они обращаются к ней с вопросами по другим предметам, несмотря на то, что у них уже есть другие учителя [2].

Глубокое уважение к учителям, которые вынесла из своих школьных лет Фрида Вигдорова, заставляют её поднять проблему негативного отношения к учителям в школе на примере поведения четырнадцатилетнего Миши, соседа по квартире Марины Николаевны. Возвращаясь из школы, он всегда рассказывал об уроках и учителях «почти всегда насмешливо, чуть ли не с издевкой»[2]. Его иронический тон вызывал полное одобрение у родителей, несмотря на то, что его мать ни разу не была в школе и не знала ни одного из учителей сына. Подобное поведение подростка и его родителей заставляют Марину Николаевну задаться вопросом: «И я думаю, найдётся ли такой учитель, который сказал бы ребёнку или подростку: «Твоя мать безграмотная, неумная женщина, не слушай её»? Конечно, нет – такого учителя у нас нет и быть не может. Я могу чувствовать себя тысячу раз правой в споре с отцом или матерью моего ученика, но я никогда не позволю себе, даже в самой мягкой форме, представить свои разногласия с ними на суд детей. Почему же эта женщина, не задумываясь, оскорбляет людей, которые воспитывают и учат её сына?»[2].

Подводя итог, отметим, что несмотря на различия (автодокументальный образ – собирательный образ), разный политический строй в Италии и Советском Союзе, неодинаковый социальный уклад жизни людей в итальянских горных селениях и столице огромной страны, разные условия работы (непродолжительные контракты – постоянная работа в одной

школе), отношение старших коллег (негативное – дружеское, с готовностью делятся опытом), героини повестей М. Джакоббе и Ф. Вигдоровой имеют много общего. Они стремятся не только обучать детей грамоте, но и учить их думать, общаться, социализироваться. Они находят подход к детям, общаются с родителями, вникают в проблемы семей, стараются помогать. У обеих есть цветные мелки, которыми они рисуют картинки на доске. Обе приучают детей к чтению, прививают любовь к книгам. Обе посвящают детям не только часы, отведённые на учёбу, но и проводят с учениками внеклассное время. Для обеих важно отношение к ним учеников.

Несмотря на молодость и отсутствие опыта, они готовы экспериментировать, пробовать новые методики и использовать последние достижения науки, чтобы сделать уроки интересными и увлекательными. Они изучают педагогическую литературу, расширяют кругозор и улучшают свои навыки. Они полны энтузиазма, оптимизм молодости помогает им вдохновлять и мотивировать учащихся на достижение высоких результатов. Самое главное – они любят детей и свою профессию, поэтому готовы преодолевать и проблемы, связанные с непростой послевоенной ситуацией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борисов, Н.А. С именем Зои / Н.А. Борисов. – М. : ДОСААФ, 1975. – 176 с.
2. Вигдорова, Ф. Мой класс. Записки учительницы / Ф. Вигдорова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/doc23090912_446053141?hash=nyyh6OlVBVYV0SKcPczb9e6TWkgvSkAUgy06A9ZxJAIs&dl=QtISDOIKwQnBEkh80YnPHjjL3lHZlsQNrPd49sDdLIH (дата обращения: 20.05.2023 г.).
3. Горовой, Л. Уроки нравственности / Л. Горовой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://historykorolev.ru/archives/2937> (дата обращения: 20.05.2023 г.).
4. Джакоббе, М. Дневник молодой учительницы / М. Джакоббе. – М. : Мол. гвардия, 1959. – 141 с.
5. Хеллман, Б. Сказка и быль. История русской детской литературы / Б. Хеллман [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://litresp.ru/chitat/ru/X/hellman-ben/skazka-i-bilj-istoriya-russkoj-detskoj-literaturi/10> (дата обращения: 20.05.2023 г.).
6. Vigdorova, F. Diary Of A School Teacher / F. Vigdorova. – Foreign Languages Publishing House, 1954. – 346 p.

АННОТАЦИЯ

Филатова В.А. Проблемы молодого учителя в послевоенное время (на материале повестей Ф. Вигдоровой «Мой класс. Записки учительницы» и М. Джакоббе «Дневник молодой учительницы»)

В статье проанализированы две повести, написанные приблизительно в один исторический период, но в разных странах – СССР и Италии; рассмотрены проблемы, с которыми сталкиваются учителя в начале своего профессионального пути. В книгах Ф. Вигдоровой и М. Джакоббе нашли отражение реальные исторические события, запечатлены традиции и обычаи, семейный и жизненный уклад людей в послевоенное время.

Ключевые слова: дневник, учитель, школа, война, проблемы, исторический период.

SUMMARY

Filatova V. A. Problems of a young teacher in the post-war period (based on the stories by F. Vigdorova «Diary of a Russian Schoolteacher» and M. Giacobbe «The Diary of a Teacher»)

The article analyzes two stories written approximately in the same historical period, but in different countries – the USSR and Italy; the problems faced by teachers at the beginning of their professional path are considered. The books of F. Vigdorova and M. Giacobbe reflect real historical events, customs and traditions, way of life of people in a post-war time.

Key words: diary, teacher, school, war, problems, historical period.

*И. В. Шаповалова,
А. Р. Зуева
(г. Луганск, РФ)*

УДК 821.161.1 – 31.09 – 929 Лимонов

НОВОЕ ВОСПРИЯТИЕ ОБРАЗА «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ЛИМОНОВА

В настоящее время изучение творчества Э. Лимонова является актуальной задачей для литературоведения, поскольку художественные произведения писателя, опубликованные начиная с 1979 года, до сих пор остаются за пределами активного научного исследования, а образ Эдички, главного героя романа «Это я – Эдичка» как «маленького человека» даже не рассматривается. Данный аспект, по нашему мнению, весьма интересен и требует дальнейшего анализа в контексте литературных тенденций и социально-культурных явлений своего времени.

Лимонов уникален тем, что он вырос и развился как творческая личность в пост-утопической эпохе, в андеграундной среде, где не признавалась утопия, но он всегда был пронизан революционным духом и пафосом классического авангарда [4, с. 260]. Хотя его проза с формальной и технической точки зрения может показаться традиционной и реалистической (он сам называет себя реалистом), что сближает Э. Лимонова с писателями-реалистами XIX–XX вв., изображающими «традиционного» «маленького человека». Однако за кажущейся канонической традиционностью его письма скрывается организующая идеологическая структура большинства его произведений – непримиримый конфликт автора-демиурга с миром. Эта идеологическая структура, глубоко пропитанная революционным духом, выражается в тесной связи Лимонова с концепцией экзистенциализма, которая отражается в его произведениях через изображение жизни в ее страстном и разрушительном аспектах, а также в крайне пессимистической оценке мира. Автор использует в своем творчестве мотивы романтической мифологии, а также мифологии самой жизни, пронизательно демонстрируя вечное противостояние человека с действительностью, собственным внутренним миром и любыми формами социальных норм и моралей.

Бескомпромиссная борьба автора за свою свободу и независимость, а также защиту индивидуальности и оригинальности – это одна из основных идей, на которых базируется творчество Лимонова. Он представляет лирического героя как независимую, автономную личность, которая не признает каких-либо ограничений и барьеров в своем творческом процессе и в жизни вообще. Он борется против тех сил, которые пытаются ограничить его свободу и волю, и стремится доказать свою уникальность и избранность.

Вместе с тем, его произведения поистине являются органическим продолжением традиций русской литературы от Н. В. Гоголя и А. С. Пушкина до Ф. М. Достоевского и М. Горького, пронизанные мотивами бунтарства, революции, борьбы за любовь, свободу и несвободу, за самого себя, и они представляют собой ценный источник для анализа социально-культурных процессов и трансформаций в современном литературном процессе.

Образ Эдички показывает нам традиционный для литературы и искусства мотив страданий «маленького человека, раздавленного большим/столичным городом», в терминах кинематографа – типичный чаплинск, отягощенный парадигматическими ситуациями (сон в недомашних условиях, враждебность окружающей среды) [2]. Все это говорит о продолжении

традиций, не без новаторства, темы «маленького человека» в русской литературе.

«Маленький человек» советского государства, – по замечанию С. Чуприна, – с одной стороны хохотал над анекдотами о «броненосце», а с другой стороны, жадно стремился «быть в курсе» кремлевских новостей и планов, надеялся по косвенным, полуслучайным свидетельствам разгадать логику, смысл того, что вершилось от имени народа [8, с. 79]. Лимоновский Эдичка, хоть и за пределами советского государства, но также все время находится в поиске. Эди Лимонов, как современный Гамлет, борется с неприкаянностью и одиночеством, которые приводят к поиску идеала (как правило, сводящийся к поиску своей Офелии, а в нашем случае – Елены) и вечному разочарованию. Это ставит его (и автора) в условия полного непонимания, которое может вызывать как восторг, так и ужас. Однако именно в этой «пропасти одиночества» и раскрывается намеренно спрятанное чувство стыда, которое побуждает к пониманию себя и мира вокруг. В творчестве Лимонова проявляется сублимация греха и покаяния через основной вопрос экзистенциализма «быть или не быть». Это является ключевой темой его произведения, которое имеют глубокую философскую основу за кулисами событий и которое еще больше роднит его с авторами XIX–XX вв.

Помимо этого, исследователи подчеркивают, что содержание произведения сконцентрировано вокруг четырех основных тем: литературы, и шире – искусства как такового, любви, противостояния человека и государства и одиночества лирического героя [3]. Однако критиками ни одна из них не проанализирована с точки зрения идеологического и политического контекста. Вспомним классический вариант определения понятия «маленького человека», которое говорит о том, что это человек невысокого социального положения, человек низшего сословия, проигравший в классовой борьбе. С этой точки зрения, политический и идеологический контекст в «Это я – Эдичка» – глубоко антикапиталистичен. Подход же к его пониманию у центрального персонажа – классовый. И подобный контекст, и подход прослеживается во всем: и в любовных отношениях, и в сопереживаниях, и в политических заявлениях.

Герой Лимонова объясняет измену жены с точки зрения классового противостояния, которое он наблюдает, работая бассбоем в отеле «Хилтон». Главной потерей для него является измена Елены, и он рассматривает ее реакцию и логику в первую очередь в контексте противостояния богатых и бедных. В таком свете ему кажется все логичным и понятным: «Я постоянно видел своих врагов, тех, кто увел у меня Елену – наших посетителей,

людей, имеющих деньги. Я сознавал, что я несправедлив, но ничего не мог с собой поделать, а разве мир справедлив со мною? Чувство, которое я условно определил для себя как классовую ненависть, все глубже проникало в меня. Я даже не столько ненавидел наших посетителей как личностей, нет, в сущности, я ненавидел весь этот тип джентльменов, седых и ухоженных» [5, с. 37]. Кроме того, любовник, к которому, предположительно, ушла Елена, воспринимается героем как буржуа, который уже не обладает творческими качествами, а скорее является обычным бизнесменом. Не случайно дом Жан-Пьера наполнен именно порнографическими рисунками – ими легче всего эпатировать публику, по мнению Эдички. В то же время «Эдичка» и все другие романы Э. Лимонова о любви – это «романы о ревности», а мотив измены – символ «недостижимостей, сублимировавшийся в сексуальную культуру» [1, с. 23].

Классовое сознание главного героя формируется не благодаря агитации и пропаганде, а под влиянием его личных обид и неудач. Мы ярко видим эту парадигму в смене внутреннего чувства героя к Елене: от «„Жена моя, не разведены мы до сих пор. Как же я тебя люблю”, – думаю я с ужасом от открывшейся мне еще раз жуткой глубины пропасти моей любви. Я сделаю, сделаю это, убежденно говорю я себе. И пусть меня, если обнаружат, судят – любовь всегда права, всегда права, и я это сделаю, <...> я судьбе не покорился, судьбе, отнявшей у меня Елену, только затаился на время, жду...» [5, с. 307] до «Постепенно я пришел к выводу, что она мне <...> не нужна» (в оригинальном произведении автор использует нецензурную лексику. Здесь и далее – заменена на <...>) [5, с. 247].

Упрямство любви – еще одна проговорка. Эдичка – маленький человек (не шинель, но бушлат скоро наденет и воспоёт). С претензией, с гонором, с жадой быть героем и (не) уверенностью в этом. Но маленький, лишний, разночинный и, из своей униженности, любит других униженных и оскорбленных. Ибо понимает их – это горизонтальное чувство в нем, не вертикальное, оно – вернее [3].

И наслаивается оно на то, что он уже осознал – с этим миром и этой страной все круто не так: «... в Америке мало людей купается и плавает, большинство просто сидит на берегу, или плещется, зайдя в воду по колено, в то время как в СССР все стремятся заплывать подальше и ретивых купальщиков вылавливают спасательные лодки, заставляя плыть к берегу... В этом коренное отличие русского характера от американского. Максимализм...» [5, с. 24]. «Мы шли, и я временами обнимал ее за талию, и думал, как мы все несчастны в этом мире, как глупо и противно устроен

мир, сколько в нем лишнего. Я думал, что я не должен злиться, что это нехорошо, что я должен быть добр к людям, а я все время забываю об этом». Здесь виден и станционный смотритель Пушкина, и Башмачкин Гоголя.

Главная претензия Эдички – отсутствие любви, «нелюбовь убивает», вторит он уже почти Ф. М. Достоевскому: «Или человек за измену жену убил. Но если бы нравы были другие, мораль другая, и только любовь мерила бы отношения между людьми, то зачем бы он за нелюбовь убивал. Нелюбовь – это несчастье, за нее жалеть нужно» [5, с. 197], «И в этом мире <...> – любовь и нелюбовь, слезы и трагедии, и нет убежища от рока, слепого случая – думал я. И так же редка любовь истинная...» [5, с. 79], «Братство и любовь людей – вот о чем я мечтал, вот что хотел встретить. Нелегко отыскать все это – и хожу я уже полгода, а сколько буду ходить еще... Бог знает, сколько...» [5, с. 295].

Но все же Эдичка «новый» «маленький человек», который не принимает участь героев А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского. Заглавие «Это я – Эдичка» апеллирует к заглавию книги Рокуэлла Кента «Это я, Господи». В нем «звучит уверенность и гордость, сила человека, крепко стоящего на земле и чувствующего свою равноценность Богу». «Это я – Эдичка» произносится шепотом, и нет ответа ни от Господа, ни от людей. И тогда душа «Эдика» «пытается ощутить себя через свое тело», «... это путь эротической актуализации своей личности»: «странная экзистенциальная ситуация» [6, с. 112]. Главный герой описан через призму пороков, присущих его эпохе, что делает его образ типичным для безнравственного поколения, это «герой своего времени». В. Малухин называет его «маленьким сверхчеловеком русской литературы», «незабвенным Эдичкой» [7, с. 8]. Лимонов придерживается «скандальной стилистики», присущих ей жанровых эпитетов – «воплъ, плач» одинокого, покинутого, «отщепенца, выпавшего... из семьи... из Старой Родины... из Новой Родины...» [6, с. 110]. В этом случае в подтексте романа мерцает образ героя «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского. Напоминает он нам и Раскольникова, с одной лишь разницей, о которой сам Эдичка говорит: «... я каялся и говорил, что вот не смог в этот раз убить свою старушку, то есть пойти и лечь с Бэнжамэном, не смог» [5, с. 268]. Контекст «Эдички» связывает его с другими трагическими литературными персонажами, такими как Григорий Мелехов и герои книг Э. Хемингуэя, Э. М. Ремарка, Г. Миллера, Г. Газданова. Главный герой становится новым Христом после своего «распятия», и его идеология сочетает в себе христианский этикет и пропаганду коммунизма, любви-свободы и любви-насилия, национального

единения и националистических предпочтений. Он приходит к «русской идее» любви в конце романа, будучи «несчастливым, сгустком русского духа» и «великим комбинатором любви», к которой так и не дошли «маленькие люди» классиков русской литературы. Не принимает он своего положения, которое они приняли и с которым смирились, Лимонов даже оказавшись «на дне» ощущает свое сверх-Я: «На глаза мои от волнения навертываются слезы, как всегда от волнения, и я уже не вижу Мэдисон внизу. Она расплывается. – Я <...> вас всех, <...>! – говорю я и вытираю слезы кулаком. Может быть, я адресую эти слова билдингам вокруг. Я не знаю. – Я <...> вас всех, <...>! Идите вы все <...>! – шепчу я» [5, с. 358]. Он боится одиночества и нелюбви: «А мне страшно, Эдичке, вдруг душа моя не найдет здесь к кому бы прилепиться, тогда и за гробом обречена она на вечное одиночество. А это и есть ад», но продолжает быть единственным создателем своей судьбы: «„Если он ведет меня кого-то ограбить, это мне как нельзя кстати“, – подумал я хладнокровно. „Даже если мы попадем с ним в тюрьму, там я выучу и английский и испанский, заведу связи, и выйду оттуда опасным и злым“» [5, с. 217].

По сути, Лимонов приходит к выводу о несоответствии той роли «маленького человека», которую ей по традиции уже 200 лет предлагает общество, и в то же время предлагает нам новый взгляд на этот тип героя, что в очередной раз подчеркивает актуальность данной темы в мире современной литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайль, П. «В Москву! В Москву!»: Эдуард Лимонов / П. Вайль, А. Генис // Искусство кино. – 1992. – № 7. – 43 с.
2. Епифанцев, Д. Здравствуй, Лолита! Это я – Эдичка [Электронный ресурс] / Д. Епифанцев // Год литературы. – 2021. – Режим доступа: <https://godliteratury.ru/articles/2021/06/04/zdravstvuj-lolita-eto-ia-edichka> (дата обращения: 15.03.2023).
3. Исаев, О. Литературный палач американского капитализма: рецензия на книгу «Это я – Эдичка» [Электронный ресурс] / О. Исаев // Вестник бури. – 2021. – Режим доступа: <https://vestnikburi.com/literaturnyj-palach-amerikanskogo-kapitalizma-recenziya-na-knigu-eto-ya-edichka/> (дата обращения: 15.03.2023).
4. Лейдерман, Н. Современная русская литература : В 3 кн. Кн. 1: Литература «Оттепели» (1953–1968): Учебное пособие / Н. Лейдерман, М. Липовецкий. – М.: – 2001. – С. 260.

5. Лимонов, Э. Это я – Эдичка: [роман] / Эдуард Лимонов. – М.: Альпина нон-фикшн, 2022. – 360 с.
6. Лимонов, Э. Иностранец в смутное время. Это я – Эдичка / Э. Лимонов. – Омск: Омское книжное издательство, 1992. – 184 с.
7. Малухин, В. Маленький сверхчеловек русской литературы / В. Малухин // Известия. – 1992. – № 10 – 15 с.
8. Чупринин, С. Прочитанному верить! / С. Чупринин // Волга. – 1989. – № 2. – С. 79.

АННОТАЦИЯ

Шаповалова И. В., Зуева А. Р. Новое восприятие образа «маленького человека» в творчестве Э. Лимонова

В статье «Новое восприятие образа „маленького человека” в творчестве Э. Лимонова» рассматриваются актуальность и значимость исследования образа «маленького человека» в контексте современного литературного процесса в России. Статья раскрывает ключевые моменты романа Э. Лимонова «Это я – Эдичка», которые подчеркивают трагизм и социальную значимость героев-«маленьких людей», оказавшихся в круговороте политических событий и стихийной жизненной борьбы. Особое внимание уделено исследованию позиции автора в отношении классового противостояния и темы экзистенциализма.

Ключевые слова: «маленький человек», классовая борьба, экзистенциализм, одиночество лирического героя, сверхчеловек.

SUMMARY

Shapovalova I. V., Zueva A. R. A new perception of the image of the ‘little man’ in the works of E. Limonov

The article «A new perception of the image of the ‘little man’ in the works of E. Limonov» considers the relevance and significance of the study of the image of the ‘little man’ in the context of the modern literary process in Russia. The article reveals the key points of Limonov’s novel «It’s me – Edichka», which emphasize the tragedy and the social significance of heroes – ‘little people’ caught up in the cycle of political events and the spontaneous struggle of life. The special attention is paid to the author’s position on the class confrontation and the theme of existentialism.

Key words: ‘little man’, class struggle, existentialism, loneliness of the lyrical hero, meta-human.

*И. Е. Шишкина
(г. Горловка, РФ)*

УДК 821.161.1
ГОТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
МИРЕ РОМАНА В.В. КРЕСТОВСКОГО
«ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТРУЩОБЫ»

В литературно-критических выступлениях и научных исследованиях, посвященных роману В.В. Крестовского «Петербургские трущобы» (1864-1866 гг.), наибольшее внимание уделялось его идейной стороне. Ученые пытались определить место романа в литературном процессе своего времени [6; 7], влияние западноевропейских традиций в романе [1], идеологическую направленность творчества писателя [8]. В. В. Крестовского причисляли то к почвенникам, то к антинигилистам, то к реакционерам. Однако за пределами научного внимания осталось, собственно говоря, то единственное, что и составляет основу всякого творчества, а именно – художественный мир романа. Между тем, он предельно интересен.

Отличительной чертой романа В. В. Крестовского «Петербургские трущобы» является его полижанровость. На сложность жанровой природы, смешение различных жанров в произведении первой обратила внимание Г. Н. Кудрявцева, которая указывала на то, что в нем своеобразно переплелись традиции авантюрного, социально-бытового романа, а также отмечаются черты романа ужасов: «В романе обнаруживаются некоторые сюжетные ситуации, свойственные роману ужасов. Жестокие эффекты, которыми злоупотребляли французские прозаики, искавшие сильных средств воздействия на читателя, щеголявшие картинami нравственной тупости, зверства – не остались чужды Крестовскому» [6, с. 206]. Данная констатация приводит ученого к выводу: «Все это создает общий колорит кошмара, свойственный повествованию французских мастеров романтически-ужасного жанра» [6, с. 206]. Проведенное нами детальное изучение сюжетно-композиционной организации романа В. В. Крестовского позволило не только подтвердить, но и конкретизировать утверждение исследовательницы. На наш взгляд, рассматриваемый роман несет в себе не просто черты романа «ужасов и тайн», а ярко выраженные жанровые особенности «готического романа», главными параметрами существования которого явились тематика и философия «мирового зла» и изображение сверхъестественного, загадочного, мрачного. В готическом романе сюжеты, как правило, сводятся к таинственным преступлениям, герои отмечены печатью рока и

демонизма, и все это обнаруживается в рассматриваемом нами произведении.

Конечно же, «Петербургские трущобы» – это уже не тот готический роман, который зародился в 60-70-е гг. XVIII века в Англии стараниями Г. Уолпола и утвердил себя как литературный жанр благодаря романам Анны Радклиф. В «Петербургских трущобах» обнаруживаются только черты готического романа, которые проявляются не столько в форме бытия героев, сколько в глубинных закономерностях сюжетно-фабульной организации повествования.

Наиболее важным здесь является то, что в этом жанре в классическом его исполнении основной идеей является культ зла: «Готическим романом зачитывались и в спокойные времена, и во времена беспокойные, когда подобные сочинения невольно выполняли двоякую роль, вызывая дух Аллегии и напоминая, что Зло неизменно сопутствует человеку (выделено нами – И. Ш.)» [3, с. 58]. В романе В. В. Крестовского наибольшее внимание уделяется социальному злу и его носителям – сильным мира сего. И в этом случае писатель четко следует базовой установке поэтики готического повествования, сама природа которого требует присутствия злодея – он обретает полноту власти и обычно является двигателем сюжета. В «Петербургских трущобах» уже не один злодей, а целая семья князей Шадурских и их окружение. Именно их деяния и двигают сюжет романа. К «злодейскому» окружению семьи Шадурских следует отнести и великосветскую сводню генеральшу Амалию Потаповну фон Шпильце, и торговку живым товаром Александру Пахомовну Пряжину, и управляющего делами Шадурских Полиевкта Харлампиевича Хлебонасущенского, и доктора Катцеля, и бывшего сыщика Ивана Ивановича Зеленкова и многих других. Важно то, что все эти люди, так или иначе, связаны с Шадурскими, помогают им в их злодействах и грязных делишках. У В. В. Крестовского действует, следовательно, уже не злодей-одиночка, а, так сказать, целая «банда». Это необходимо писателю, чтобы, во-первых, показать типичность социального зла, а во-вторых, дать его развернутое, всестороннее, «личностное» описание. И это, конечно же, то, что трудно найти в классическом готическом романе.

Для подтверждения злодейской природы героя В. В. Крестовский иногда использует в описаниях внешности злодеев отталкивающие портретные черты, что, несомненно, повторяет характерный для готического романа прием создания «готической внешности». Так, например, портрет генеральши фон Шпильце в молодости выглядит так: «Лицо ее носит чуть

заметные следы очень тонких косметик, а черты этого лица являют какойто смешанный характер. Рыжие немецкие волосы, карие, жирные глаза в толстых веках, с еврейским прорезом, несколько вздернутый французский нос, крупные русские губы и слегка калмыцкие скулы – все это очень неправильное, хотя и характерное в отдельности, в целом являло собою отчасти соединение спеси с пронырливым лукавством» [5, т. 1, с. 93]. Как видим, данный персонаж лишается автором гомогенных национальных черт, получает демоническую внешность «без роду без племени». Внешность генеральши становится еще более отталкивающей через 20 лет, когда перед нами предстает уже «набеленная и нарумяненная старуха пятидесяти пяти лет от роду»: «Дородная полнота ее разбухлась в тучность. Одни только широкие шелковые платья шумели на ней по-старому. Впрочем, и рыжие немецкие волосы, и карие жирные глаза в толстых веках так же пребывали в благополучной неизменности; зато вздернутый французский нос – увы! – преобразился в сущую картошку и напоминал плохо пристегнутую пуговку» [5, т. 1, с. 136].]

Иногда В. В. Крестовский намеренно подчеркивает внешнюю показную красоту анти-героя. Злодей предстает в nimbe очарования и обожания. Такова княгиня Татьяна Львовна Шадурская: «Физиономия княгини, когда она была девушкой, напоминала эфирного, непорочного ангела, а когда сделалась дамой – выражение невинности сменилось характером гордой и недоступной Дианы. И то и другое было вполне прекрасно» [5, т. 1, с. 108]; Дмитрий Шадурский, который «был хорош собою», и «свою блазированную физиономию очень успешно старался устроить на английский покрой» [5, т. 1, с. 108]. Однако злодейства не проходят стороной. И писатель показывает, во что превращается красота негодяя. О постаревшей княгине Шадурской он пишет так: «На вид ей было лет за сорок пять, и каждый мало-мальски прозорливый и опытный человек при взгляде на это лицо непременно бы заметил про себя: «Ах, матушка, а и пожила же ты, однако!» Лицо это, видимо, блекло и увядало, несмотря на все старания, на все хитрости и уловки удержать былую свежесть» [5, т. 1, с. 130]. Князь Шадурский к шестидесяти годам превращается в рамоли: «В старце проглядывало нечто комическое, нечто не совсем-то солидное, что происходило от желания молодиться и выглядеть юношей, даже в некотором роде гаменом. <...> Во всей фигуре его было что-то истощенное, болезненное, в лице порою мелькало даже нечто идиотическое. Старец страдал размягчением мозга» [5, т. 1, с. 131-132]. И здесь, очевидно, писатель при помощи

портрета реализует так любимый авторами авантюрного толка, и в частности – представителями «готической» плеяды, мотив возмездия за злодеяства.

Как отмечалось выше, следует говорить о сюжетно-фабульных сближениях «Петербургских трущоб» с готическим романом. Часто отмечают следующие стабильные формальные признаки последнего (описываются по [9]): наличие тайны, атмосфера страха и ужаса, зловещая сцена действия. Все они обнаруживаются и в романе В. В. Крестовского. Правда, уже не гиперболизировано, как в романах А. Радклиф, К. Рив, Дж. Остин и др., не в виде насыщенного раствора мистики и «хорора», а как тонкие вплетения в абсолютно реальные ситуации и события.

Главной особенностью готического романа является то, что его сюжет строится вокруг какой-либо тайны, например, чьего-то исчезновения, неизвестного происхождения, нераскрытого преступления, лишения наследства. Многие произведения несут тайну уже в самом названии – «Таинственная мать» Г. Уолпола, «Удольфские тайны» и «Итальянец, или Тайна одной исповеди» А. Радклиф, «Тайна доктора Гримшо» Н. Готорна. Техника сюжетной тайны (рождения или преступления) развивалась в романах Ч. Диккенса «Холодный Дом», «Тайна Эдвина Друда» и Уилки Коллинза «Женщина в белом», «Лунный камень» и многих других.

Для готического романа важна не просто тайна, а тайна, скрывающаяся во времени: «...в готическом произведении, как правило, присутствует несколько временных пластов, разделенных между собой несколькими десятилетиями или даже веками» [2, с. 28]. В романе В.В. Крестовского между первой частью и второй – большой временной промежуток в двадцать лет, а завязка «Петербургских трущоб» основана на «семейной тайне», которая осложняется детективными мотивами. В центре повествования здесь история молодых людей, которые не знают либо обоих (Маша Поветина), либо одного (Иван Вересов) из своих родителей и воспитываются у чужих людей.

Маша, незаконнорожденная дочь княжны Анны Чечевинской и князя Дмитрия Шадурского, счастливо жила в мещанской семье Поветиных. Сам факт её незаконного происхождения предопределяет наличие тайны в её судьбе, мытарства, которые готовит ей жизнь: от Поветиных ее забрала генеральша фон Шпильце и отдала в руки младшему Шадурскому, который обольстил и бросил сводную сестру, даже не подозревая об этом родстве (еще одна тайна). На протяжении всего романа, судьба неожиданно для неё самой сталкивает Машу с ее родственниками: сводным братом Владимиром Шадурским, матерью Чухой –

княжной Анной Чечевинской. Сводный брат ее соблазняет, что вводит в роман так любимую готическими авторами тему инцеста. Чуха становится защитницей в мире порока, в который ни одна мать не пустит дочь.

Тайна, связанная с рождением Маши, разрешается в самом конце романа. Граф Каллаш и Чуха находят Машу в публичном доме и раскрывают девушке «семейную» тайну. Но уже поздно – она умирает на руках матери от чахотки. Писатель не щадит Машу, которая перед смертью узнает об инцестной связи с братом: «Маше вдруг захотелось ничего бы не знать, потому что воспоминание невольно нарисовало ей при этом образ ее собственного любовника, который был законным сыном ее незаконного отца» [5, т. 2, с. 719].

Иван Вересов – герой, с которым связано развитие еще одной линии романа и еще одной тайны. Иван знает своего отца Осипа Захаровича Морденко, но воспитывается у отставного майора Спицы, зарабатывающего на жизнь тем, что своих приемных детей сдавал «на прокат» нищенкам для получения ими более щедрой милостыни. Иван рос, не видя от своего отца ни любви, ни заботы, и мучительно страдая от неизвестности, кто является его матерью. Перед смертью Морденко раскрывает сыну тайну, сообщая, что он – незаконнорожденный сын княгини Татьяны Львовны Шадурской. Однако знакомство Ивана с матерью стало, наверно, главным его разочарованием. Конец его жизни так же трагичен: Вересов покончил с собой.

Кцентральнойтайне вготическомроманеобычнодобавляются второстепенные и побочные тайны, тоже раскрываемые в финале. Тайною, например, есть судьба проститутки Чухи. Только в конце «Петербургских трущоб» мы узнаем, что развратной женщиной стала княжна Анна Чечевинская, которая появилась уже в первых главах романа, и начало ее горестной судьбы описано в них достаточно подробно. А причиной всех ее бед стала связь с князем Дмитрием Шадурским. Еще одним из важных персонажей романа является венгерский граф Каллаш, жизнь которого также окутана тайной. И только в одной из последних глав «Петербургских трущоб» мы узнаем, что это родной брат Чухи, дядя Маши Поветиной – князь Николай Чечевинский.

И это не все тайны – баронесса фон Дерринг оказывается сбежавшей с литографским учеником горничной княжны Анны, крепостной девицей Натальей Павловой; ее любовник, выдаваемый ею за брата, Ян Владислав Карозич – тем самым литографским учеником, польским уроженцем Казимиром Бодлевским и т. д.

Таким образом, как и готический роман, нормой для которого является то, что в нем используется не одна тайна, а несколько, роман В. В. Крестовского представляет собой именно конгломерат «тайн». При этом, как и в готическом романе, раскрытие всех тайн откладывается до самого финала.

Особенностью сюжета готического романа является еще и то, что он «определяется спецификой основных разрабатываемых в этом жанре аспектов человеческого бытия: ограничение свободы человека рамками фатума, физическое заключение, столкновение с иррациональным и дьявольским, психическое расстройство, физическое и психологическое насилие, преследование» [4, с. 79].

Фатум руководит судьбою и жизнью многих героев «Петербургских трущоб» – Маши, Ивана, Чухи, графа Каллаша и других. Им ограничена, например, свобода Морденко, который весь смысл своей жизни видит в мести семье Шадурских за свое униженное достоинство. Даже ощутив возможность своей смерти, он «испытывал холодный, трепетный ужас при мысли, что он не успеет привести в исполнение свою месть, насладиться ее плодами, что вся цель, вся задача жизни его, через преждевременную смерть обратится в ничто и, таким образом, до смерти не успеет он богоугодным делом обрести себе райские двери. Как-то странно и дико мешались в этом человеке суеверно-мистический страх, религиозная вера и чисто земная, почти животная жажда мщения, с которою он не мог расстаться» [5, т. 2, с. 257-258]. Сам автор, размышляя над судьбой этого героя, констатирует главенствующую роль в ней фатума: «поставь судьба этого самого Морденку в иные, более благоприятные условия да отними от него эту узкость ума, дай она его натуре более широты, и, как знать, при такой-то силе воли и при таком крепком самолюбии, быть может, из него вышел бы какой-нибудь Меньшиков, Потемкин, Безбородко, Сперанский» [5, т. 2, с. 258-259].

Многие персонажи романа переживают физическое заключение, теряют свободу. По ложному обвинению в попытке ограбления собственного отца заключают в «Дядин дом» Ивана Вересова, за покушение на жизнь Владимира Шадурского в тюрьме оказывается Юлия Бероева, жертвой сфабрикованного политического дела становится Егор Бероев, две главы романа посвящены описанию того, как попал в тюрьму крестьянин Аким Рамзя.

В основе готического повествования – атмосфера страха и ужаса, действие же разворачивается в виде непрерывной серии угроз покою, безопасности и чести героя и героини.

Они, как писалось выше, испытывают на себе физическое и психологическое насилие, преследование. То же самое мы находим и в «Петербургских трущобах». С особой тщательностью описывает В. В. Крестовский ужасы пребывания Юлии Бероевой в камере-одиночке: «Мрачная комната, со своей суровой обстановкой, подпольными обитательницами, вечной сыростью и холодом по ночам, отсутствие сколько-нибудь мыслящего лица человеческого, за исключением сонливой физиономии молчаливика-сторожа, и неизвестность о дальнейшем ходе своего дела – все это непрерывным гнетом своим ложилось на душу заключенницы, давило на ее мозг такого рода впечатлениями, что она уже крайне близка была к умопомешательству; блуждающие глаза, потерянный вид, нервно-боязливые движения являлись признаками, обличающими начало болезненной мании, к которой так располагает постоянное одиночное заключение» [5, т. 1, с. 518]. Эта атмосфера могла привести героиню к сумасшествию и смерти: «Еще две-три недели такого существования – и в исходе для Бероевой представлялась бы только больница для умалишенных с последним путешествием в болота какого-нибудь из петербургских кладбищ» [5, т. 1, с. 519]. Кстати, тема психического помешательства является одной из составляющих поэтики готического романа. Не обходит ее стороной и В. В. Крестовский. Его герои либо близки к умопомешательству (Юлия Бероева, Осип Морденко), либо действительно сходят с ума (приемный отец Маши – Петр Семенович Поветин, князь Дмитрий Шадурский).

Легенды, старые предания, превращающиеся в страшные сказки, также очень популярны в произведениях готической традиции. Для произведений готической традиции характерно использование легенд, старых преданий, очень часто в них атмосфера страха и ужаса осложняется тем, что герои сталкиваются с иррациональным и дьявольским. Конечно, в «Петербургских трущобах» эта составляющая выражена не так явно. Однако полумистические события не были обойдены В. В. Крестовским. Например, достаточно важны для сюжета романа ситуации, связанные с фармазонскими деньгами: «Это вот какие деньги <...> коли станешь ты на них что покупать али кому отдавать, так они сами собою, значит, опять к тебе же в мощну вернутся» [5, т. 2, с. 35]. Легенда о фармазонских деньгах – неразменном рубле – заставляет Осипа Гречку с Фомушкой Блаженным пойти на кладбище, чтобы раскопать могилу Бероевой, которую похоронили со старинным рублем – семейной реликвией. И очень важно то, что придется героям связаться с мертвым, поскольку достать фармазонский рубль можно только

«через тяжкое преступление: надо либо младенца убить, либо над мертвым, над покойником, значит, надругаться и ограбить его, либо святотатство какое ни на есть сделать. Тогда только человек достоин будет» [5, т. 2, с. 35]. Момент ужаса присутствует и в самом походе на кладбище: «Оба приятеля переживали не совсем обыкновенные мгновения. Суеверный, свинцово-давящий страх помимо их воли закрадывался в душу, в груди захватывало дух, и кровь напирала в височные жилы, а сердце то замирало, то вдруг начинало колотиться усиленными биениями» [5, т. 2, с. 137].

Полумистическими также выглядят страницы, описывающие похороны Юлии Беровой. Она впала в летаргический сон от пережитых позора и ужаса. Ее хоронят, и она ощущает себя живой, но в то же время думает, что уже умерла. Ей грезится «будто она давно уже лежит в этой могиле, будто несколько дней, несколько недель, несколько месяцев прошло с тех пор, как ее зарыли, и лежит она себе, и слышит, как могильный червь непрестанно точит гробовые доски; <...> как, наконец, корни каких-то трав и растений поросли сквозь щели гроба и мало-помалу опутывают ее своими усцами, впиваются в тело, заползают в уши, в ноздри, в рот... наконец врастают во все это тело и втягивают в себя его питательные соки» [5, т. 2, с. 129].

Выход героини из летаргического сна также описан в лучших традициях готического романа. После того, как ее могилу раскапывают охотники за неразменным рублем, они видят, что она «незакоченевшая совсем». Почти как мистические читаются строки: «Гробокопатели шарахнулись в сторону – и труп упал навзничь, но в ту же минуту, с усилием и очень слабым стоном, в гробу поднялась и села в прежнее положение живая женщина. Фомушка с Гречкой, не слыша ног под собой от великого ужаса, инстинктивно упали на корячки и поползли, не смея обернуться на раскрытую могилу и не в силах будучи закричать, потому что от леденящего страха мгновенно потеряли голос, как теряется он иногда в тяжелом сонном кошмаре» [5, т. 2, с. 140].

Очень важна для готического сюжета мрачная и зловещая сцена действия, которая поддерживает общую атмосферу таинственности и страха. Обстановка в романах данного типа включает в себя завывание ветра, бурные потоки, дремучие леса, безлюдные пустоши, разверстые могилы – словом, все, что способно усилить страх читателя. В «Петербургских трущобах» мотивы природы играют такую же важную роль. Большинство готических романов имеют местом действия древний, заброшенный, полуразрушенный замок или монастырь, с темными коридорами, запретными помещениями, запахом тлена и шныряющими слугами – соглядатаями. В

романе В. В. Крестовского эти места подменяются картинами городского ада, более ужасного, чем заброшенные замки и аббатства: мрачными описаниями трущоб и тюрем. А черты готического замка появляются в описаниях обычных квартир, например, квартиры генеральши фон Шпильце: «темная прихожая, темный коридор, и не прямой коридор, а какой-то изломанный который шел разными закоулками и зигзагами» [5, т. 1, с. 92].

Таким образом, в «Петербургских трущобах» используется большинство черт готического романа, которые реализуются не столько на событийном уровне, сколько в особенностях сюжетно-фабульной организации повествования и предстают уже не в чисто мистическом и ужасном, а во вполне реалистическом своем воплощении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверкиев, Д.В. Текущая литература. II. Литературное шарлатанство / Д.В. Аверкиев // Эпоха. – 1865. – № 2. – Текст : электронный. – URL : <http://smalt.karelia.ru/~filolog/epokha/1865/teklit.htm>. – (дата обращения: 21.05.22).
2. Готическая традиция в русской литературе / [авт. коллектив Н. Д. Тамарченко (отв. ред.) и др.] ; Российский гос. гуманитарный ун-т. – М. : РГГУ, 2008. – 345, [4] с.
3. Гривненко, А.Н. Готический роман Анны Радклиф: из истории рецепции в России / А.Н. Гривненко // Филология в системе современного университетского образования : материалы межвузовской научной конференции. – М. : Издательство УРАО, 2002. – Выпуск 5. – С. 58 – 62.
4. Заломкина, Г.В. Пространственная доминанта в готическом типе сюжетного развертывания / Г.В. Заломкина // Вестник СамГУ : Литературоведение. – 1999. – №3. – С. 78 – 88.
5. Крестовский, В.В. Петербургские трущобы : в 2 т. / В.В. Крестовский. – Т. 1. – М. : АСТ, 2000. – 608 с.; Т. 2. – М. : АСТ, 2000. – 607 с. – (Русская классика).
6. Кудрявцева, Г.Н. Сюжетные ситуации и мотивы романа Вс. Крестовского «Петербургские трущобы» / Г.Н. Кудрявцева // Вопросы художественного метода, жанра и характера в русской литературе XVIII-XIX веков. – М., 1975. – С. 203 – 226.
7. Кудрявцева, Г.Н. «Петербургские трущобы» Вс. Крестовского в литературной борьбе 60-х годов : 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Г.Н. Кудрявцева. – Москва, 1977. – 16 с.

8. Скабичевский, А.М. История новейшей русской литературы 1848 – 1903 / А.М. Скабичевский. – 5-е изд., испр. и доп. – С.Пб. : Типография Товарищества Общественная Польза, 1903. – 508 с.
9. Punter, D. The Literature of Terror : A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day / D. Punter. – Vol.1 : The Gothic Tradition. – London – NY : Longman, 1996. – 237 p.

АННОТАЦИЯ

Шишкина И.Е. Готические элементы в художественном мире романа В. В. Крестовского «Петербургские трущобы»

Основной целью статьи является рассмотрение романа В.В. Крестовского «Петербургские трущобы» с точки зрения поэтики готического повествования. Элементы готического обнаруживаются в сюжетно-композиционной организации романа, в системе образов, в пейзажных зарисовках и отдельных художественных деталях. Автор приходит к выводу, что в «Петербургских трущобах» используется большинство черт готического романа, однако предстают они уже не в чисто мистическом и ужасном, а во вполне реалистическом своем воплощении.

Ключевые слова: роман «Петербургские трущобы», готический роман, жанр, мистика, персонаж, сюжет.

SUMMARY

Shishkina I. E. Gothic elements in the artistic world of the novel «Petersburg Slums» by V. V. Krestovsky

The main purpose of the article is to consider the novel «Petersburg Slums» by V. V. Krestovsky from the point of view of the poetics of the Gothic narrative. Gothic elements are found in the plot and compositional organization of the novel, in the system of images, in landscape sketches and individual artistic details. The author comes to the conclusion that most of the features of the Gothic novel are used in «Petersburg Slums», but they no longer appear in a purely mystical and terrible, but in their completely realistic incarnation.

Key words: novel «Petersburg Slums», gothic novel, genre, mysticism, character, plot.

Ю. С. Бляшко
(г. Горловка, РФ)

УДК 82-81.42

ТРАНСДИСКУРСИВНОСТЬ КАК КАТЕГОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Термины «трансдискурсивность» и «интертекст» появились и использовались и начали активно использоваться в литературе в контексте постмодернизма. Среди наиболее значимых работ по трансдискурсивности следует отметить исследования «Порядок дискурса» и «Что такое автор?» Мишеля Фуко, в которых указанное понятие получило теоретическое обоснование.

Задача статьи – доказать, что трансдискурсивность – отдельная и самостоятельная категория литературы, существующая вне контекста постмодернизма.

Понятие «трансдискурсивность» граничит с понятием «интертекстуальность», но при этом не является тождественным ему. Р. Барт понимал интертекст следующим образом: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нём на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [1]. В монографии «Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка» Н. А. Кузьмина предлагается следующее определение: «Это объективно существующая информационная реальность, являющаяся продуктом творческой деятельности человека, способная бесконечно саморегенирироваться по стреле времени» [5].

Понятие «интертекстуальность» было введено в научный обиход французской исследовательницей Юлией Кристевой в 1967 году. В работе «Революция поэтического языка», написанной в 1974 году, она дает следующее определение: «... интертекстуальность – это транспозиция одной или нескольких знаковых систем в другую знаковую систему» [4], тогда как, в свою очередь, Ж. Женетт определяет ее как присутствие в одном тексте двух или более текстов, признаками сопутствия которых являются цитата, аллюзия, плагиат и т.д. Мы рассматриваем эти термины как виды интертекстуальных связей, понимая под этим отсылку на другие произведения. Опираясь на труды Ю. Кристевой, Ж. Женетта, Р. Барта, можно прийти к следующему выводу: интертекстуальность – это присутствие одного текста в другом, ярким признакам чего является наличие в тексте аллюзий, ссылок, цитирования, пародий, которые отсылают нас к другому произведению или ссылаются на него.

Термин «трансдискурсивность» Мишель Фуко ввёл в научный обиход в работе «Порядок дискурса» для обозначения особого типа дискурсивности, который, обладая генеративным потенциалом, открывает в культурной среде определенную традицию дискурсивных практик. Идея появляется у М. Фуко в связи с проектом «Археология знания», который представляет собой систематическое описание реконструкции функционирующего знания определенной эпохи как некой объективной данности. Этому вопросу был посвящен и доклад «Что такое автор?», прочитанный ученым во Французском философском обществе. Именно в «рабочем» наброске намеченного проекта анализа и был впервые использован этот термин. М. Фуко тут же уточнял, что речь идет об авторах в «трансдискурсивной» позиции: «...они оказываются авторами большего, чем определенное произведение, влияния – в сфере которого оказываются и другие авторы, другие произведения. Несмотря на оперативно появившуюся критику такого разделения, интуитивно ясно ее основание – особенности текстологических новаций, различие внутренних механизмов генерации дискурсивно нового: новый жанр в литературе, новая дисциплина в науке или принципиально новый тип рассуждения. Пожалуй, для всех трех характерно то общее понимание трансдискурсивности, которое дает М. Фуко: создание возможности и правил образования других текстов, т.е. установление некой бесконечной возможности дискурсов» [8].

Значит, некоторые произведения обладают особым генеративным потенциалом для создания совершенно новых текстов. «Подобного рода дискурсы позволяют создавать бесконечное множество новых. Прецедентные авторы находятся в позиции трансдискурсивности, то есть они не только являются авторами текстов, ставших классическими, но порождают возможность создания других текстов» [9]. М. Фуко называет их «учредителями» («*istraurateur*»). Они не только формируют парадигмальные правила для создания текстов, принципиально других и способных вступать в концептуальные противоречия с претекстами, но и творят произведения, сохраняющие релевантность по отношению к исходному типу дискурса. С точки зрения ученого, только автор, находящийся в позиции трансдискурсивности может считаться основателем традиции как реального развития соответствующего дискурса по отношению к прецедентным текстам.

В книге «Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств» Д. В. Затонский утверждал, что интертекстуальность – понятие не только постмодернистское, а свойственное всем текстам

без исключения [3]. Подобную мысль можно наблюдать в монографии Фадеевой: «...любое интертекстуальное отношение строится на взаимопроникновении текстов разных временных слоев, и каждый новый слой преобразует старый» [7, с. 13]. Понятие «трансдискурсивность» аналогичным образом представляется шире контекста постмодернизма.

Хотя интертекстуальные связи можно наблюдать во всех текстах без исключения, в мировой литературе существуют только отдельные писатели, произведения которых обладают необходимым потенциалом трансдискурсивности. Их идеи полемичны, а тексты вступают в интертекстуальные связи, их цитируют, на них ссылаются в произведениях, их образы становятся «вечными», их заимствуют, пародируют и воспроизводят в новых произведениях. Это те писатели, которые получили международное признание и известны не только узкому кругу филологов и читателей. «Эволюция авторов, находящихся в ситуации трансдискурсивности не завершается никогда, пока «разворачивается эволюция соответствующей традиции дискурсивности»; «Трансдискурсивность определяет межжанровое взаимодействие претекста с пересоздающим его последующим текстом, что приводит к трансформациям традиционных жанровых парадигм, изменениям в персонажной системе и сюжете» [6].

В русской литературе подобным потенциалом на сегодняшний момент обладают А. П. Чехов, А. С. Пушкин, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой и Н.В. Гоголь. Что касается западноевропейской литературы, то по праву трансдискурсивными авторами можно считать М. Сервантеса, У. Шекспира, Ж-Б. Мольера, так как в их творчестве раскрываются вечные проблемы, а благодаря их произведениям в мировой литературе появились такие вечные образы как Дон Кихот и Санчо Панса, Гамлет, Ромео и Джульетта, Тартюф.

Вечный образ, один из главных признаков трансдискурсивности писателя, формируется путем синтеза различных элементов и идей из разных источников, которые со временем становятся неотъемлемой частью культуры и общества. Он может быть создан через искусство, литературу, музыку, кино и другие формы выражения. Вечный образ обычно обладает универсальностью и глубиной, которые позволяют ему оставаться актуальным и вдохновлять людей на протяжении длительного времени. Он может быть символом определенных идей, ценностей или эмоций, которые переживаются и понимаются разными поколениями. Но не только вечные образы делают авторов трансдискурсивными. Многочисленные интертекстуальные связи произведений этих

авторов, созданные на основе их текстов ремейки укрепляют трансдискурсивный потенциал. К примеру, А. П. Чехов написал пять крупных новаторских пьес, заложив таким образом «чеховскую традицию», которая подразумевает такие аспекты, как особый стиль письма, глубокое психологическое изображение персонажей, наличие подтекста, доминирование внутреннего конфликта над внешним, использование повседневных ситуаций и обычных людей в качестве главных героев, а также тонкое чувство юмора и иронии. «Чеховская традиция» также проявляется в том, что писатель не ставит перед собой задачу давать ответы или моральные уроки, а скорее ставит вопросы и оставляет их без ответа. Драматург оставляет пространство для мыслей и интерпретаций читателя, позволяя ему самостоятельно делать выводы и сопереживать героям. Одним из ключевых принципов «чеховской традиции» является отказ от ярко выраженных драматических событий в пользу наблюдения за повседневной жизнью и внутренним миром героев. Чеховские рассказы и пьесы часто фокусируются на моментах, когда ничего не происходит, но при этом происходит многое внутри героев. Он стремился показать сложность и противоречивость человеческой натуры, а также отразить обычные ситуации и проблемы, с которыми сталкивается каждый человек.

«Чеховская традиция» оказала огромное влияние на развитие мировой литературы. Многие писатели и драматурги, как в России, так и за ее пределами, вдохновлялись его работами и стремились следовать его принципам в создании своих произведений: Г. Пинтер, Т. Уильямс, представители театра абсурда, Л. Петрушевская, Н. Искренко, А. Слаповский, Л. Разумовская, Н. Коляда, В. Аksenov, Т. Толстая, Ю. Кувалдин и многие другие.

В России Чехов оказал значительное влияние на развитие русской драматургии и литературы в целом. Его реалистический стиль, глубокая психологическая проницательность и умение отображать жизнь обычных людей стали примером для многих писателей. Один из наиболее известных последователей Чехова в России – Максим Горький. Он также писал о жизни простых людей с глубоким пониманием и сочувствием. Его произведения, такие как «На дне» и «Мать», отражают темы социальной несправедливости и борьбы за выживание. За рубежом А. П. Чехов также оказал значительное влияние на различные литературные традиции. В США, например, Чехов стал важным источником вдохновения для американских драматургов, таких как Теннесси Уильямс и Артур Миллер. Их произведения отличаются психологической глубиной и социальной проблематикой, что подчеркивает влияние русского драматурга.

Важной характеристикой трансдискурсивности автора можно считать не только обращение к вечным вопросам, которые получают собственную интерпретацию в его творчестве, но и создание новых тем и образов.

Для А. П. Чехова – это «футлярный человек», который отвергает всё новое, боится окружающего мира и прячется от него за формулами и инструкциями. Его яркими характеристиками являются робость и страх перед неизвестным. Тема «футлярного человека» прослеживается в таких рассказах как «Крыжовник», «О любви», «Человек в футляре». Главные герои пребывают в страхе перед жизнью и предпочитают жить в узком пространстве собственного мира.

К вечным образам, созданным А. П. Чеховым также относят образ Ионыча из одноименного рассказа писателя. Это молодой человек, который постепенно деградирует, адаптируясь к обществу, которое разлагает его. Он отчаялся, не верит в любовь и уже не имеет надежд на светлое будущее. В начале рассказа Чехов показывает человека, который готов отдать все силы и самого себя на служение людям и отечеству. После несостоявшегося свидания на кладбище и безответной любви к Кате Туркиной подающий надежды доктор Дмитрий Страцев постепенно превращается в обывателя. Начинается «духовный распад» главного героя, который становится равнодушным ко всему, у него пропадает желание помогать окружающим, выполнять свой профессиональный долг и добросовестно лечить больных. А. П. Чехов показывает, как молодой, полный амбиций и надежд врач постепенно деградируя, превращается в тучного, равнодушного, ворчливого Ионыча. Образ такого человека можно найти в любую эпоху и в любом обществе, что делает его «вечным».

А. П. Чехов продолжил тему шекспировского Гамлета и, трансформируя его, создал собственный вариант на почве русской культуры. Иванов из одноименной пьесы драматурга и Константин Гаврилович Треплев из комедии «Чайка» – высокоинтеллектуальные, противоречивые персонажи. В Иванове очевидно прослеживаются параллели с Гамлетом. В авторском видении А. Чехова этот персонаж ассоциируется с Датским принцем. Если герой Шекспира – личность исключительная, нравственно состоятельная, снабженная комплексом великих идей, то в Иванове драматург, начиная с фамилии персонажа, акцентирует внимание на простоте и отсутствии выдающихся личностных качеств. Это «обыкновеннейший», по характеристикам самого автора, просто «хороший человек», «ничем не замечательный», «натура честная и прямая», но наделенная «рыхлым мозгом», «нервной рыхлостью и

утомляемостью», как говорит сам Чехов. Трагедия этого персонажа во многом заключается в том, что ему не по силам сделать что-либо ради других или измениться самому. Что касается Треплева, который уже с самого начала пьесы соотносит себя с Гамлетом, а мать и Тригорина – с Гертрудой и Клавдием, то можно сказать, что параллели с трагедией В. Шекспира очевидны. В первом действии «Чайки» в словах героя слышна его сыновняя («гамлетовская») ревность, и на всем ее протяжении комедии Константин страдает от нелюбви и непонимания матери. Однако, драма героя становится невыносимой, когда он узнает, что у Нины начинается роман с Тригориним. Его соперник занимает место отца и при этом, без особых усилий, отнимает у начинающего драматурга Нину, то есть отбирает у него ту самую «Офелию». Холодное отношение Нины Треплев переживает как измену, и здесь снова возникают ассоциации с трагедией У. Шекспира. Стремясь хоть как-то дискредитировать Тригорина в глазах Нины, Треплев иронизирует, называя его «истинным» талантом, который идет, «ступает, как сам Гамлет, **ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой**». Однако при всех вызывающих сочувствие метаниях этого персонажа и его бесконечных размышлениях, он, конечно, может восприниматься только как «закавыченный» Гамлет. Безусловно, Иванов и Треплев лишены гамлетовской масштабности, но все же похожи на него в их склонности к рефлексии.

Важным доказательством трансдискурсивного потенциала автора или произведения является устойчивый интерес последующих поколений писателей: «Фактически это означает, что эволюция текстов авторов, находящихся в ситуации трансдискурсивности по отношению к определенной традиции дискурсивности, реально не завершается не только со смертью автора, но и вообще никогда – до тех пор, пока разворачивается эволюция соответствующей традиции дискурсивности» [6].

Исходя из этого можно сделать вывод, что трансдискурсивность и интертекстуальность – это два понятия, связанные со взаимодействием текстов, но принципиально различные.

Интертекстуальность относится к концепции, которая указывает на наличие ссылок, цитат, аллюзий и других форм взаимосвязи между различными текстами. Она подразумевает взаимодействие текстов друг с другом, их взаимовлияние и создание новых смыслов через эту взаимосвязь. Интертекстуальность может быть явной (например, прямые цитаты или ссылки на другие тексты) или неявной (реминисценции, заимствования, не прямые цитаты).

Трансдискурсивность, с другой стороны, относится к концепции, которая указывает на переход или перемещение между различными дискурсами или системами значений, т.е. тексты могут быть

полифоническими и содержать различные голоса, точки зрения и культурные перспективы.

Таким образом, интертекстуальность фокусируется на взаимосвязи между текстами, в то время как трансдискурсивность акцентирует внимание на взаимодействии между различными дискурсами и системами значений. Оба понятия близки друг другу, но являются отдельными и самостоятельными категориями литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт, Ролан. Поэтика. Семиотика/ Барт Ролан [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://studfile.net/preview/5560812/> (дата обращения : 12.09.2023).
2. Гайдин, Б. Н. Вечные образы как константы культуры: интерпретация Гамлетовского вопроса / Б. Н. Гайдин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.disscat.com/content/vechnye-obrazy-kak-konstanty-kultury> (дата обращения : 08.09.2023).
3. Затонский, Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д.В. Затонский. – Харьков: Фолио, 2000. – 256 с. – (Между прошлым и будущим: культура).
4. Кристева, Ю. Разрушение поэтики. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Ю. Кристева. – М.: Прогресс, 2000. – 457 с.
5. Кузьмина, Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. – Екатеринбург, Омск. Издательство Урал. 1999. – 253 с.
6. Любимцева-Наталуха, Л. Н. Драматургический ремейк в литературе XX-XXI веков: жанр, типология, поэтика / Л. Н. Любимцева-Наталуха [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://science.donnu.ru/wp-content/uploads/2020/12/diss.-lyubimczevoj-l.n..pdf> (дата обращения : 29.08.2023)
7. Фатеева, Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности/ Н. А. Фатеева. – М.: КомКнига, 2007. – 282 с.
8. Фуко, М. Порядок дискурса/ М. Фуко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://studfile.net/preview/5565509/> (дата обращения : 15.09.2023).
9. Фуко, М. Что такое автор/ М. Фуко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/COPYRIGHT/fuko.txt_with-big-pictures.html (дата обращения : 02.10.2023).

АННОТАЦИЯ

Бляшко Ю. С. Трансдискурсивность как категория литературы

Работа посвящена исследованию категории трансдискурсивности, которая является одной из наиболее важных в постмодернизме. В ходе исследования автор развенчивает миф о том, что понятие «трансдискурсивность» синонимично категории «интертекстуальность». Во второй половине XX – начале XXI столетия в теории литературы активно используется понятие «трансдискурсивный автор», «трансдискурсивный текст». На данном этапе развития литературы существует корпус произведений, написанных под влиянием потенциала трансдискурсивности отдельных авторов и их произведений. Автор статьи выделяет ряд признаков трансдискурсивности среди представителей отечественной и зарубежной литературы.

Ключевые слова: трансдискурсивность, интертекст, интертекстуальность, традиция, автор, трансдискурсивный автор.

SUMMARY

Blyashko Yu. S. Transdiscursivity as a category of literature

The work is devoted to the study of the category of transdiscursivity, which is one of the most important in postmodernism. In the course of the research, the author debunks the myth that the concept of 'transdiscursivity' is synonymous with the category of 'intertextuality'. In the second half of the XX – the beginning of the XXI century, the concept of 'transdiscursive author', 'transdiscursive text' is actively used in the theory of literature. At this stage of the development of literature, there is a corpus of works written under the influence of the potential of the transdiscursivity of individual authors and their works. The author of the article identifies a number of signs of transdiscursivity among representatives of domestic and foreign literature.

Key words: transdiscursivity, intertext, intertextuality, tradition, author, transdiscursive author.

*Е. Г. Будкова
(г. Горловка, РФ)*

**УДК 82.09 Пушкин (045)
ВИДЫ И ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ НАГРУЗКА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОММЕНТАРИЯ ИСТОРИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА**

Активизация историко-просветительской работы в последние годы способствует росту интереса общества к различным формам распространения знаний о прошлом. В частности, к произведениям художественной литературы, в которых описываются определенные исторические периоды. Историческая наука и художественная литература в познании как далекого прошлого, так и современности тесно сопряжены между собой.

Стоит отметить, что художественное, образное, индивидуально окрашенное восприятие истории и ее действующих лиц, свойственное писателям, нередко не совпадает с построенными на изучении конкретно-исторических фактов результатами исследований историков, старательно избегающих привнесения эмоций в свои работы. Специфика художественного творчества предусматривает возможность отступления от исторических фактов для достижения художественного замысла автора. Этот факт обусловил необходимость выявления жанровой формы авторской интерпретации исторических событий в художественных произведениях, которая представлена в виде художественного комментария истории. Данная проблематика находится на пересечении двух отраслей гуманитарного знания – истории и литературоведения.

На наш взгляд, художественный комментарий истории – это толкование автором художественного произведения исторических событий, явлений или процессов в объективе эстетики с применением художественных средств. Отличительной чертой художественных произведений, в которых в форме художественного комментария истории описывается то или иное историческое событие, явление или процесс, является гармоничная взаимосвязь исторических реалий и авторского вымысла.

Целью данного исследования является анализ художественного комментария истории в творчестве А.С. Пушкина и определение его функциональной нагрузки и видовой принадлежности. Выбор произведений для анализа проводился с учетом наличия авторской установки на концептуальное отражение исторической действительности.

По мнению одного из крупнейших русских историков В.О. Ключевского, все, написанное Пушкиным, является историческим документом, а совокупность всех его произведений – поэтической летописью его времени [7, с. 20]. На страницах своих шедевров Пушкин размышлял о диалектике индивидуального и общечеловеческого, личного и общественного. Поэтому философия истории Пушкина может рассматриваться как синтез поэзии, истории и философии, трех главных элементов человеческого самопознания [3, с. 104].

Предметом исследования являются элементы художественных произведений А.С. Пушкина, в форме которых может выступать художественных комментариев истории. Прежде всего, такие как знаковые системы реалий быта, аллюзии, обрамляющий текст и контекст.

Весьма информативной при изучении феномена художественного комментария истории в творчестве А.С. Пушкина является исследовательская стратегия, предполагающая структурно-семиотический метод, а также структурный и контекстный анализ.

Отдельным аспектом семиотического исследования произведений А.С. Пушкина является проблема пространства и времени. Именно пространственно-временная модель является основой художественного мира произведения и, в связи с этим, предопределяет содержание художественного комментария истории.

К пространственно-временным образам произведений А.С. Пушкина мы можем отнести Древнерусское государство в период становления, Санкт-Петербург после завершения заграничных походов русской армии, Оренбург в период восстания под предводительством Е. Пугачева и пр.

А.С. Пушкин представляет в своем творчестве объективное пространство в определенный исторический период. Таким образом мы выделяем обрамляющий вид художественного комментария истории, который является формой семиотики пространства и времени. Его функциональной нагрузкой является создание образов, усиливающих исторический колорит литературного произведения. Стоит отметить, что смысл обрамляющего комментария истории в произведениях выражен явно, но, в то же время, воспринимается читательской аудиторией из контекста.

Так, в отечественном литературоведении сложилась давняя традиция восприятия поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник» в контексте идеологемы «личность – государство» [2, с. 83]. Основной конфликт произведения раскрыт достаточно

подробным описанием Санкт-Петербурга, создание которого было продиктовано государственными интересами:

*Отсель грозить мы будем шведу
Здесь будет город заложен
На зло надменному соседу...*

И тем не менее, построен город в непригодном для жизни людей месте [5, с. 163]. Простой человек со своими интересами в творчестве нарратора противопоставлен государству. И, как мы можем заметить, реализация семиотики пространства Пушкиным предполагает толкование исторических реалий для достижения художественного замысла.

Отметим, что авторская интерпретация истории не всегда является основой художественного замысла, но и выступает его инструментом. В «Медном всаднике» А.С. Пушкин подчеркивает, что конфликт между простым человеком и государством на момент издания поэмы исчез.

В частности, этот феномен наблюдается в хронотопе поэмы-повести. В ходе повествования Пушкин тонко совмещает реальное и символическое, природное и социальное. Так, в первой части повествователь говорит о ноябрьской поре: «Дышал ноябрь осенним хладом» [8], то есть хронотоп поэмы маркирован датой стихийного наводнения – 7 ноября 1824 года. Вскоре в тексте поэмы проявляются признаки социальной бури, символизированной в природном явлении – и дата событий словно меняется. Нарратор сознательно переключает регистр, и от ноября отходит к «бледному дню». (современник)К строке «И бледный день уж настает» автор дает примечание, акцентируя внимание на поре: «Снегу не было – Нева не покрыта льдом» [8]. Таким образом Пушкин вспоминает другой «ужасный день», со снегом на мостовых и льдом на реке [2, с. 95]. И теперь символический хронотоп словно обретает иную датировку – 14 декабря 1825 года. И таким образом Пушкин использует конкретные исторические реалии и описывает две временные координаты – природная стихия (наводнение в ноябре 1824 года) и социальный конфликт (восстание на Сенатской площади в декабре 1825 года).

Обрамляющий комментарий истории, реализованный с помощью поэтической подмены хронотопа, осуществляется и на уровне возникающего в тексте образа императора Александра I, –

*В тот грозный год
Покойный царь еще Россией
Со славой правил...*

Эпитет «покойный» вырисовывает иные координаты места и времени, исторический фон двоятся и разламывается [2, с. 95]. Отсюда следует, что семиотика времени поэмы-повести А.С. Пушкина предполагает раздвоенный исторический фон – осень 1824 и зима 1825 гг.

Не менее информативным в изучении художественного комментария истории является паратекстуальный анализ. На наш взгляд, любой вариант обрамляющего текста к художественному произведению об исторических событиях, включая заголовок, эпиграф, предисловие, послесловие, примечание, способствует, в целом, созданию художественно-исторического дискурса, отражающего творчески переосмысленные исторические реалии.

В качестве примера, стоит отметить упоминание Пушкиным в примечаниях к поэме-повести «Медный всадник» имен царских генералов – Милорадовича и Бенкендорфа [8]. Важным представляется не столько их упоминание, сколько акцент только на них. Стоит отметить, что в момент восстания декабристов на Сенатской площади 14 декабря 1825 года М.А. Милорадович занимал должность генерал-губернатора Санкт-Петербурга и пытался устроить переговоры с восставшими солдатами. В ходе конфликта он был убит одним из лидеров восставших П.Г. Каховским [4, с. 413]. А.Х. Бенкендорф входил в ближайшее окружение императора Николая I и являлся одним из активных участников следствия по делу декабристов [4, с. 444]. Их имена словно очерчивают границы начала и конца стихийного-ли явления, описанного в поэме-повести [2, с. 96].

Таким образом мы можем отметить аллюзивный подтекст примечания, что, в свою очередь, является авторской интерпретацией исторической действительности в форме художественного комментария истории. В то же время, анализируемый паратекст ограничивает события повести пределами Сенатской площади и является формой реализации семиотики пространства.

Художественный комментарий истории в творчестве А.С. Пушкина выступает также формой образа героев в его произведениях. В этом случае видовая принадлежность комментария оценочная. Образный параллелизм становится инструментом нарратора при толковании конкретных исторических событий и реализации оценочного художественного комментария истории. Так, в поэме-повести «Медный всадник» мы незримо можем заметить образ Николая I. Бой Петра с волнами порождает уже нескрываемую аллюзию на подавление восставшей, мятежной стихии императором [2, с. 97].

Не менее интересной нам представляется семиотика повседневности в произведениях А.С. Пушкина. В этом случае основой художественного комментирования истории являются характерные для исторического периода лексика, быт, обычаи, традиции, социальные институты, хозяйственная деятельность, а также особенности экономических и социальных отношений.

Так, повседневный культурный код в творчестве А.С. Пушкина представлен, прежде всего, описанием быта, особенностей экономических и социальных отношений, обычаев и традиций. Ярче всего семиотика повседневности представлена в реалистических произведениях нарратора в прозе.

В этом плане для нас представляются интересными «Повести Белкина»: «Вскоре порядок установился; кивот с образами, шкаф с посудой, стол, диван и кровать заняли им определенные углы в задней комнате; в кухне и гостиной поместились изделия хозяина: гробы всех цветов и всякого размера, также шкапы с траурными шляпами, мантиями и факелами. Над воротами возвысилась вывеска, изображающая дородного Амура с опрокинутым факелом в руке...» [6, с. 103].

Как мы можем заметить, реализация семиотики повседневности в «Повестях Белкина» богата подробными деталями, имеющими смысловой характер элементов культурного кода общества и является формой обрамляющего комментария истории.

В творчестве А.С. Пушкина художественный комментарий истории, который представлен формой семиотики повседневности, представляет собой связующий нарративный комплекс, как правило, контекстуального характера. Пушкин стремился уверить читателей, что все рассказанные им истории не выдуманные, а происходившие в действительности [1, с. 14]. Именно поэтому, функциональной нагрузкой художественного комментария истории, который является формой реализации семиотики повседневности в произведениях Пушкина, является воссоздание социально-культурного фона эпохи, отображение русской жизни в изображении самих рассказчиков как бы внутри, реально и правдоподобно.

Как мы видим, видовая принадлежность художественного комментирования истории определяется в зависимости от объекта комментирования. Стоит также отметить, что художественное комментирование носит пропозитивный аналитический характер.

При этом единство объективного изображения и субъективного выражения проявляется в использовании автором разнообразных художественных средств. Отсюда представляется возможным выделить два основных вида художественного комментария истории в творчестве А.С. Пушкина – оценочный и обрамляющий.

Художественный комментарий истории в творчестве А.С. Пушкина может быть представлен в различных формах структурных элементов художественного произведения. Вне зависимости от формы, он часто имеет особое значение в развитии сюжета литературных произведений, описывающий исторические события, явления или процессы.

Таким образом, изучение способов реализации художественного комментария истории в творчестве А.С. Пушкина позволяет определить его функциональную нагрузку, которой является выражение авторской позиции к историческим реалиям и отражение исторического фона в художественном произведении. Помимо всего прочего, данный подход к изучению художественных произведений А.С. Пушкина позволит в новом ключе проследить его творческую уникальность.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Акулова, Л.В. Проблема интерпретации повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель» / Л.В. Акулова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – №2-2 (56) – С. 13-16.
2. Богданова, О. В. Русская литература XIX – начала XX века. Традиция и современная интерпретация – СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена. – 2019. – 732 с.
3. Горохов, П.А. Философия истории А.С. Пушкина / П.А. Горохов // Вестник ОГУ. – 2013. – №7 (156) – С. 96-104
4. История России XVIII-XIX веков / под ред. Л.В. Милова. – М.: Эксмо. – 2006.
5. Мартин, М.Д. Взгляд Пушкина на историю / М.Д. Мартин // MagisterDixit. – 2014. – №1 (13) – С. 160-165.
6. Пушкин, А.С. Евгений Онегин: Роман в стихах. Повести Белкина: Выстрел; Метель; Гробовщик; Станционный смотритель; Барышня-крестянка. Капитанская дочка: Роман. – М.: Мартин, 2022. – 352 с.
7. Русская мысль. Журнал научный, литературный и политический. Годь первый. Книга VI. – М.: Редакция и контора Русской мысли: Малая Дмитровка, д. Роледерь, 1880.
8. Современникъ. Литературный журналъ, издаваемый Александромъ Пушкинымъ. Том четвертый. [Электронный ресурс] – СПб.: в Гуттенберговой типографіи, 1836. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?id=62Y8AQAIAAJ&pg=RA10-PA1#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 12.05.2023)

АННОТАЦИЯ

Будкова Е.Г. Виды и функциональная нагрузка художественного комментария истории в творчестве А.С. Пушкина

В статье освещается специфика художественного комментария истории в творчестве А.С. Пушкина. Целью исследования является определение видовой принадлежности художественного комментария истории и его функциональная нагрузка. В результате, выделены и охарактеризованы основные виды художественного комментария истории в творчестве А.С. Пушкина – оценочный и обрамляющий.

Ключевые слова: художественный комментарий истории, А.С. Пушкин, историческая проза, историческое повествование

SUMMARY

Budkova E. G. Types and functional load of the artistic commentary of history in the works by A. S. Pushkin

The article highlights the specifics of the artistic commentary of history in A. S. Pushkin's works. The aim of this research is to determine the type of artistic commentary of history and its functional load. As a result, the main types of artistic commentary of history in A.S. Pushkin's works – evaluative and framing – are identified and characterized.

Key words: artistic commentary on history, A.S. Pushkin, historical prose, historical narrative.

*Л. В. Волосевич
(г. Горловка, РФ)*

УДК 82.0.

ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТЕКСТОВ ЛИТЕРАТУРЫ И ЖИВОПИСИ В РАБОТАХ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ И ИСКУССТВОВЕДОВ

В последнее время анализ произведений искусства, литературы и живописи рассматривается с учетом диалогичной природы искусства, взаимодействия видов искусства, которые в процессе своего диахронического и синхронического бытования формируют единый текст и контекст. Задача данной статьи состоит в том, чтобы рассмотреть проблему диалога и способов взаимодействия литературного и живописного текстов на примерах произведений эпохи классицизма.

К.В. Пигарев обозначил стратегическую задачу искусствоведения – изучение взаимосвязей между литературой и изобразительным искусством с целью установления общих закономерностей, «обуславливающих возникновение родственных явлений на определенных стадиях развития литературы и искусства» [6; с.13]. Н.А. Дмитриева считает, что изучение этих видов искусств в их взаимодействии расширяет содержательные возможности каждого из них. Исследователи отмечают точки соприкосновения двух видов искусств, проявляющиеся в бытовании определенных жанровых форм, художественно-стилистических приемов, в диалоге тем, мотивов, сюжетов, которые проявляются в контексте единой эстетической программы в определенный исторических период. «Родственные явления» в различных видах искусства, по мнению Д. С. Лихачева формируют стиль эпохи «“Стиль эпохи”, единый для всех искусств и для своего времени...» [4; с. 202].

Интересным является исследование Ю.М. Лотманом проблемы перевода текстов с различными кодами, литературы и живописи. Исследователь полагает, что перевод со словесного языка на иконический возможен на условии конвенциональности, коды этих систем будут пересекаться в пространстве темы, язык и стиль этих систем будут соотноситься условно, в пределах данной традиции. В случае переводов текстов с кода одной системы на код другой системы происходит «приращение смысла текста» [5].

Стиль эпохи, сформированный родственными явлениями, мы будем рассматривать как сложную систему, интеграционный текст с общим эстетическим кодом для словесной и изобразительной языковых систем, в котором осуществляется взаимодействие текстов литературы и живописи на условиях конвенциональности и эквивалентности. Одним из примеров стиля, в пределах которого происходит взаимодействие литературы и живописи, является стиль эпохи классицизма.

Как известно, принципы классицистической эстетики в литературе изложены в «Поэтическом искусстве» Н. Буало, восходящем к «Посланию к Пизонам» Горация. Согласно эстетике классицизма в центре произведения всегда должен быть образцовый герой, действующий по законам разума. Его чувства подчинены долгу, его долг – служение королю и интересам государства. Важным является принцип иерархии жанров. Сообразуясь с принципами рационализма, классицисты выдвинули требование чистоты жанров.

К середине XVII века утвердилось мнение, что самым главным литературным жанром является трагедия (в архитектуре – дворец,

в живописи – историческая картина, парадный портрет). В этом жанре законы были наиболее строгими. Сюжет (исторический или легендарный, но правдоподобный) должен воспроизводить античные времена, жизнь далеких государств.

Принцип трех единств, сформулированный в трудах итальянских и французских гуманистов XVI века, был возведен в непререкаемый закон. Единство действия требовало воспроизведения одного целостного и законченного действия, которое объединяло бы всех персонажей. Единство времени сводилось к требованию уложить действия в одни сутки. Единство места выражалось в том, что действие всей пьесы должно разворачиваться в одном месте.

В XVII веке литература первая реагирует на новые идеологические установки и выражает идеи рационалистической философии художественным словом. Принципы классицистической эстетики, выработанные в литературе, проецируются на живопись.

Живопись так же, как и литература выражает общественную, государственную идеологию, ее эстетика подчинена законам разума. В XVII веке ведущими становятся жанр портрета и исторический или мифологический жанры. Основоположником стиля классицизма в живописи считается Н. Пуссен. Как известно, именно в его творчестве классицистическая эстетика достигает наиболее полное выражение в полотнах на историческую, мифологическую тематику. Благодаря кисти К. Лоррена во второй половине XVII века самостоятельным становится жанр пейзажа.

Так же, как литература, живопись осваивает изображение человека и окружающего мира. При этом она следует принципу подражания природе и явлениям высоким. Поэтому герой в живописи, так же, как и герой литературы – высокий герой. Живопись обращается к историческим или мифологическим персонажам.

Темы, сюжеты живописи берутся из истории или мифологии. Живописцы, как и писатели, хотят зафиксировать событие, которое бы служило образцом для современников, и ограничивают его временем и пространством, что соответствует соблюдению драматургами закона трех единств. Поэтому изображения носят театральный, постановочный характер. Пространство полотна ограничивается кулисами: драпировками, деревьями, архитектурными развалинами...

Принцип театральности требует плановой, пропорциональной организации пространства на полотне. Отсюда – образная композиция картины подчинена главному герою, который

выделяется на переднем плане и является центром. Остальные фигуры, предметы располагаются симметрично по отношению к центру картины. Для обозначения планов пространства, а также создания объёма и глубины используется палитра трех тонов: в живописи первого плана преобладают жёлтый и коричневый цвета, на втором – тёплые и зелёный, на третьем – холодные и, прежде всего, голубой. Принципу театральности с главным персонажем в центре следуют и драматурги. Художники-классицисты уделяют внимание красоте, точности, чистоте рисунка, плавности мазка, линии, переходов тона. Все это должно создавать образ идеального мира, воплощающего законы высшего разума.

Русская литература и живопись постепенно усваивают жанровую систему классицизма, обращаются к религиозным, историческим, мифологическим сюжетам. К XVIII веку происходит «первый расцвет художеств России» [1; с. 62]. А. Лосенко выполняет задачу создания полноценной станковой картины на исторические или мифологические сюжеты, которая служит наглядной иллюстрацией принципов классицизма [1; с. 159]. Искусствовед М. М. Алленов демонстрирует строгое соблюдение художником классицистических принципов на примере поэтического анализа картины А. Лосенко на известный сюжет «Прощание Гектора с Андромахой»: «Построение ее напоминает театральную мизансцену классического спектакля, раз свернутую на фоне торжественного задника – амфитеатра. Справа и слева у края полотна размещены второстепенные персонажи, призванные образовать раму и сосредоточить внимание зрителя на втором плане, где разворачивается основное событие. Психологический конфликт находит непосредственное выявление в композиционном противопоставлении героев. Традиционное для академической живописи единоборство личного и общественного разрешается победой патриотического порыва. Исход ситуации уже предreshен. Он ошутим в печально-торжественной атмосфере прощания, в боевой готовности воинов, еле удерживающих коней, в патетической отрешенности Гектора, во внутренней обреченности Андромахи. Она уже примирилась с происходящим и стоически приняла его бремя. Все человеческие слабости как бы возложены на служанку, низкий ранг которой позволяет откровенное выражение чувств» [3; с. 159]

С творчеством А. Лосенко в живописи, с его эпическими полотнами с историческими или мифологическими сюжетами, высокими героями, стройной пропорциональной композицией в литературе соотносится творчество его старшего современника, теоретика классицизма в русской литературе А. П. Сумарокова.

А. П. Сумароков также отдавал предпочтение высоким, драматургическим, жанрам.

Л. Е. Татарнинова демонстрирует классицистические принципы поэтики характерной трагедии А. П. Сумарокова «Синав и Трувор» [7; с. 112 – 113]. В центре трагедии – князь Синав, в правление которого воцарилось благополучие в снедаемом ранее раздорами Новгороде. С ним взаимодействуют его юный брат Трувор, знатный новгородский боярин Гостомysl и его дочь Ильмена. К этим действующим лицам добавлены лица, необходимые для внешнего действия: воины, вестник, паж. В трагедии обязательные пять действий.

Конфликт между чувством и долгом реализует замысел автора – показать, как добродетельный монарх, на минуту забывший о долге, неизменно становится тираном. Монарх Синав любит Ильмену, соперником его является юный Трувор, любящий и любимый Ильменой. Непреклонный исполнитель долга в трагедии Гостомysl, обещавший отдать Ильмену в жены Синаву в награду за спокойствие Новгорода. Видя страдания дочери, он остается непреклонным: «Где должность говорит или любовь к народу, / Там нет любовника, там нет отца, ни роду» [7; с. 112].

Столь же сильно развито чувство долга и у Ильмены: «Я знаю, что мне брак противный приключит / Но с должностью меня ничто не разлучит» [7; с. 112]. Смелый воин, добродетельный монарх, Синав, узнав о любви Ильмены и Трувора, не в силах подавить охватившее его чувство ревности. Он забывает о своем долге управлять подданными ради их блага и становится виновником гибели Ильмены и Трувора. Осознав свое невольное «тиранство», Синав хочет покончить жизнь самоубийством, но Гостомysl и воины вырывают меч из его рук.

Идея трагедии выражена в словах Трувора, обращенных к брату: «Кто хочет помнить долг, не может быть злобен, / не забывай его и будь себе подобен... / И для того ль, когда гражданина здесь спаслись, / Мы бремя их от них толь славно отвратили, / Чтоб бременем своим мы их отяготили?» [7; с. 112]

Таким образом, проведя параллель между знаковыми для своего времени произведениями в двух видах искусств нужно отметить следующее. Высокому жанру трагедии в живописи соответствует жанр исторической или мифологической живописи. В приведенном примере картины А. Лосенко совмещаются и мифологический и исторический жанры. В обоих жанрах художники соблюдают строгие правила классицистической эстетики, которые соотносятся между собой в литературе и живописи. Речь идет о пропорциональности композиции

произведений. Авторами берется общая для классицизма тема – долг перед государством, определяющая единство образно-сюжетной организации произведений.

В анализируемых произведениях высокими героями являются вождь троянских воинов и новгородский князь. Они находятся на переднем плане, в центре образной композиции литературного и живописного текстов. Вокруг них по принципу симметрии расположены вспомогательные персонажи, подчеркивающие идею произведения фигуры второго, третьего плана. Лица трагедии не живые характеры, а выразители идей эпохи, которые транслирует автор о превосходстве долга над страстью, государственных интересов над личными.

Общность эстетических принципов в трагедии А. П. Сумарокова и картины А. Лосенко проявляется в условности исторического фона, статичности действия. Для живописи классицизма характерны мягкость перехода тона, плавность линий, гладкость мазка. В трагедии этим стилистическим качествам соответствуют последовательность и цельности сюжета, создание образа персонажа на определенной черте характера, что лишало его индивидуальных черт. В целом образная и сюжетная композиция трагедии, как и композиция и сюжет полотна А. Лосенко и подчинены выражению главной идее – служению долгу, интересам государства.

Сопоставление текстов А. Лосенко и Сумарокова демонстрирует, что стиль классицизма формируется в эпохи сильных государств. Он транслирует рационалистическую идею, реализующуюся, прежде всего, в образах сильного государства, героя, смысл жизни которого в государственном служении всеми видами искусств. Поэтому классицистические тексты различных видов искусств формируют типологически общие черты, которые взаимодействуя на уровне сюжета, образов, мотивов, художественно-стилистических средств и принципов, создают единый ансамбль, состоящий из явлений архитектуры, живописи, литературы. По словам М. М. Алленова, в творениях классицистов «воссоздана душевная конституция человека, естественным ходом событий вовлеченного в игру исторических превратностей и обретшего способность “слышать, как время идет”» [1; с. 168].

ЛИТЕРАТУРА

1. Алленов, М. Русское искусство XVIII – начала XX века. Книга вторая / М. Алленов. – М.: Трилистник, 2000. – 320 с.
2. Дмитриева, Н. А. Изображение и слова / Н. А. Дмитриева. – М. : «Искусство», 1962. – 315 с.

3. История русского и советского искусства : учеб. пособие для вузов / [М. Алленов [и др.] ; под ред. Д. Б. Сарабьянова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 1989. – 448 с.
4. Лихачев, Д. С. Избранные работы в 3 т. / Д. С. Лихачев; под ред. Т. Мельникова. – Л. : Худож. лит., 1987. – Т. 1: О себе. Развитие русской литературы; Поэтика древнерусской литературы. Монографии. – 1987. – 656 с.
5. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2004. – 704 с.
6. Пигарев, К. В. Русская литература и изобразительное искусство : Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. / К. В. Пигарев. – М. : Наука, 1972. – 125 с.
7. Татаринова, Л. Е. История русской литературы и журналистики XVIII века / Л. Е. Татаринова. – Изд-во Моск. ун-та, 1975. – 133 с.

АННОТАЦИЯ

Волосевич Л.В. Диалог литературы и живописи: картина А. Лосенко «Прощание Гектора с Андромахой» и трагедия А.П. Сумарокова «Синав и Трувор»

Автор статьи рассматривает проблему взаимодействия литературы и живописи на материале анализа картины А. Лосенко «Прощание Гектора с Андромахой» и трагедии А.П. Сумарокова «Синав и Трувор», а также средства формирования единого текста литературы и живописи в пределах стиля классицизма.

Ключевые слова: диалог, текст, стиль, литература, живопись.

SUMMARY

Volosevich L. V. Dialogue of literature and painting: painting by A. Losenko «Hector's Farewell to Andromache» and A. P. Sumarokov's «Tragedy Sinav and Truvor»

The author of the article considers the problem of the interaction of literature and painting based on the analysis of A. Losenko's painting «Hector's Farewell to Andromache» and A.P. Sumarokov's tragedy «Sinav and Truvor», as well as the means of forming a single text of literature and painting within the style of classicism.

Key words: dialogue, text, style, literature, painting.

**УДК [821.161.1 - 3.09:7.011]:929 [Набоков + Достоевский]
ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННО-
ЭСТЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ В.В. НАБΟКОВА
И Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО**

По мнению В.В. Набокова, настоящая жизнь писателя – это его творчество. Творчество же самого В.В. Набокова-Сирина развивалось в диалоге с русской литературой. Диалог этот наблюдается в притяжении и присвоении всего того, что кажется близким, родственным, и отталкивании от всего чуждого. Этим, отчасти, можно объяснить нарочитую литературность творчества, его пародийность, насыщенность реминисценциями, аллюзиями и цитатами.

Действительно, исследователи неоднократно отмечали, что В.В. Набоков в своем творчестве постоянно перерабатывал сюжеты классической русской литературы. К примеру, «Отчаяние» можно назвать пародией на «Преступление и наказание» и «Пиковую даму», «Король, дама, валет» – переигранная «Леди Макбет Мценского уезда», а «Лолита» поднимает и травестийно перерабатывает мучавшую Ф.М. Достоевского тему о растлеваемом ребенке. Творческие связи с «второсортным», с точки зрения В.В. Набокова, писателем Ф.М. Достоевским наиболее заметны. Литературоведы обратили внимание, что В.В. Набоков открыто использует приемы Ф.М. Достоевского и при этом их пародирует, отношение автора к знаменитому предшественнику основывается на притяжении-отталкивании, что напоминает отношение Ф.М. Достоевского к Н.В. Гоголю, у которого он учился словесному искусству в начале своей карьеры, и, подражая, боролся с ним, испытывая некую «любовь-ненависть» (К.В. Мочульский). Еще Н.Н. Страхов обратил внимание на то, что первые литературные опыты Ф.М. Достоевского несут в себе «смелую и решительную поправку Гоголя». Усвоив писательскую технику Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевский преобразует ее, очеловечивая смешного героя, находит свою манеру в изображении трагедии бедности.

Отношение В.В. Набокова к творчеству Ф.М. Достоевского неоднозначно и требует внимательного анализа. При этом опираться следует не только на громкие заявления писателя, учитывая его любовь к мистификациям и склонность к эпатажу, но также (и особенно) на его художественное творчество, в котором можно уловить отголоски истинного отношения.

Главные темы и мотивы творчества В.В. Набокова, которые со временем сформировали основу его прозы, наметились уже

в берлинских стихах. К ним относятся воспоминания о русском детстве как об утраченном рае, изгнание и возвращение на родину, паломничество, странствие, сны, творчество как дар и путь к бессмертию, потусторонность, смерть как освобождение души или пробуждение ото сна, связь живых с умершими. Но все их можно свести к одной метатеме: двоемирие. Метафизика искусства в творчестве В.В. Набокова есть метафизика двоемирия.

Для В.В. Набокова сочинительство – не отображение реальности, а ее творческое пересоздание, цель же искусства – проникновение за видимую поверхность жизни в некую идеальную сущность вещей (интервью А. Аппелю). Таким образом, писатель выступает последователем концепции *фантастического* (или *мистического*) реализма, истоки которого можно найти в творчестве Ф.М. Достоевского: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного» [4, т.29 (1), с. 19].

Именно Ф.М. Достоевский впервые сформулировал суть этой концепции: ««Надо изображать действительность, как она есть», – говорят они, тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального ... Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность» [4, т. 21, с.75-76], а задача художника – «угадывать и ... ошибаться» [4, т. 13, с. 455].

В.В. Набоков создает свою версию фантастического реализма, которая соответствует его мировидению. Для него действительный мир и другая реальность являются проявлением воли Творца-художника (будь то писатель или Демиург). *Фантастический реализм В.В. Набокова* предполагает создание произведения по законам *игры*: «Искусство – божественная игра. Эти два элемента – божественность и игра – равноценны. Оно божественно, ибо именно оно приближает человека к Богу, делая из него истинного полноправного творца. При всем том искусство – игра, поскольку оно остается искусством лишь до тех пор, пока мы помним, что в конце концов это всего лишь вымысел» [8, с. 152].

В.В. Набоков сознательно демонстрирует действие приемов, обнажает игровое начало в поэтике, предлагая проникнуть за внешний художественный слой произведения – в этический и философский, что требует от читателя интеллектуальных усилий

и творчества. Тогда как авторы XIX в. скрывали поэтические эксперименты, классическая литература была призвана давать уроки нравственности, учила жизни, заставляла читателя сопереживать, воздействуя на его подсознание. Понимание художественного приема обогащало восприятие текста, помогало проникнуть в его смысл. Чтобы понять произведение В.В. Набокова, расшифровать его тайну, необходимо решить все загадки и головоломки его поэтической структуры, которые автор подготовил для талантливого читателя-интеллектуала. Именно поэтому читатель, воспитанный на классических произведениях, тяжело воспринимает набоковские тексты, часто не видя глубины за нагромождением приемов. Потому, как справедливо заметила Н.Н. Берберова, произведения В.В. Набокова адресованы новому читателю, способному к сознательному и активному игровому сотворчеству. Настоящий «мудрый» читатель для В.В. Набокова тот, кто «прочтет книгу не сердцем и не столько даже умом, а позвоночником», «с наслаждением, одновременно и чувственным, и интеллектуальным» [9, с. 39]. Хороший читатель – прежде всего, перечитыватель, поскольку только перечитывая книгу, можно достигнуть «художественно-гармонического равновесия между умом читателя и умом автора», отстраненно и с наслаждением «созерцать глубинную ткань шедевра» [9, с. 37]. В одном из интервью В.В. Набоков заявил, что художнику не стоит беспокоиться «по поводу своей публики. Лучшая его публика – это человек, которого он видит каждое утро в зеркале, пока бреется. Я думаю, что публика, которую воображает художник, когда он воображает подобные вещи, – это комната, полная людей, носящих его маску» [13, с. 141]. То есть идеальный читатель В.В. Набокова – его alterego. Только такой читатель способен воодушевленно играть в игры, предлагаемые ему автором, который превращает процесс написания книги в «составление прекрасной головоломки – составление и в то же время ее разгадывание, поскольку одно есть зеркальное отражение другого, в зависимости от того, откуда смотришь» [11, с. 33]. В этом он пошел дальше своих предшественников, в этом новаторство В.В. Набокова, игровая модель отношений между писателем и читателем отличает его творчество от творчества русских классиков XIX века.

Новатором XIX века был Ф.М. Достоевский, Л.П. Гроссман называет его создателем «нового своеобразнейшего вида романа» [3, с. 164], в котором «самые разнообразные элементы брошены в вихревое движение катастрофического замысла, придающего единство сплошного устремления этим многообразным материалам» [3, с. 174]. Основной композиционный

принцип его романов состоит в том, чтобы «подчинить полярно несовместимые элементы повествования единству философского замысла и вихревому движению событий. Сочетать в одном художественном создании философские исповеди с уголовными приключениями, включить религиозную драму в фабулу бульварного рассказа, привести сквозь все перипетии авантюрного повествования к откровениям новой мистерии...» [3, с. 174]. Задача Ф.М. Достоевского состояла в том, чтобы создать из совершенно «разнородных, разноценных и глубоко чуждых материалов единое и цельное художественное создание» [3, с. 175]. Но этого художественного новаторства не замечали (или не принимали) многие его современники, отказываясь видеть в нем художника, первоклассного мастера словесного искусства, хотя и признавали великим психологом, философом и даже пророком. Творчество Ф.М. Достоевского представляет некий эстетический феномен (Б.А. Грифцов). Искусственность построения его романов очевидна. Но мастерство писателя заключается в смелости использования откровенно искусственных приемов. В самом противоречии скрещивающихся элементов и форм состоит внутренний закон, которым обусловлена сила его произведений. Для его творчества характерно обратное разворачивание сюжета, изображаемая им «действительность» угнетающая, натуралистична, преувеличенно болезненна и неправдоподобно слащавая, но прекрасна с точки зрения эстетики, поскольку этот прием позволяет ей выйти из ограниченной области изящного.

В.В. Набоков рассматривал жизнь как художественное произведение, созданное Творцом (кого он включил в число своих соперников). Герой «Соглядатая» размышляет о «зыбкости жизни», о том, что все в ней «от случая», а случай – «очаровательный прием со стороны фантазии, управляющей жизнью» [10, т. 2, с. 310 – 311]. Подобную мысль развивает Ф.М. Достоевский: «... жизнь есть тоже художественное произведение самого творца, в окончательной и безукоризненной форме пушкинского стихотворения» [4, т. 13, с. 256], «жизнь – целое искусство, жить значит сделать художественное произведение из самого себя» [4, т. 18, с. 13].

Внимательный взгляд В.В. Набокова подмечает самые мелкие частицы окружающей действительности, самые выразительные детали, его письмо иногда называют «точечным», но онтологически первичное бытие у него отсутствует, оно существует только как продукт авторского сознания. Вымышленный мир творчества отмечен знаком уникальной личности, в этом исключительном мире отсутствует что-либо

внешнее (постороннее), не пропущенное через призму сознания автора. Даже Россия, пересозданная воображением и памятью как автора, так и героев его произведений, заслоняет Россию, реально существующую.

В представлении Ф.М. Достоевского художнику недостаточно одной наблюдательности: умение замечать необычные факты и детали очень важно для художника и ему необходимо, но это еще не делает его художником. Нужно не только заметить то, чего не замечают другие, но и объяснить. Необходимо уметь увидеть вошедшее в привычку и примелькавшееся, т.е. почти невидимое, в его всеобщности и значительности. Иметь способность видеть окружающий мир свежим взглядом, без предварительных оценочных суждений. В этом заключается принцип изучения художником действительности. Но недостаточно только знать факты жизни людей, нужно этих людей видеть и слышать, нужны «мельчайшие подробности текущего». Творчество Ф.М. Достоевского опиралось на впечатления действительности, подпитывалось ими, поэтому ему было трудно писать о России за границей: «здесь же я потеряю даже возможность писать, не имея под руками всегдашнего и необходимого материала для письма, – то есть русской действительности (дающей мысли) и русских людей» [4, т. 29 (1), с. 11]. Он боялся отстать от «живой струи жизни» [4, т. 29 (1), с.115]. В.В. Набоков в этом смысле полностью полагался на дар Мнемозины, считая воображение формой памяти: «образ возникает из ассоциаций, а ассоциации поставляют и питает память», «и память, и воображение упраздняют время» [11, с. 99].

Пошлomu умыслу, который является порождением стереотипных банальностей и «общих идей», в поэтике В.В. Набокова противостоит творческий вымысел, связанный с личностной неповторимостью и духовной свободой, который органично сплетается с игровым началом. «Такая концепция творчества знакома по классическому романтизму, унаследована она и ведущими течениями модернизма, и прежде всего – символизмом» [6, с. 642]. С точки зрения культурной парадигмы, находящейся между модернизмом и постмодернизмом, вопрос «*как написано?*» важнее вопроса «*что написано?*». Главное – гениальное исполнение.

По мнению Ф.М. Достоевского, произведение художника должно содержать новое знание о мире, какую-то новую идею. Но идея не возникает из ничего, смысл творчества и цель художника – обнаружить скрытую связь явлений, отобрать и оценить факты действительности с точки зрения идеала. Правда искусства или, говоря словами Ф.М. Достоевского, «поэтическая

правда», заключается «не в зеркальном отображении объекта, а в верности субъективного взгляда художника. Верность же эта определяется уровнем мировоззрения художника, верностью его идеала [5, с.92]. Эстетическое у Ф.М. Достоевского часто служит выражением этического [5, с. 127].

Игровая поэтика отличается творчеством В.В. Набокова от творчества Ф.М. Достоевского (поэтику которого можно назвать православно-онтологической). Вопреки обвинениям в искусственности, манерности и холодности творчества, игровая поэтика В.В. Набокова тем не менее выполняет очень важные смысловые функции, наиболее значимые из которых – организация отношений сотворчества между читателем и автором и создание новой нравственно-философской и эстетической концепции мира.

Критикуя, «развенчивая» Ф.М. Достоевского (скорее намеренно, чем случайно, искажая факты), разбирая его произведения по косточкам в своих лекциях, В.В. Набоков (которого критики называли «человеком играющим») «играет в Ф.М. Достоевского» в собственном творчестве.

Игра по-разному рассматривается исследователями творчества В.В. Набокова: как основной принцип эстетики, поэтики его произведений (М.Н. Липовецкий, А.В. Злочевская, А.М. Люксембург, Г.Ф. Рахимкулова), как литературная пародия (А.А. Долинин, О. Сконечная), как своеобразный набор литературных приемов (Т. Смирнова, К. Мамаев, И. Поборчая), как особый вид отношений автора с героем, текстом, читателем (Е. Иванова, П. Кузнецов, И. Есаулов) [14, с. 9-10].

Поэтика В.В. Набокова – это поэтика скрытых смыслов и переключек, поэтика игры аллюзиями и мотивами (а не формальными приемами, ведь приемы не самоцель, важно то, как они работают), превращающая текст в шахматную задачу, решение которой открывает тайный смысл вдумчивому внимательному читателю. И создавалась она в полемике с течениями в литературе, боровшимися за создание новой формы и канонизировавшими ограниченный набор модернистских приемов (ритмизация фразы, сказочный монтаж, рваный синтаксис, преувеличенный метафоризм). Автор был убежден, что именоваться художественной литературой имеет право лишь то, что отвечает высоким художественным требованиям. В его суждениях о творчестве классиков, представителей реализма, видится неприятие пристрастия к социальным вопросам, а также самого способа изображения, основанного на обобщении, и нелюбовь к типическому, которое, с его точки зрения, означает усредненность. Важной же остается

неповторимость художественного мира, индивидуальная магия и сила таланта писателя. Берберова Н. Н. Из книги «Курсив мой: Автобиография» / Н. Н. Берберова // В. В. Набоков: pro et contra: в 2 т. – СПб. : РХГИ, 1997. – Т. 1. – С. 179–188.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грифцов, Б. А. Эстетический канон Достоевского / Б. А. Грифцов // Вопросы литературы. – 2005. – №2. – С. 191 – 208.
2. Гроссман, Л. П. Поэтика Достоевского / Л. П. Гроссман – М.: ГАХН, 1925. – 190 с.
3. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / Ф. М. Достоевский – Л.: Наука, 1972 – 1988.
4. Кашина, Н. В. Эстетика Ф. М. Достоевского: учеб. пособие / Н. В. Кашина. – М. : Высш. шк., 1989. – 288 с.
5. Липовецкий, М. Н. Эпилог русского модернизма. Художественная философия творчества в «Даре» Набокова / М. Н. Липовецкий // В. В. Набоков: pro et contra: в 2 т. – СПб. : РХГИ, 2002. – Т. 1. – С. 638–661.
6. Мочульский, К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский / Сост. и послесл. В. М. Толмачева. – М. : Республика, 1995. – 607 с.
7. Набоков, В. В. Лекции по русской литературе / В. В. Набоков; пер. с англ. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 384 с.
8. Набоков, В. В. Лекции по зарубежной литературе / В. В. Набоков; пер. с англ. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 480 с.
9. Набоков, В. В. Собрание сочинений: в 4 т. / В. В. Набоков – М.: Правда, 1990.
10. Набоков, В. В. Строгие суждения / В. В. Набоков – М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2018. – 416 с.
11. Набоков, В. В. Интервью, данное Альфреду Аппелю / В. В. Набоков // Вопросы литературы. – 1988. – №12. – С. 136 – 146.
12. Набоков, В. В. Два интервью из сборника «Strong Opinions» / В. В. Набоков // Pro et contra : в 2 т. – СПб.: РХГИ, 1997. – Т. 1 – С. 134– 164.
13. Филатов, И. Е. Поэтика игры в романах В. В. Набокова 1920–1930 гг. и «Лекциях по русской литературе»: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Филатов Игорь Евгеньевич. – Тюмень, 2000. – 26 с.

АННОТАЦИЯ

Зайцева Е.В. Особенности художественно-эстетических концепций В.В. Набокова и Ф.М. Достоевского

В статье рассматриваются художественно-эстетические взгляды В.В. Набокова и Ф.М. Достоевского, выделяются их особенности, обозначаются главные темы и мотивы творчества, анализируются сходства и различия творческих концепций писателей.

Ключевые слова: метафизика искусства, фантастический реализм, игровое начало, двоемирие.

SUMMARY

Zaitseva E. V. Features of the artistic and aesthetic concepts of V. V. Nabokov and F. M. Dostoevsky

The article examines the artistic and aesthetic views of V. V. Nabokov and F. M. Dostoevsky, highlights their features, identifies the main themes and motives of creativity, analyzes the similarities and differences of creative concepts of writers.

Key words: metaphysics of art, fantastic realism, the beginning of the game, two worlds.

*Д. О. Котомцев
(г. Луганск, РФ)*

УДК82-1/29

ФИЛОСОФСКИЙ РОМАН И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ РОМАН: ГЕНЕТИЧЕСКАЯ И ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ КОРРЕЛЯЦИИ

Всё, чего мне хочется, – увековечить любопытное состояние ума.
В. Вулф. «Дневник писательницы»

В историко-литературном пространстве конца XIX – начала XX века модификация романного жанра проходила в разных векторах: в родовом – усиление эмоционально-чувственного начала привело к появлению лирического романа [Подробнее об этом: 12, 13], а специфические особенности драматического действия (в том числе и структурная организация текста) нашли отражение в форме полифонического романа [1]; в эволюции литературных форм – внехудожественная, внелитературная форма или топика структурировали целостность романа «потока сознания» («Улисс» Д. Джойса), романа-солилоковия («Волны» В. Вулф), романа-метафоры («Парфюмер» П. Зюскинда) и др.; в тяготении к синтезу жанров – «жанровая гибридизация»

стала основой текстообразования романа-антиутопии («Мы» Е.И. Замятина, «О дивный новый мир» О. Хаксли), романа-параболы («Повелитель мух» У. Голдинга), романа-эссе («Невыносимая лёгкость бытия» М. Кундеры), романа-мифа («Прибой и берега» Э. Юнсона), романа-словаря («Хазарский словарь» М. Павича). Новоструктурные образования органично преобразили традиционные романские формы (художественный синтез поэмы и комментария к ней привёл к формальной и архитектурной целостности постмодернистского романа В.В. Набокова «Бледный огонь»). Интеллектуализация как философско-эстетическая и историко-культурная тенденция литературного процесса рубежа веков также существенно повлияла на обновление романа – в частности, философского, что привело к появлению синтетических форм: романа-концепции, романа-эссе, интеллектуального романа.

Термин «интеллектуальный роман» был создан Т. Манном в статье «Об учении Шпенглера». Появлению этого метафорического (для самого писателя) понятия предшествовало написание романа «Волшебная гора», который стал считаться одним из первых образцов интеллектуальной прозы [Цит. по: 8, с. 240]. Т. Манн писал, что «исторический и мировой перелом» 1914–1923 гг. обострил в сознании художников потребность постижения эпохи. «Процесс этот, – продолжает немецкий прозаик, – стирает границы между наукой и искусством, вливает живую, пульсирующую кровь в отвлечённую мысль, одухотворяет пластический образ и создает тот тип книги, который... может быть назван “интеллектуальным романом”» [Там же]. По мнению Н. Павловой, именно интеллектуальный роман стал жанром, который впервые реализовал одну из интенций художественной литературы XX в. – «обострённую потребность в интерпретации жизни» [Там же, с. 17], т. е. в её осмыслении, истолковании, воплощении жизни в художественных образах. Не будет ошибкой считать, что в мировой литературе этот процесс представлен именами М. Пруста, Д. Джойса, В. Вулф, А. Жид, Т. Манна, Г. Гессе, У. Фолкнера, Андрея Белого, К.К. Вагинова, В.В. Набокова, В. Домонтовича и др.

Несмотря на длительную традицию употребления термина «интеллектуальный роман», в научной литературе до сих пор не существует устойчивого определения этого жанра. В современных литературоведческих словарях и энциклопедиях этот феномен даже не представлен. Многие исследователи не разграничивают понятия «философский», «интеллектуальный» и «экзистенциалистский» роман, что создаёт трудность в описании и систематизации особенностей поэтики данного жанра. Один

из путей выявления жанрового своеобразия интеллектуального романа лежит в плоскости определения его генезиса и типологической соотнесённости с литературным контекстом.

Литературоведческая рецепция жанра интеллектуального романа представлена работами В.В. Бикульчюса, Т.Л. Гуриной, Ю.Н. Давыдова, В.Д. Днепров, С.Д. Павлычко, С.А. Ильина, И.А. Куриленко, Н.С. Павловой, В.А. Пестерева, И.Р. Ратке, И.З. Сура, И.М. Фрадкина. Анализ научных трудов показывает, что некоторые исследователи параллельно используют термины «интеллектуальный роман» и «философский роман», считая их синонимичными. Поэтому в целях терминологического уточнения следует остановиться на разграничении этих понятий.

По утверждению В.В. Бикульчюса и В.В. Агеносова, истоки философского романа следует искать ещё в античности. Уже произведения Платона насыщены такими художественными особенностями, как диалогичность, метафоричность, ориентация на миф, литературная реминисценция, которые необходимы для раскрытия сущности философской проблемы. В.В. Бикульчюс пишет: «Если философы стремятся к осознанию законов бытия и сознания, к установлению истины путём логических рассуждений, то цель литературы – зафиксировать действительность, её разрозненные проявления путём художественных образов» [2, с. 4]. Платон, таким образом, уже не только философ, но и писатель, осмысляющий мир ещё и эстетически.

Подобная тенденция философствования в литературе укрепились в культуре Средневековья и эпохи Возрождения, в которых продолжились развиваться диалогичность мышления героев и философичность их взгляда на мир. Аллегорический, переполненный сложными символами средневековый «Роман о Розе» переносит фокус внимания с фабульности повествования (что было популярно в фавлю, шванках, «Романе о Лисе», поэзии вагантов) на изображение духовного служения героя в лабиринте, который становится символом жизни, в поисках Розы – символа необходимого ему смысла (жизни, любви, красоты и т.д.). Рефлексивность литературы усиливается и в поэзии вагантов, а позднее – у Ф. Вийона. Например, в «Балладе поэтического состязания в Блуа» (перевод И.Г. Эренбурга) очевидно философское осмысление мира с помощью художественных образов. Автор строит лирический сюжет на антиномиях: смеха / отчаяния, беспризорности / домашнего уюта, знания / невежества, любви / ненависти. Помимо чувственного восприятия действительности, которое подчёркивает противоречивость внутреннего мира лирического субъекта («Не вижу я, кто бродит под окном, / Но звёзды в небе ясно различаю. /

Я ночью бодр, а сплю я только днём. / Я по земле с опаскою ступаю, / Не вехам, а туману доверяю»), Ф. Вийон акцентирует внимание и на интеллектуальном постижении реальности:

Я знаю всё, я ничего не знаю.
Мне из людей всего понятней тот,
Кто лебедицу вороном зовёт.
Я сомневаюсь в явном, верю чуду.

Или:

Я знаю, что полыни горше мёд.
Но как понять, где правда, где причуда?
А сколько истин? Потерял им счёт.

Высказанная Ф. Вийоном сентенция о множественности истины реализовала себя в поэтике философского романа в эпоху Просвещения, особенно во французской литературе. В стремлении осознать мир как нечто целое писатели (Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро, Ш. Монтескьё) обращаются не к философским трактатам, а к художественной литературе; языком описания философской мысли становится не язык науки, а художественный образ. В качестве сюжетообразующего «стремления» в их произведениях выступает полемика с философскими идеями или целыми системами, на основе которой утверждается новая философия. Например, в философской повести «Кандид, или Оптимизм» Вольтер полемизирует с концепцией Лейбница, которая устами Панглоса упрощённо и грубо формулируется так: «Всё к лучшему в этом лучшем из миров». Кандид, чьё мировоззрение и поведение согласовано с этой идеей, проходит череду ужасающих испытаний и лишений (потеря дома, землетрясение в Лиссабоне, которое чуть не закончилось казнью героя, вынужденная женитьба на изуродованной суровым временем Кунигундой, и т. д.), и, после знакомства с турецким дервишем, который сообщает о тщете метафизических исканий, понимает, что счастье человека – это «возделывать свой сад». Вольтер в «Кандиде» утверждает не только несостоятельность концепции оптимизма, но и показывает, насколько философия умозрительна и далека от реальности. Поэтому саркастическим рефреном звучит афоризм «Всё к лучшему в этом лучшем из миров» каждый раз, когда героям приходится сталкиваться с новыми бедствиями.

Вольтеровский «Кандид» и другие философские повести («*conte philosophique*») обладают рядом общих черт в поэтике. По мнению учёных, это, во-первых, постоянные философские споры и раздумия о «смысле жизни и вообще» (как иронично отмечено Д. Адамсом в «Путеводителе вольного путешественника по Галактике»). Во-вторых, «поддерживающие элементы» (т. е. «динамические константы» (А.В. Михайлов) формально-

содержательного устройства текста), которые связывают повествование с философствованием: парадоксы, афоризмы, сентенции, вставные эпизоды, дискуссии по поводу различных проблем. И, в-третьих, – это чётко обозначенная философская концепция, которая конструирует художественную структуру всего произведения. «Философская идея строит и организует весь мир философского романа», – подчёркивает В.В. Бикульяус [2, с. 13].

Однако наши наблюдения показывают, что поэтике философского романа присуща ещё ироничность как стилевая черта и другие формы юмора – гротеск, пародия, парадокс, даже сатира. Видимо, это обусловлено самой природой полемики, которая обнажает все недостатки философской идеи с помощью обличения, осмеяния. Ироничность повествования, доходящая до цинизма и абсурда, очевидна в «Кандиде», в котором, помимо прочего, пародируются черты плутовского романа (хаотичность сюжетных ситуаций, слабая нарративная связь между эпизодами, условность и символический подтекст персонажей и т. д.).

Философский роман как таковой в литературе XIX в. трудно вычленим. Очевидно, что философская рефлексия организует «Гимны к ночи» и «Генриха фон Офтердингена» Новалиса; в сложных отношениях с философскими концепциями находятся художественные миры романов Ф. Шатобриана, В. Гюго, О. де Бальзака, Джордж Элиот, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого. К примеру, вызывает дискуссии жанровая природа произведений Ф.М. Достоевского, чьи романы называют «идеологическими», «философскими», «социально-философскими», «полифоническими», «романами-трагедиями», «романами идей» и т. д. Правомерно в случае с Ф.М. Достоевским говорить не о полемике с одной философской идеей, а о полифонии идей и «голосов» (М.М. Бахтин), которые структурируют в единое целое как сюжет, так и развёртывание повествования. Философский «полифонизм» указывает на то, что философский роман усложняется: так как в мире героев существует плюрализм идей, то между ними заведомо не может быть согласия; отсутствия согласия приводит к тому, что ни одна из философских идей не утверждается в качестве главной, определяющей для выражения авторской позиции, как то было в «философских повестях» просветителей. Диалогичность как коммуникативная установка сознания (как персонажей-идеологов, так и повествователя) реализуется в нарративе философского романа XIX столетия (в дальнейшем идеи и концепции диалогизма (М. Бубера, Г. Г. Гадамера, В.В. Библихина и особенности М.М. Бахтина) станут не просто подспорьем для

интерпретации романного жанра, а динамической константой его «внутренней меры» (Н.Д. Тамарченко)).

Усложнение жанрового содержания философского романа указывает на то, что этот жанр в процессе обновления повествовательных форм модифицировался. XX век породил жанровую разновидность, которую можно назвать «интеллектуальным романом», – именно она воплотила художественные искания модернизма в наиболее адекватной форме [11, с. 9]. «Термин “интеллектуальный роман” воплощает то умственное созерцание, те рассуждения, которыми заполнен философский роман XX века» [2, с. 61]. Ю.Н. Давыдов отмечает, что интеллектуальный роман появился как результат «конвергенции» художественного и философского способов постижения реальности [4, с. 4]. Создание новых философских концепций, призванных переоценить уже существующие ценностные ориентиры в социуме и культуре, привело к появлению интеллектуального романа. Отличие от философского романа, таким образом, заключается не в жанровом содержании, а в «носителях жанра» (Н.Л. Лейдерман) – то есть формальной конструкции, стилевых приёмах, сюжетно-композиционных особенностях и т. д.

В этом контексте примечательна концепция М.К. Мамардашвили, анализирующего форму и архитеконику философско-интеллектуального романа М. Пруста «В поисках утраченного времени». Философ фактически определяет новую форму нарратива – нарратив разгадывания: «Значит, все эти ситуации [т. е. частотные сюжетные ситуации у М. Пруста. – Д. К.] обладают одним свойством: их нужно распутывать. И форма романа должна быть такой, чтобы участвовать в распутывании этого жизненного опыта» [7, с. 11]. «Для Пруста, – продолжает мыслитель, – <...> текст, то есть составление какой-то воображаемой структуры, является единственным способом распутывания опыта; когда мы начинаем что-то понимать в своей жизни, и она приобретает какой-то контур в зависимости от участия текста в ней. В жизни» [Там же]. М.К. Мамардашвили в данном случае говорит о непосредственном влиянии текста на жизнь самого М. Пруста: с его помощью становилась яснее линия личной судьбы писателя, – однако этот тезис оказывается универсальным для повествовательной структуры и жанрового своеобразия интеллектуального романа, в котором герой-интерпретатор текстуально осмысляет свою судьбу, видит «узор» бытия, осознаёт осмысленность и упорядоченность жизни. Пространство текста, воплощая жизненную ситуацию в сюжете, заставляет героя-повествователя (наиболее устойчивая

нарративная инстанция интеллектуального романа) изменить своё восприятие происходящего, формирует новое представление, очерчивает линию личной судьбы, помогает осмыслить что-либо (или, что точнее, внести определённый смысл): «Чтобы распутать что-то, – констатирует М.К. Мамардашвили, – нужно эту ситуацию представить в каком-то особом пространстве, пространстве текста, и тогда (если этот текст удался) ситуация меняется» [Там же]. Такая «открытая» структура, декларирующая изменение жизни в зависимости от изменения текста, влияет и на рецептивный аспект нарратива («горизонт читателя»).

Интеллектуальный роман – «продукт» культуры XX в., прошедшей под знаком обновления не только ценностных и эстетических параметров, но и повествовательных форм. Если в философском романе и смежных ему жанрах происходит утверждение какой-то философской идеи (и именно она организует сюжет, мировоззрение героев, определяет особенности композиции), то интеллектуальный роман во всём выходит за пределы лаконичности в формальной конструкции. Так, к примеру, философский роман просветителей (а ещё раньше – у Ф. Вийона или у Данте в «Новой жизни» и «Божественной комедии») насыщен лапидарными афоризмами и парадоксами, а интеллектуальный роман наполнен пространными теоретическими высказываниями (целые страницы этому отведены в «Преступлении Сильвестра Бонара» А. Франса, «Наоборот» Ж.-К. Гюисманса, «Волшебной горе» Т. Манна, «Степном волке» Г. Гессе, «Даре» В.В. Набокова). За перенасыщенными конструкциями текстов стоит, по утверждению С.А. Ильина, «уникальная культурная память», которая содержит прямые и скрытые цитаты, аллюзии, подтексты, символический план [6, с. 140]. Изложение философской концепции (если она вообще даётся напрямую) перестаёт быть линейным, а теоретические положения реализуются в жизненных ситуациях героев. (Ср. с мыслью М.К. Мамардашвили: «Самая типичная ситуация [в сюжете. – Д. К.] – незнание самого себя и своего действительного положения; значит, основная задача – узнать своё действительное положение» [7, с. 12].) Концепция, таким образом, уже не сводится к одной идее или тезису, а становится совокупностью идей, системой взглядов, которая принципиально диалогична, даже полифонична. В.Д. Днепров пишет, что текст интеллектуального романа – это своего рода «драгоценная изменчивая альмагама, которая отражает современную культуру, материальную и духовную, культуру научную и художественную» [5, с. 315].

А.В. Гулыга, размышляя о литературном интеллектуализме как доминанте художественного мира «Игры в бисер» Г. Гессе, отмечает ещё одну из структурных особенностей интеллектуального романа: «Образ в подобном произведении искусства слит с понятием; фактически перед нами новая структура, где эстетическое начало равновелико интеллектуальному, – образ-понятие. Насладиться подобного рода искусством – значит изучить его [курсив наш. – Д. К.]» [3, с. 219]. Переживание события или художественного образа не просто сопряжено, но «опосредовано здесь пониманием» [Там же] (что несколько нарушает пропорции в художественном образе, классически определяемом как форма конкретно-чувственная, индивидуально-предметная (М.М. Гиршман, А.В. Домашенко) [10, с. 149]). Образ-понятие, философская концепция, идеологема не просто нарративизируется (как то было в философском романе или произведении с ярко выраженной философской проблематикой), а становится, по словам А.В. Гулыги, «дорогой к смыслу» – «эстетическим феноменом», «актом сотворчества» [3, с. 219], нарративной истории разгадывания, итогом которой становится расширение «горизонта читателя» и «горизонта повествователя» в интерпретации и переинтерпретации текстовой и затекстовой реальности.

Итак, интеллектуальный роман XX в. генетически и типологически восходит к философскому роману XVIII–XIX вв. В модифицированном виде он сохраняет основные структурные особенности философского романа: теории, которые могут выражаться как в формах философского эссе, так и во взаимодействии героев; связь сюжета, характеров и конфликта с философской идеей; наличие «поддерживающих элементов». Но, несмотря на общую теоретическую модель жанра, интеллектуальный роман не тождественен философскому. В интеллектуальном романе XX в. обнаруживается множество нововведений, которые составляют его специфику; её основные черты – отказ от миметичности в пользу условности, проверка идей с помощью художественных средств, нарративная провокация в основе сюжетной ситуации, расширение интерпретационного «горизонта читателя» и «горизонта повествователя». Вслед за С.Д. Павлычко назовём это «интеллектуальной провокацией», которую составляют особое построение сюжета, рационализация композиции, герой-интеллектуал, который находится в особых отношениях с автором-творцом и изображённым миром [9, с. 10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М. : Сов. Писатель, 1963. – 363 с.

2. Бикутьчюс, В.В. Поэтика философского романа : учебн. пособие / В.В. Бикутьчюс. – Вильнюс : Издательско-редакционный совет Министерства народного образования Литовской ССР, 1988. – 71 с.
3. Гулыга, А.В. Принципы эстетики / А.В. Гулыга. – М. : Политиздат, 1987. – 286 с.
4. Давыдов, Ю.Н. Бегство от свободы: философское мифотворчество и литературный авангард / Ю.Н. Давыдов. – М. : Худож. лит-ра, 1978. – 365 с.
5. Днепров, В.Д. Идеи времени и формы времени / В.Д. Днепров. – М. ; Л. : Советский писатель, 1980. – 598 с.
6. Ильин, С.А. Интеллектуальный роман в творчестве В. Набокова и А. Мёрдок: «Лолита» и «Чёрный принц» / С.А. Ильин // Вестник Луганского национального университета имени Тараса Шевченко. Серия А: Филология. Социальные коммуникации. – 2009. – № 2. – С. 139–140.
7. Мамардашвили, М.К. Психологическая топология пути (М. Пруст «В поисках утраченного времени») / М.К. Мамардашвили. – СПб. : Издательство Русского христианского гуманитарного института, 1997. – 572 с.
8. Павлова, Н.С. Типология немецкого романа: 1900–1945 / Н.С. Павлова. – М. : Наука, 1982. – 279 с.
9. Павличко, С.Д. Лабіринти мислення: інтелектуальний роман сучасної Великобританії / С.Д. Павличко. – К. : Наукова думка, 1993. – 104 с.
10. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Главный. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
11. Ратке, И.Р. Русская интеллектуальная проза 20-х годов XX века (Б. Пильняк, Е. Замятин, В. Набоков) : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук : 10.01.01. Русская литература / И.Р. Ратке. – Волгоград, 2005. – 24 с.
12. Рымарь, Н.Т. Лирический роман: творческие задачи и поэтика : учебное пособие / Н.Т. Рымарь; Федеральное агентство по образованию, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования «Самарский гос. ун-т», Каф. русской и зарубежной лит. – Самара : Самарский ун-т, 2008. – 79 с.
13. Червинская, О.В. Пушкин, Набоков, Ахматова: метаморфизм русского лирического романа : монография / О.В. Червинская. – Черновцы : Рута, 1999. – 152 с.

АННОТАЦИЯ

Котомцев Д. О. Философский роман и интеллектуальный роман: генетическая и типологическая корреляции

В статье очерчен генезис интеллектуального романа и его типологическое родство с философской прозой и поэзией. Описаны особенности поэтики философского романа, которые нашли отражение в интеллектуальной прозе, но модифицировались и получили принципиально иное жанровое содержание.

Ключевые слова: роман, философский роман, интеллектуальный роман, философская концепция, интеллектуализм.

SUMMARY

Kotomtsev D. O. Philosophical novel and intellectual novel: genetic and typological correlations

The article outlines the genesis of the intellectual novel and its typological relationship with philosophical prose and poetry. The features of the poetics of the philosophical novel are described, which are reflected in intellectual prose, but have been modified and received a fundamentally different genre content.

Key words: novel, philosophical novel, intellectual novel, philosophical concept, intellectualism.

*М. Э. Курылко
(г. Горловка, РФ)*

УДК 82-2

ЕЛЕНА ГУРО У ИСТОКОВ РУССКОГО ФУТУРИЗМА. ПЬЕСА «НИЩИЙ АРЛЕКИН»

Русский футуризм как авангардное направление в русской литературе и независимое на мировой арене включает в себя множество черт, приёмов и авторов, которые составляют каркас направления футуризм в русской литературе, среди них Владимир Маяковский и его прямой коллега Алексей Кручёных, Илья Зданевич, Игорь Северянин, Велемир Хлебников и другие. Кроме того, русский футуризм и его возникновение традиционно связывают со сборником «Садок судей», который был составлен группой будетлян (как себя называли футуристы) в 1910 году и с Игорем Северянином. Именно он впервые употребил термин «футуризм» преимущественно к литературе. Но, несмотря на это, футуристические искания зарождались задолго до

официального провозглашения, формируя первые признаки новаторских идей. Одним из таких авторов является Елена Гуро и её футуристические идеи в пьесе «Нищий Арлекин». Исходя из вышесказанного, цель нашей работы – показать новаторские приемы области футуризма на примере драматургического произведения «Нищий Арлекин», которое является не просто футуристическим текстом, но примером новационного текста в этом направлении.

Предпочтения и взгляды относительно искусства Елены Гуро обусловлены многими фактами из жизни автора, так Елена Гуро получила домашнее образование, брала уроки живописи в мастерской русского и польского художника Я. Ф. Ционглинского, где познакомилась с будущим мужем – художником-авангардистом Михаилом Матюшином, который станет ведущим деятелем среди русских футуристов. Елена Гуро посещала уроки живописи у Л. С. Бакста в 1906 – 1907 годах, а уже в 1909 издает первую книгу рассказов «Шарманка», куда входит пьеса «Нищий Арлекин».

Творчество автора ознаменовывается одним из наиболее важных приемов футуризма, который определяется как синкретизм. В своих произведениях автор синтезировала поэзию и прозу с хорошо знакомой ей живописью. Особое влияние на автора оказало творчество Ш. Бодлера с его стихотворениями в прозе, «Симфонии» А. Белого с импрессионистической лаконичностью и музыкальностью мотивов в цикле.

Конечно, Елену Гуро часто рассматривают как контекстуального автора периода футуризма. Причиной этому является то, что автор не укладывалась в рамки футуристического течения и её произведения выходят за их пределы.

Однако, пьеса, которая стоит в центре нашего внимания занимает место на рубеже символизма и футуризма, так как в ней уже отмечены те приемы, которые составляли футуристическое течение. Публикация пьесы датируется 1909 годом, она была опубликована в сборнике «Шарманка». Название сборника предоставляет прямую отсылку к уличному фольклору, народному театру, в котором шарманка как музыкальный инструмент играла не маловажную роль.

Драматический конфликт пьесы базируется на конфликте между миром иррациональным или балаганным и миром реальным, настоящим. Суггестивность этого конфликта связывает читателя с предшествующим футуризму направлением – символизмом. Поэтому, ввиду уже известных современникам приемов и признаков футуризма, можно отметить, что именно переход и граница двух направлений незримо присутствуют в конфликте пьесы.

Балаганность, которая присуща футуризму отмечается уже в описании рождения Арлекина им самим через монолог:

*«Родила меня южная ночь
Под звон бубенцов,
Под шум безумных бокалов,
Под смех глупцов.
Меня, закутав в соболь, принесли
Из теплых стран, где Миньона
Апельсинные рвет цветы.
Миньоночка, потанцуй, –
Фантазия Арлекина.
Мы танцуем под барабан
Строгого Господина.
Окрестили меня вином
Под звон стакана,
И потом
Возвели с торжеством
На подмостки балагана
Миньоночка, потанцуй,
Мечта-Коломьина,
Потанцуй, поцелуй,
Фантазия Арлекина.
Ах, веселый карнавал, блески.
Ах, сосульки уронили слезки...»* [2, с. 175 – 176].

В данном отрывке интересна аллюзия на Миньону, очевидно персонажа Гёте из произведения «Годы учения Вильгельма Мейстера», девушку, странствующую с группой актеров, которые издеваются и не принимают её, героиню регулярно избивают и не понимают, позже юная 14-летняя девушка влюбляется в своего покровителя, что в конечном итоге приводит её к смерти. Образ Миньоны в данном случае разъясняет положения и характер Арлекина, его непонимание мира и непонимание его самого окружающими. Сам же Арлекин также является аллюзивным образом, так как Арлекин – это актер, то есть фигура обезличенная и не наделенная человеческими реалиями, арлекин самая популярная фигура итальянской комедии дель-арте, его маска одна из ключевых в пьесах.

Образ *«старого Господина»* в отрывке также доказывает обращение к Гёте, а тем самым Господином является Вильгельм Мейстер, который по-отцовски относился к Миньоне.

Мир для Арлекина полностью отличается от представления окружающих, именно поэтому он легко находит общий язык с детьми. Во втором действии открывается восприятие мира Арлекином и драматический конфликт:

«А мне здесь очень хорошо. У меня тут на подоконнике целая комната» [2, с. 181]. «А мы думали, что ты все лежал под комодом и тебя выбросили. Тебе не страшно на улице, Арлекин?»

Арлекин.

Нет, мне подмигивают фонари. Газовые рожки пляшут, как мои бубенчики [2, с. 181 – 182].

Кроме того, прямая диалогия с Блоковской арлекинадой также присутствует в сюжете пьесы. У Александра Блока в сцене «Балаганчика» Арлекин пытается прорваться в реальность и выпрыгивает в окно, сцена с окном и детьми во втором действии у Елены Гуро прямая аллюзия, доказывающая диологию с Блоковским «Балаганчиком». В конце пьесы «Нищий Арлекин» герой пытается взаимодействовать с реальным миром, но оказывается ненужным, о чем прямо упоминается в тексте: *«Голос из толпы.*

Вы устарили, Арлекин» [2, с. 186];

«Солидный господин из публики.

Позвольте, послушайте, любезный, перестаньте; поймите же, наконец, что вы с вашей пестротой здесь, в самый обыкновенный вечер, на главной улице, что вы – неуместны» [2, с. 189].

Эта сцена также аналогична сцене «Балаганчика» А. Блока, где Арлекин, при своем последнем появлении на сцене, пытается выйти из кукольного мира.

Обращаясь к характеристике и описанию образа, отметим, что обильно фигурирует эпитет «бледный»:

«Учительница.

Медленно оглядываясь.

У вас черные ресницы и большие глаза на бледном лице умирающих и детей...» [2, с. 171]; «Учительница. Ваши бледные губы...» [там же]; «Арлекин. Бледнеет и исчезает» [2, с. 173].

Бледность является ключевым определением героя, во многих произведениях Е. Гуро бледность рифмуется с бедностью, болезнью, страданием, например в «Осеннем сне»: *«Он белокур, длинен, и в его бровях постоянное выражение какой-то застенчивой боли и радости, за которую немножко больно» [1, с. 1].*

Сравнивая образ Арлекина из комедий дель-арте с тем же образом у Е. Гуро, можно сделать вывод, что Арлекин у последней получает некое «очеловечивание», в классической комедии дель-арте Арлекин, напротив, лишь обезличенная маска. В пьесе Елены Гуро образ становится полноценным героем, воспринимается прямо, что свойственно футуризму, без символического значения, без обезличивания, нам представляется герой в обстоятельствах,

где он действует прямо, подобно футуристическому герою, открыто, а окружающая действительность не соответствует именно герою, а не наоборот, так как собственное имя получает только Арлекин. Образ Арлекина не является символом актера в данном случае, он живой образ, наделенный конкретными чертами, которые подчёркиваются его действиями и монологами.

Процесс «очеловечивания» каких-либо явлений или предметов также станет важным элементом футуристической драматургии, которая только заявит о себе через несколько лет после публикации пьесы. Так, например, действующими лицами в драматическом произведении Владимира Маяковского «Мистерия Буфф» становятся такие образы как молот, серп, машины, поезда и так далее.

В пьесе Елены Гуро персонифицируется уже сама маска, маска Арлекина из комедии дель-арте усложняется и одухотворяется, а сам момент такого процесса связан с рецепцией образа, – это сопереживание герою, которое должен испытать зритель и читатель, то, что образ вызовет у зрителя.

Контраст двух последовательных сцен функционально находит применение во многих произведениях драматургии футуризма, к примеру «Мистерия Буфф» Владимира Маяковского, где присутствуют контрастные сцены в Раю, Аду, земле обетованной и вселенной. В пьесе «Нищий Арлекин» такими контрастными сценами являются первое и второе действие, где в первом – Арлекина не принимают и осуждают, а во втором – дети легко находят с ним общий язык и желают пригласить в дом. Кроме всего, третья сцена также представляет контраст, так как возвращает нас в обстоятельства первой сцены, где Арлекина не принимают, но здесь эффект гиперболизирован репликами из толпы, которые напрямую указывают Арлекину о его неуместности. Не случайно автор выбирает именно не конкретных личностей, люди из толпы обезличены, что лишь усиливает эффект восприятия Арлекина как вычурного и индивидуализированного образа.

Арлекин просит помочь найти ему дорогу, но никто не хочет ему помочь, обращаясь к этому моменту, дорога получает здесь свою интерпретацию. Зрителю представляется вопрос: дорога куда или к чему? И если дорога в прошлое, в то место, где Арлекин был уместен, то реальна ли она? Или же образ Арлекина найдет свое новое воплощение. Забегая вперед, футуристический авангард является ответом на этот вопрос в полной мере, ведь Арлекин сам по себе балаганный герой, а балаган – одна из главных черт русского футуризма.

Анализируя Арлекина как футуристический образ в данной пьесе, можно отметить, что он отвечает микрокомпонентам

футуристического героя: не Арлекин неуместен в текущей действительности, а действительность такова; балаганный герой не виноват в его ненужности, люди не готовы к встрече с балаганным героем, который умеет танцевать, показывать фокусы и петь, что очень близко подходит к неготовности публики при первых экспериментах постановки футуристических пьес, которые представлял Владимир Маяковский и Алексей Кручёных. Концовка пьесы «Нищий Арлекин» демонстрирует исчезновение героя, и в данном случае является закономерным обратится к названию пьесы и эпитету «нищий». В произведении Е. Гуро «нищий» обладает особой семантикой, точно детерминируя героя. Нищий Арлекин – герой, который воплотился в реальность, слился с ней и стал никем, Арлекин исчез и стал обычным человеком настоящей для него реальности, именно в этом заключается семантика слова «нищий» в данном варианте.

Еще одним футуристическим приемом, хоть и не открыто в пьесе, является синтез, а именно включение в пьесу музыки, которая написана исключительно к «Арлекину», ноты можно увидеть в сборнике «Шарманка» в конце книги, музыку написал муж Елены Гуро – Михаил Матюшин.

Изучив футуристические закономерности в пьесе Елены Гуро «Нищий Арлекин», мы пришли к следующим выводам: в данном произведении прослеживаются черты футуристической драмы, а именно такие приемы как балаган, наличие балаганного героя, наличие контрастных сцен, обилие аллюзий, синкретизм и синтез. Нельзя сказать, что пьеса «Нищий Арлекин» полностью соответствует «нормам» упомянутого течения, но очевидно, что произведение находится у истоков футуризма, что доказывает даже тематическая и сюжетная наполненность пьесы, основной конфликт и её концовка. Образ соответствует футуристическому герою, хоть и не получает соответствующий вывод в конце пьесы. Так, Елена Гуро, еще не являясь писателем-футуристом, выявляла и применяла футуристические образы, приемы в своем произведении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуро Е. Осенний Сон / Е. Гуро – СПб., 1912. – Текст : электронный. – URL: <https://www.rulit.me/books/osennij-son-read-615623-1.html> (дата обращения : 06.05.23).
2. Гуро Е. Шарманка / Е. Гуро– СПб., 1940. – 218 с.

АННОТАЦИЯ

Курылко М.Э. Елена Гуро у истоков русского футуризма. Пьеса «Нищий Арлекин»

В статье «Елена Гуро у истоков русского футуризма. Пьеса «Нищий Арлекин»» предпринята попытка показать первые искания в области футуризма у истоков направления на примере произведения «Нищий Арлекин» Елены Гуро, как образца зарождающейся драматургии в направлении. В работе отмечено наличие таких черт футуризма в пьесе как синкретизм, балаганность, балаганный герой, синтез, контрастность на примере текста произведения «Нищий Арлекин» Елены Гуро. Проведен краткий анализ главного образа текста пьесы и наличие драматического конфликта.

Ключевые слова: русский футуризм, драматургия, авангард, синтез, синкретизм, балаган.

SUMMARY

Kurylko M. E. Elena Guro at the origins of Russian futurism. The play «Indigent Harlequin»

In the article «Elena Guro at the origins of Russian futurism. The play “Indigent Harlequin”» the author considers the first searches in the field of futurism at the origins of the direction on the example of the play «Indigent Harlequin» by Elena Guro, as an example of the emerging dramaturgy of futurism. The work revealed the presence of such features of futurism in the play as syncretism, balagan, balagan hero, synthesis, contrast on the example of the text of the play «Indigent Harlequin» by Elena Guro. A brief analysis of the main image of the text of the play and the presence of a dramatic conflict is carried out.

Key words: Russian futurism, dramaturgy, avant-garde, synthesis, syncretism, balagan.

*А. С. Наден
(г. Тула, РФ)*

УДК 882.09+161.1

**ДРАМАТУРГИЯ ГЕРХАРТА ГАУПТМАНА
В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ РАБОТАХ
К. Д. БАЛЬМОНТА**

Разнообразный, богатый художественный мир К.Д. Бальмонта включает поэзию, драматургию, критику, прозу, переводы. Данная статья представляет очередную часть исследования, цель которого – дать целостное представление о литературно-критическом наследии К. Бальмонта, определить его роль

и место в развитии русской литературной критики. В ней рассматриваются особенности восприятия К.Д. Бальмонтом драматического наследия немецкого автора Герхарта Гауптмана. Критик, в свойственной ему манере, ищет в работах драматурга черты символизма.

Герхарт Гауптман – всемирно известный драматург Германии конца XIX – начала XX века, лауреат Нобелевской премии, мастер, который после Шиллера вывел немецкий театр на международную арену. Его перу принадлежит ряд комедий и трагедий («Перед восходом солнца» (1889), «Ткачи» (1892), «Бобровая шуба» (1893), «Ганнеле» (1893), «Флориан Гейер» (1896), «Потонувший колокол» (1896), «Возчик Геншель» (1898), «Роза Бернд» (1903)), путевые заметки «Греческая весна» (1908), романы «Юродивый Эмануэль Квинт» (1910) и «Еретик из Соаны» (1918), драматическая тетралогия об Атридах (1941–1944). Эпические поэмы Гауптмана – «Тиль Уленшпигель» (1928) и «Великая мечта» (1942) – содержат апокалиптические видения символического бегства человека от хаоса реальности в царство духа.

Главной проблемой его противоречивого и сложного творчества являлась проблема дегуманизации личности, духовное одиночество человека в буржуазной среде. Источниками философской мысли Гауптмана послужили труды пантеиста Беме, ренессансно-просветительское понимание человека Гете, исследования биолога-дарвиниста Геккеля. Опираясь на эти традиции, он сформулировал один из основополагающих принципов своей эстетики, давший ему возможность естественно сочетать символично-романтические и реалистические элементы.

В России произведения Гауптмана вызвали широкий общественный резонанс. В столичных и провинциальных журналах и газетах («Русское богатство», «Новое время», «Казанский телеграф» и др.) появились рецензии как на его драматические произведения, так и на постановки пьес. Драммы «Ткачи», «Потонувший колокол», «Ганнеле» и др. ставились в Московском обществе искусства и литературы, театре Литературно-артистического кружка А.С. Суворина, Московском художественном театре К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. В 1899 г. вышло «Собрание сочинений» Г. Гауптмана в переводе и с предисловием К. Бальмонта. Известные критики и писатели такие, как Н.К. Михайловский, З.А. Венгеров, С.А. Андреевский, А.С. Суворин, М. Волошин, А.В. Луначарский и др. не раз обращались к интерпретации драм и их сценических постановок. Дискуссии велись о художественном новаторстве драматурга, специфике образной системы, проблемах перевода и истолкования произведений.

К. Бальмонт в своей работе – портрет-очерк творчества «Герхарт Гауптман» [1] – синтезирует свободную интерпретацию творчества немецкого писателя и аналитический подход. Критик пишет, что Гауптман «еще совершенно молодой, далеко не сказавший своего решительного слова» писатель, который в силу таланта уступает лишь Генриху Ибсену, в то время как, в «сценичности своих пьес» превосходит и его, и Габриэле д'Аннунцио, и Мориса Метерлинка [1, с. 5]. Определяя место Гауптмана среди современных европейских драматургов, К. Бальмонт использует один из своих излюбленных приёмов: отметив различия, находит точки соприкосновения. Гауптман так же, как и д'Аннунцио – полон лиризма и *«строго национален»*; как Метерлинк – полон мистицизма и *«соединяет глубину с наивностью»*, как Ибсен переживает сложную душевную эволюцию, открывая в каждой драме новую сторону своей души, *«его творчество есть постепенная поэтическая исповедь»* [1, с. 5].

Мысль об исповедальности как специфике творчества развивает в ряде статей, посвященных искусству, и В. Брюсов. Так, статья «Владимир Соловьев» (1900 г.) начинается словами: «Стихи – всегда исповедь. Поэт творит прежде всего затем, чтобы самому уяснить свои думы и волнения» [4, с. 243], далее («Об искусстве» 1901 г.) он утверждает, что тот «кто дерзает быть художником, должен найти себя, стать самим собою «...» Кто дерзает быть художником, должен быть искренним – всегда без предела «...» Чем яснее поймет кто свою душу, тем чище и возвышеннее будут его думы и чувства» [4, с. 39]. Бальмонт же в данном случае обращает внимание читателя на ряд вопросов, волновавших современную ему критическую мысль.

Далее К. Бальмонт отмечает главные события биографии драматурга, определяет факторы, повлиявшие на развитие его таланта, среди них: увлечение музыкой (И.С. Бах, Л. ван Бетховен, Г.Ф. Гендель), скульптурой (Микеланджело), литературой (Э. Золя, Г. Ибсен, Л. Толстой). Подчеркивая мечтательность натуры писателя, критик упоминает, что в школьном аттестате Гауптмана напротив пункта «внимательность» стоял «минус» [1, с. 16].

Приступая к анализу творчества, К. Бальмонт не забывает упомянуть первую байроническую поэму автора «Promethidenloos», но истинным началом литературной деятельности Гауптмана он считает драму «Перед восходом солнца». Критик предлагает классификацию драм Гауптмана на основе «внутреннего характера произведения» [1, с. 8]. В первую группу он объединяет реалистические социальные драмы («Перед

восходом солнца», «Ткачи»); во вторую – драмы индивидуальной психологии («Праздник примирения», «Извозчик Геншель»); в третью – драмы символические («Ганнеле», «Потонувший колокол»).

По мнению К. Бальмонта, главная сила Гауптмана заключается в том, что он влюблен в жизнь. Это мировосприятие определяет ведущий художественный метод его драматургии (*«соприкасаясь с известным явлением, он отдается ему, – он становится на точку зрения изображаемого предмета или человека, – делаясь его собственностью, достигает обладания»* [1, с. 8–9]), который, в свою очередь, позволил Гауптману создать два шедевра: поэму рабочего сословия – «Ткачи» и поэму детской души – «Ганнеле». Говоря о «Ганнеле», К. Бальмонт ставит немецкого драматурга в один ряд с «несравненным знатоком детской души» Ф. Достоевским.

К. Бальмонт дает высокую оценку «Ганнеле» и «Потонувшему колоколу», считая их произведениями символического толка и отмечая внешнюю простоту, безыскусность интриги и одновременно глубокое нравственно-философское, религиозное содержание. Однако художественный метод писателя он определяет в этой работе как «искренний, нецеховой реализм, «...» оттененный символикой» [1, с. 16]. Вероятно, данная характеристика творчества Гауптмана связана с тем, что в 1890-е гг. происходит становление символизма как литературного направления. Что повлекло за собой разработку теоретической терминологии, которая соответствовала бы новым философско-эстетическим представлениям. Символисты повсеместно стремились обнаружить в современных новаторских произведениях преемственные связи с классической русской и европейской литературой.

Большое внимание уделяет К. Бальмонт анализу драматических характеров Гауптмана. Для этого он использует эпитеты, метафоры, олицетворения (например, Ганнеле сравнивается с погубленным нежным цветком [1, с. 15]). Рассматривая женские образы, критик отмечает, что они играют более важную роль, более индивидуальны, чем мужские. Это роднит немецкого драматурга с И. Тургеневым. Участь женщин Гауптмана всегда трагична, «та или иная их черта делается основным узлом драмы, – брошенные в жизнь, они гибнут или губят» [1, с. 10]. Анализ женских характеров Гауптмана исполнен с глубоким лиризмом. К. Бальмонт проявляет себя не только и не столько как критик, но как поэт, в совершенстве владеющий художественным словом.

Мужские характеры, в свою очередь, видятся ему в жалком и неприглядном свете, *«недостойные называться мужчинами,*

они вводят в обман тех женщин, которые к ним приближаются, губят их или искажают их образ»[1, с. 11].

Третья группа образов – «стихийные духи, полные безраздельного восторга бытия» [1, с. 12] – старуха Виттихен, Лесной Фавн, Никельман, подобны картинам А. Беклина и П.П. Рубенса. Только в этой группе мужские характеры достигают завершенности благодаря отрешенности от людской жизни, союзу с силами природы. Они, по мнению К. Бальмонта, созданы с целью показать, что «мы должны прорваться сквозь ветхое к бесчисленному ряду новых воплощений, как родник прорывается сквозь мертвые камни, – и, примирившись с Землей, вернуться к Солнцу, чтобы жить, жить, жить» [1, с. 12].

Для воссоздания высокого поэтического мира драматурга К. Бальмонт использует ритмизованную прозу: «его душа смутно и жадно стремилась к иному миру, где – грезы, где – звуки, где – линии и краски; его манил мир сказок, и он писал стихи, изобличающие влияние Андерсена» [1, с. 11]. Так критик воздействует на читателя не только логическими аргументами, но и эмоционально. Уже упомянутый выше образ Солнца символизирует светлое начало гауптмановского наследия. Интересно, что в это время Бальмонт начал работать над «Горящими зданиями» – книгой, знаменовавшей начало нового периода его творчества, кульминацией которого станет сборник «Будем как Солнце». Интерпретация художественного мира немецкого писателя становится для критика способом осмысления собственного поэтического творчества.

Увлеченность Бальмонта философско-эстетическими взглядами Гете (целостность, гуманизм) и идеями Беме (пантеизм, поклонение стихиям) позволяет ему найти свой особый подход к творчеству немецкого драматурга. Наиболее важным аспектом творчества Г. Гауптмана для него становится символизация реальности и связь поэтики с творчеством гениев русской литературы (И.С. Тургенев и Ф.М. Достоевский).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт, К. Д. Герхард Гауптман / К. Д. Бальмонт // Гауптман Герхард. Пьесы / [Константин Бальмонт (предисл.)]. – М. : Гудьял-Пресс, 1999. – С. 5–12.
2. Бальмонт, К. Д. Горные вершины. Искусство и литература. Сборник статей / Бальмонт К. Д. – М. : Изд. «Гриф», 1904. – 304 с.
3. Бальмонт, К. Д. Избранное: Стихотворения; Переводы; Статьи / Бальмонт К. Д. ; [сост. В. Бальмонт ; вступ. статья Л. Озерова ; примеч. Р. Помирного]. – М. : Худож. лит., 1980. – 742 с.

4. Брюсов, В. Владимир Соловьев[Текст] // Сочинения : В 2-х т. / Валерий Брюсов ; [вступ. статья Максимова Д.; сост. Максимова Д. и Помирного Р.; коммент. Помирного Р.]. – М. : Худож. лит., 1987.
5. Жиглий, Ю. В. Пьеса Г. Гауптмана «Ганнеле» в интерпретации русской критики на рубеже XIX – XX веков / Ю. В. Жиглий // Филология и культура. – 2012. – №4(30). – С. 249–253.
6. Куприяновский, П. В., Молчанова, Н. А. «Поэт с утренней душой» : Жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта / П. В. Куприяновский, Н. А. Молчанова – М. : Индрик, 2003. – 464 с.
7. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева ; редкол. : Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др.]. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
8. Перхин, В. В. «Открывать красоты и недостатки...»: Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век / Перхин В. В. – СПб., 2001. – 170 с.

АННОТАЦИЯ

Наден А. С. Драматургия Герхарта Гауптмана в литературно-критических работах К. Д. Бальмонта

Статья посвящена особенностям восприятия К.Д. Бальмонтом драматического наследия немецкого драматурга Г. Гауптмана. Увлеченность Бальмонта философско-эстетическими взглядами Гете и идеями Беме позволяет ему найти свой особый подход к творчеству немецкого драматурга. Наиболее важным аспектом творчества Г. Гауптмана для него становится символизация реальности и связь поэтики с творчеством гениев русской литературы. Интерпретация художественного мира немецкого писателя становится для критика способом осмысления собственного поэтического творчества.

Ключевые слова: драма, портрет, характер, символ, образ.

SUMMARY

Naden A. S. Dramaturgy of Gerhart Hauptmann in the literary-critical works of K. D. Balmont

The article is devoted to the peculiarities of K. D. Balmont's perception of the dramatic heritage of the German playwright G. Hauptmann. Balmont's passion for the philosophical and aesthetic views of Goethe and Boehme's ideas allowed him to find his own special approach to the work of the German playwright. The most important aspect of G. Hauptmann's work for him was the symbolization of reality and the connection of poetics with the work

of the geniuses of Russian literature. The interpretation of the artistic world of the German writer became a way for the critic to comprehend his own poetic creativity.

Key words: drama, portrait, character, symbol, image.

В. И. Ткачев
(г. Горловка, РФ)

УДК 821.161.1

ПРОСТРАНСТВО МОРЯ В МЕТАРОМАННОМ МИРЕ АЛЕКСАНДРА ГРИНА

Начиная с феерии «Алые паруса», море в творчестве Александра Грина становится символом духовного мира или, используя термин В. Топорова [6], сакрального пространства, которое противостоит жизненно-бытовому топосу – материальному пространству людей.

Сакральное пространство в творчестве А. Грина появляется ещё в первом романтическом рассказе писателя «Остров Рено». Но там сакральный мир еще не был связан с морем. Только при создании «Алых парусов» духовный мир становится непосредственно связанным с образом моря. Анализируя образ океана в поэтике А. Грина, И. Дунаевская отмечает, что в ранних произведениях, таких как «Пролив бурь», «Смерть Ромелинка» океан становится для героя пространством, в котором он подвергается испытаниям. «Но тот же океан в «Алых парусах» поворачивается для счастливых Ассоль и Грея другим своим ликом, выраженным образом «синее сияния океана» [5, с. 107]. Этот образ делает акцент на «беспредельности мира подлинных духовных ценностей» [5, с. 113]. Исследовательница связывает образ сияющего океана с образом гриновских «светлых стран» [5, с. 114].

Согласно структуры гриновского символа безграничный мир моря состоит у писателя из нескольких аллегорических пластов:

- на материальном уровне море и реальное морское пространство, и образ безграничной Вселенной в её материальном воплощении;
- на душевном уровне море – символ внутреннего мира человека;
- на сакральном (духовном) уровне море – символ высшего духовного (сакрального мира).

Противопоставление сакрального (духовного) и профанного (материального) находится в основе сюжетного развития произведений Александра Грина. Пространству моря

противостоит топос суши: город, селение, замок – это профанное, то есть материальное пространство людей. Особенно выражено такое построение метароманного пространства в трех первых романах А. Грина. В следующем после повести «Алые паруса» романе «Блистающий мир» автор расширяет изображение трансцендентного топоса. Море тут заменяет воздушное пространство и образ полёта, который символизирует, по утверждению самого А. Грина, «парение духа», то есть духовный полет героя. «Синее сияние океана» из «Алых парусов» перекликается с «Блестящим миром» Друда, в который герой приглашает свою возлюбленную: «Там тихо и ослепительно» [8, с. 111]. Небесное пространство летающего человека наполнено «сиянием и блистанием внешнего света, которым освещается гриновский мир, – пишет И. Дунаевская, – становится символом светлой духовной сущности человека <...> духовным светом героя порождается его «светлая сторона» [5, с. 114].

В православном богослужении Светом Невечерним, то есть светом, который никогда не гаснет, называют Иисуса Христа. В Откровении Иоанна Богослова сказано о «великом городе, святом Иерусалиме, который нисходит с неба от Бога» (Откр. 21:10) [3, с. 1344]

Святой Иерусалим сияет, потому что «слава Божия осветила его, и светильник его Агнец», то есть, Христос (Откр. 21:23) [3, с. 1345]. Сияющий мир души летающего человека порождает пространство, в котором он живёт, а его небесная страна – «Блестящий мир». Тут наблюдаем аллюзию с Небесным Иерусалимом и светом Христовым, «который просвещает всякого человека, приходящего в мир» [3, с. 1127]. Таким образом сакральное небесное пространство в «Блестящем мире» на третьем духовном уровне гриновского символа соединяется с Эдемом и миром Царства Божия.

На душевном уровне небесное пространство символически перекликается с морским. Пространство, которое в романе объединяет море и небо, – это маяк. События происходят в комнате смотрителя маяка, которая находится высоко над уровнем моря. Из окна этой комнаты человек Двойная Звезда смотрит, словно Лонгрен из «Алых парусов», на штормовые волны, которые отражают его внутренний мир. Море внизу, небо вверху, а между ними – комната маяка, где Друд признается Тави в любви, и откуда начинается их общий путь – полет в небо. Хотя в «Блестящем мире» основным топосом, который отражает духовное пространство, является небо, образ моря тоже непосредственно связан с душой человека. На это обращает внимание Е. Яблоков [7, с. 82].

На материальном уровне прочтения произведения пространство неба тесно связано с физическим небесным пространством. Тут полет летающего человека воспринимается как фантастическое явление. Именно такой уровень восприятия романа и огорчил А. Грина, когда Ю. Олеша назвал его роман фантастическим. Возможно, именно поэтому писатель больше не использовал образ небесного пространства как символ духовного мира. В следующих романах А. Грина символом духовного пространства, как и в «Алых парусах», снова будет море.

Все события другого романа А. Грина «Золотая цепь» непосредственно связаны с морем. Но пространство моря не занимает центральное место, ведь основной акцент делается на топосе фантастического дворца, который становится сакральным центром повествования. Идеальное сказочное пространство моделируется не в море, как корабль Грея, которому принадлежит все морское пространство, и не в небесах, как неизвестный блистающий мир Друда, а на земле. С просторами моря дворец связан лишь гигантским аквариумом с огромными удивительными рыбами, который в своем доме устанавливает Ганувер. Кроме того, морские мотивы в романе используются для того, чтобы передать эмоциональное состояние персонажей. Писатель использует символику моря для отображения внутреннего мира человека и определения психологических состояний героев. Например, описывая чувства Санди. Когда он попадает на праздник во дворце Ганувера, Александр Грин сравнивает его ощущение с движением корабля, который несет ветер. В символике моря в этом романе нет духовного символического уровня.

Если в романе «Золотая цепь» центральным доминирующим топосом выступает чудесный дворец Ганувера, то в следующем романе «Бегущая по волнам» главным пространством становится океан. Именно с ним связаны перемены в судьбе героя. Море в романе как сакральное пространство постоянно сталкивается с обыденным миром людей, с их повседневностью. Лисс, Гель-Гью, где происходят основные события, – портовые города, непосредственно связанные с морем. Комната Гарвея с окном на море является пространством, где мир тленный пересекается с мистическим миром. В этой комнате происходит первое прикосновение героя к морю как сакральному миру. Это происходит, как и с Ассоль, на восходе солнца, солнечные лучи проходят внутрь комнаты вместе с отражением волн. Мы можем проследить значение образа моря как мира блистающего, лучистого. Тут тоже есть аллюзия на страну райских цветов, разукрашенную ангелами и феями [8, с. 109], которую увидела Руна в глазах Друда. Сияющий океан, золотой и голубой цвета –

это образы, связанные с духовным миром. Не зря Гарвей понимает, что столкнулся с метафизической реальностью, когда видит океан [8, с. 108],

Пространственная структура последних романов А. Грина «Джесси и Моргиана», «Дорога в никуда» характеризуется тем, что из них практически исчезает топос моря. Образ моря в этих романах уже не обладает сакральной окраской и утратил многоуровневую гриновскую символику. Вместе с морем из гриновских романов уходит в подтекст и сакральное пространство произведений. Морское пространство, которое символизирует в ранних романах А. Грина духовный мир, свободу духа, в последних романах минимизировано до предела и приобретает значение смертельной угрозы для героев. Только в последнем недописанном романе «Недотрога» Основные события должны были происходить вновь на берегу моря.

АННОТАЦИЯ

Ткачев В. И. Пространство МОРЯ в метароманном мире Александра Грина

Статья посвящена особенностям отображения концепта-пространства МОРЯ в метароманном мире Александра Грина; исследуется противопоставление жизненно-бытового топоса сакральному пространству. Анализируются особенности художественного пространства произведений А. С. Грина. Дается сравнительный синтез трактовок понятия «пространство», «художественное пространство», «сакральное пространство». Рассмотрен авторский стиль передачи художественного пространства в произведении.

Александр Грин делит структуру безграничного мира моря на несколько аллегорических уровней: материальный, душевный, сакральный (духовный).

Ключевые слова: метароман, топос, сакральное пространство, символ, образ.

SUMMARY

Tkachev V. I. The SEA space in the metanovel world of Alexander Grin

The article is devoted to the peculiarities of displaying the concept-space of the SEA in the metanovel world of Alexander Grin; the opposition of the life and daily topos to sacral space is investigated. The peculiarities of the artistic space of A. S. Grin's works are analyzed. A comparative synthesis of interpretations of the concept of «space», «artistic space», «sacral space» is given. The author's style of transferring the artistic space in the work is considered.

Alexander Green divides the structure of the boundless world of the sea into several allegorical levels: material, mental, sacral (spiritual).

Key words: metanovel, topos, sacral space, symbol, image.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. С. Грин: взгляд из XXI века. К 130-летию Александра Грина: сборник статей по материалам Международных юбилейных Гриновских чтений /А. Е. Ануфриев, Т. Е. Загвоздкина, К. С. Лицарева. Киров : Изд-во ВятГГУ, 2011. Вып. 2. 178 с.
2. Адеев. В. В. Фантастическая нить романа «Блестящий мир». Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 203–209.
3. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М. : Российское Библейское общество, 2005. 1371 с.
4. Грин А. С. Собрание сочинений в 6 т. / Сост. В. Е. Ковский, Вл. Россельс, Е. Прохоров. М. : Правда, 1980. Т. 1–6.
5. Дунаевская И. К. Этико-эстетическая концепция человека и природы в творчестве А. Грина. Рига : Зинатне, 1988. 168 с.
6. Топоров В. Н. Пространство и текст. Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–284.
7. Фомин А. А. О смыслообразующем потенциале поэтонимов в рассказе А. С. Грина «Элда и Анготэя». Александр Грин: жизнь, личность, творчество: статьи, очерки, исследования / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2010. С. 76–87.
8. Фризман Л. Г. А. Грин и романтизм. Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 107–114.
9. Яловая Н. В. «С Грином у нее был роман»: Екатерина Бибергаль в судьбе писателя. Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования. Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 90–96.
10. Castaing P. L'évolution littéraire d'Aleksandr Grinde la décadence a l'idéalisme. Aix-en-Provence. Universite de Provence, 1997. 296 p.
11. Luker N. Alexander Grin: The Forgotten Visionary. Oriental Research Partners, Newtonville, Massachusetts, 1980. 94 p

Д. С. Тыщук
(г. Ровеньки, РФ)

УДК 82.09
**ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СКАЗКИ Д. РОДАРИ
«ПЛАНЕТА НОВОГОДНИХ ЕЛОК»**

Детская литература является поражающей открытой сферой для литературоведческих исследований. Неповторимость произведений для самых маленьких читателей заключается в особенной эффективности эстетического влияния, достигающегося путем соединения литературоведческой и воспитательной самобытности.

Говоря о целесообразности полного или частичного теоретико-литературного исследования текста произведения, следует учитывать факт степени разработанности избранной автором темы и ее идейно-проблематического раскрытия, особенности поэтической системы произведения.

Цель предложенной статьи – рассмотрение жанровых особенностей повести Д. Родари «Планета Новогодних елок».

Теоретическая основа статьи содержится в работах Николиной Н.А. [2], Томашевского Б.В. [3], Цикушевой И.В. [6] и других.

Сказка Д. Родари «Планета Новогодних елок» в нашем исследовании подлежит частичному анализу с доминированием рецепции идейно-проблематических аспектов.

Исходная точка литературоведческого анализа произведения – рассмотрение его жанровой принадлежности.

Жанр – «исторически сложившийся тип литературного произведения в цельности специфических свойств его формы и содержания» [1, с. 104]. Именно пределы жанра определяют направление характеристики представленных в произведении формально-содержательных явлений.

С позиции жанра «Планета Новогодних елок» Д. Родари является сказкой, определяющейся как «эпическое, преимущественно прозаическое художественное произведение волшебного, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел» [2, с. 383]. «Чудеса и волшебство помогают выстроить в сказке сюжет, охарактеризовать персонажей, воплотить их идеи и мечты» [6, с.1].

В «Планете Новогодних елок», что является возможным по жанровой принадлежности, представлены два мира, реальный (Рим) и фантастический (Планета Новогодних елок), связующий персонаж – девятилетний мальчик Марко, который перемещается из реальности в сказочное пространство при помощи волшебных предметов, а события, происходящие в ирреальном пространстве,

понимаются как условия положительных морально-этических изменений в ребенке.

Жанр сказки позволяет говорить о толерантном воплощении воспитательного смысла в доступной и увлекательной для юного читателя форме.

Сюжет произведения берет отсчет из описания получения избалованным Марко в подарок от бабушки на девятый день рождения деревянной лошадки-качалки. Именинник возмущен тем, что ему подарили вещь, предназначенную (с его точки зрения) для дошкольника. На протяжении целого дня он демонстративно не прикасается к игрушке, но вечером, все-таки, решается ее опробовать. В тот момент, когда мальчик удобно устроился на качалку, лошадка превратилась в межпланетный летательный аппарат.

Подаренная игрушка – средство перемещения из одного временного пласта в другой, что является необходимым с позиции поэтики сказочности.

Перелетев родной город по космическому пространству, мальчик оказывается на чудесной планете – Планете Новогодних елок.

Авторское описание фантастического локуса дает возможность говорить о мифопоэтической системе сказки, так как Планета Новогодних елок описывается как условная административная формация.

Вид улиц Планеты соответствует ее названию: «Вдоль бульвара, что вел к центру города, тянулись две нескончаемые шеренги высоченных елей, и они тоже были увешаны серебряными гирляндами, разноцветными лампочками и яркими игрушками, то есть украшены как самые настоящие новогодние елки» [4, с. 390].

Под руководством экскурсовода робота Маркуса, юный избалованный землянин Марко продолжает знакомиться с диковинными проявлениями жизни фантастической планеты.

Одна из достопримечательностей планеты – дворец «Ломай что угодно!»: «Дети приходили во дворец в определенные дни в сопровождении учителей, и им разрешалось ломать тут все что угодно.... Им, понятное дело, предлагали заняться самой трудной работой – ломать крышу, стены и, если было желание, даже фундамент. Но, в конце концов, когда они уже совсем выбивались из сил и бросали работу, к ним возвращалось хорошее настроение, и, по крайней мере, десять лет не возникало желания ссориться с кем-нибудь или бросать на пол фарфор во время семейных «недоразумений»» [4, с. 393].

Место, где юные жители могут выразить негативные эмоции без вреда для себя и окружающих людей, предназначено для

воспитания и приобретения навыков самоконтроля, имеющих большое значение в жизни.

В пользовании жителей необычной планеты находятся не только места для снятия эмоционального напряжения, но и устройства, улучшающие качество жизни: «...На многих улицах был устроены движущиеся тротуары. Стоило ступить на бегущую ленту, как на эскалатор метро, и, пожалуйста, отправляйтесь дальше...» [4, с. 394].

Явление, спровоцировавшее особенное удивление гостя планеты – «витрины без стекол! Но разве это не способствует воровству? И, словно подтверждая его опасения, какой-то синьор, когда они проезжали мимо витрины фруктовой лавки, протянул руку, схватил большую гроздь винограда и преспокойно принял его есть» [4, с. 395].

Закономерно, что получивший массу впечатлений ребенок нуждается в источниках подкрепления сил, но узнав состав меню в местном кафе, он только лишь продолжает удивляться. Рецепт одно из самых популярных блюд ирреально прост и понятен: «Возьмите два бутылочных горлышка, одно тотчас же выкиньте, а другое отправьте на три дня в карцер и каждые три часа добавляйте полкило хорошо приготовленных стружек, рожки улитки, отварные вилки, бисквит, трисквит и динамитные шашки. Все это можете приправить по вкусу толченым мелом, горной калькой и гвоздями. На гарнир рекомендуются мелко нарезанные шины трехколесного велосипеда» [4, с. 397].

Основные положения ценностных воззрений жителей Планеты Новогодних елок – глубоко гуманистичны.

Марко может позволить себе употребить в беседе слова негативной коннотации, на что получает удивительное уточнение от робота председателя Правительства-Которого-Нет: ««Убивать» – это одно из тех старых слов, которые мы отправляем во Дворец Забвения после того, как вычеркиваем из словарей. Там находятся «убивать», «ненавидеть», «воевать» и другие подобные слова...» [4, с. 426].

Соседи людей на Планете Новогодних елок – поразительно работоспособные и ответственные роботы.

В тексте произведения отмечено: «Труд также доброволен, как отдых. Разумеется, это не относится к нам, роботам. Мы ведь смонтированы именно для этого – для работы. Труд доставляет нам радость – ведь в нем смысл нашего существования» [4, с. 407].

В кафе трудится очень старательный робот: «К столу подошел официант в белой куртке. Это был робот с шестью парами рук, и на каждой висела салфетка. Робот внимательно выслушал заказ и убежал, но почти тотчас вернулся со множеством тарелок» [4, с. 398].

Робот-продавец магазина игрушек вежливо объясняет посетителям традиции в торговле: «Вот уже полвека, как мы все продаем бесплатно – полвека, уважаемый, мы не берем от наших покупателей ни одного сольдо» [4, с. 411].

В финальной части произведения упоминается, что Марко должен оказаться дома не позднее, чем через сутки после своего исчезновения, иначе его родственники могут заподозрить что-то неладное, хотя, по волшебным канонам, мальчик находился на необычной планете достаточное для его нравственного роста времени.

Погружаясь в сюжет произведения становится понятным, что все время пребывания Планете Новогодних елок Марко находится под присмотром.

Человек, прежде представившийся мальчику председателем отсутствующего правительства, сообщает коллегам, почему деревянная лошадка-качалка попала именно к девятилетнему итальянцу: «Ребята, в руки которых попадает такой подарок, рано или поздно смогут перенестись на нашу планету и станут здесь, как мы надеемся, нашими друзьями. Когда их космическое воспитание будет завершено, мы будем возвращать их на Землю» [4, с. 425].

Образ Марко чрезвычайно важен для понимания истинной сути произведения. Автор представляет самобытную, глубокую характеристику персонажа, понятную читателю-взрослому как аналитику, а читателю-ребенку – как ситуативному репрезентанту поведения, описанного в сказке. «Под характеристикой разумеют мотивы, определяющие психологию персонажа, его «характер»» [5, с. 131].

Характер ключевого персонажа сказки показан в динамике.

Марко до получения специального подарка был воплощением эгоистичности и самовлюбленности.

Избалованный ребенок не терпит невыполнения собственных капризов: «Я был слишком сердит, чтобы любоваться ею. Станьте-ка на мое место – утащен в небо четвероногим непарнокопытным из деревяшки! Мой папа, наверное, переворачивает теперь весь город, чтобы разыскать меня» [4, с. 384]. Агрессия подкрепляется незыблемой уверенностью в родительской защите и поддержке.

Мальчик не способен просить, изначально стиль его общения – директивный, приказной. Он негодует: «Я требую, чтобы вы сейчас отправили меня обратно на Землю!» [4, с. 388]. Подобная поведенческая модель девятилетнего ребенка разрушающая, поэтому именно она выписывается автором как контрастная достигнутым в финале произведения переменам.

Переходный момент наступает тогда, когда мальчик на пробует выразить свои негативные эмоции не на близких, а физически избавиться от них. Это первый шаг к приобретению умения самоконтроля. «Часа за два Марко справился не только с платяным шкафом, но и с мебелью для гостиной и двумя спальными гарнитурами. Из дворца «Ломай что угодно!» он вышел абсолютно спокойным, не испытывая больше ни тени неприязни к Маркусу» [4, с. 394]. Особенно важно, что параллельно личностными изменениями, мальчик начинает уважительно и терпимо относиться к окружающим.

Преображаясь, Марко, в первую очередь, думает о близком ему человеке, о том, как можно улучшить условия его жизни. Увидев движущуюся скамью на тротуаре, мальчик мечтает: «Эх, такую движущуюся и к тому же бесплатную скамейку да моему бы дедушке! Ведь он целыми днями сидит на одном и том же самом месте возле дома» [4, с. 394].

Окруженный заботой близких в Риме, Марко отчетливо ощущает ее нехватку в сказочном пространстве. Грусть от осознания собственного одиночества заполняет сердце и мысли героя: «И тут вдруг почувствовал себя совершенно затерянным на этой странной планете, среди этих безымянных людей, на улицах и площадях со случайными, непостоянными названиями» [4, с. 394].

Следует отметить, что моральные перемены спровоцировали перемены в самопонимании мальчика как составляющей части общего дела.

Жители Планеты Новогодних елок вели бесконечную борьбу с собаками-пересобаками, а находчивый гость предложил создать кость-перекость как отвлекающий предмет для надоедливых животных. Марко не спешит отказываться от поручения по созданию макета кости, хотя знает, что не обладает выдающимися способностями в рисовании: «Марко охотно признался бы, что умеет рисовать только человечков, и исключительно на стенах домов. Но, тем не менее, принялся за дело, чтобы не ударить в грязь лицом и не посрамить честь своей старой планеты» [4, с. 416]. Патриотические порывы мальчика – фактор его взросления.

Марко, живя в условиях финансового достатка, даже не задумывался над тем, в чем значение труда, ответственности, общественных обязательств, потому он удивляется полному нивелированию на Планете Новогодних елок столь излюбленных землянами инструментов подтверждения амбициозности, доминирования – денег, силы, власти, всяческих запретов и табу.

Сам того не понимая, мальчик начинает примерять на себя образ жизни фантастической планеты, освобождаясь от привычных деструктивных морально устремлений.

Игрушечная лошадка-качалка – не только порт перемещения из реального мира в фантастический, но и средство демонстрации личностного совершенствования Марко. В начале повествования подаренная дедушка игрушка рассматривается как предмет раздражения и негодования, то в финале – это символ дома, света и теплоты. «Вытянув вперед руки, чтобы не натолкнуться на что-нибудь, он стал осторожно продвигаться вперед. Вдруг он коснулся чего-то гладкого и почувствовал знакомый запах лака. Он готов был поклясться, что это его деревянная лошадка, та самая, которую подарил ему на день рождения дедушка! Ах, дедушка, какой же ты молодец!» [4, с. 429]. Теперь лошадка вызывает только самые положительные эмоции.

Итог, подведенный председателем несуществующего правительства, фиксирует положительные изменения в герое: «Этот мальчик очень неплохой человек, хотя и пытается скрыть свои истинные чувства под маской иронии. Он способен острить даже на кладбище. Но это типичная черта всех римлян. Очевидно, им нравится прятать свое подлинное лицо за неприглядным обликом. Чтобы понять их, нужно судить не по внешним проявлениям характера, а заглядывая в сердце» [4, с. 426].

Марко, пройдя путь космического воспитания, проявляет свои истинные прекрасные качества: «Да ведь он плачет, вы же видите! И сам не знает отчего. Он думает – от радости, что вернется домой. А на самом деле оттого, что сейчас, покидая нас, понял, что любит нас и восхищается нами. Он понял, что многое узнал здесь, многому научился. Неужели не стоило потрудиться ради этого? А решение отпустить его домой – самое правильное и полезное!» [4, с. 429].

Анализ текста сказки Д. Родари позволяет прийти к следующим выводам.

С точки зрения формы произведения, жанровая специфика сказки отражена в представленности волшебного мира с его обитателями, предметами, явлениями. Герой проходит испытание-путешествие в космическом пространстве с целью последующего собственного морально-этического взросления. В соответствии с жанровыми традициями сказки, у главного героя есть волшебные помощники, жители Планеты Новогодних елок.

С позиции смысловой нагрузки произведения, литературоведческий анализ позволяет обозначить следующие моменты.

Текстовые центры иллюстрации мифопоэтических особенностей произведения – названия вещей, предметов, социальных ролей, ценностей жителей сказочной планеты, позволяющие интерпретировать подтексты сказки.

Проблемы, актуализированные автором, – избалованность детей как причина их дальнейшей безответственности, эгоизм по отношению не только к окружающим людям в целом, но и представителям их семей, неспособность адаптироваться в обществе.

Создав условия демонстрации самостоятельности (робот Маркус и председатель правительства выступают в качестве проводников-информаторов и наблюдателей, но не действуют вместо него), автор заставляет героя мыслить, принимать решения и нести за них ответственность.

Марко, оказавшись на Планете Новогодних елок, сопоставляет собственное восприятие здешней жизни с анализом привычного для его семьи и общества уклада: бытового, ценностного, культурного. Царящие на фантастической планете доминанты открытости, равноправия, материальной и моральной честности, трудолюбия, желания приносить пользу – показательный пример для Марко. Речь идет о положительном влиянии на личность совершенно иной, нежели привычная для героя ценностная среда. Один из важнейших моментов состоит в том, что счастье и гармония достигаются человеком только при условии знания того, что дорогие и близкие люди рядом.

Смысловое значение занимательного литературного произведения состоит в демонстрации подрастающему поколению настоящего значения дома и семьи для человека. На примере Марко показано, что все, прежде значимое, материальные ценности, возможность удовлетворения собственных эгоистических потребностей, верховенство исключительно мнения одного человека, становится ненужным тогда, когда теряется ощущение моральной поддержки, чувства семейного очага.

На примере произведения представляется возможным формирование системы семейных ценностей как неотъемлемой части социально здоровой личности завтра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жеребило, Т.В. Словарь лингвистических терминов. Изд. 5-е, испр. и доп. – Назрань: ООО «Пилигрим», 2010. – 486 с.
2. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М.Кожевникова, П.А.Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А.Г.Бочаров и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
3. Николина, Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.

4. Сказки Италии / Перевод с итальянского. Сост. Ю. П. Цельмин. – Одесса : «Аспект», 1993. – 511 с.
5. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика : Учеб. пособие / Вступ. статья Н.Д. Тамарченко. – М. Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
6. Цикушева, И.В. Жанровые особенности литературной сказки (на материале русской и английской литературы) [Электронный доступ] / Режим доступа:http://portal.tpu.ru/SHARED/t/TATVLAD/four/Tab6/Tsikusheva2008_2.pdf (дата обращения: 15.01.2023 г.).

АННОТАЦИЯ

Тышук Д.С. Жанровые особенности сказки Д. Родари «Планета Новогодних елок»

Цель предложенной статьи – рассмотрение жанровых особенностей повести Д. Родари «Планета Новогодних елок». Теоретическая основа статьи содержится в работах Николиной Н.А., Томашевского Б.В., Цикушевой И.В. и других. С позиции жанра «Планета Новогодних елок» Д. Родари является сказкой. Жанр сказки позволяет говорить о толерантном воплощении воспитательного смысла в доступной и увлекательной для юного читателя форме.

Ключевые слова: сказка, жанр, жанровые особенности, воспитательный потенциал, чудо, чудесность.

SUMMARY

Tyshchuk D. S. Genre features of D. Rodari's fairy tale «The Planet of Christmas Trees»

The purpose of the proposed article is to consider the genre features of D. Rodari's novel «The Planet of Christmas Trees». The theoretical basis of the article is contained in the works of Nikolina N. A., Tomashevsky B. V., Tsikusheva I.V. and others. From the perspective of the genre «The Planet of Christmas trees» D. Rodari is a fairy tale. The genre of the fairy tale allows us to talk about the tolerant embodiment of the educational meaning in an accessible and fascinating form for the young reader.

Key words: fairy tale, genre, genre features, educational potential, miracle, wonderfulness.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Адамова Ирина Евгеньевна** – магистрант 1-го года обучения Института русской и иностранной филологии ФГБОУ ВО «Армавирский государственный педагогический университет» (г. Армавир, РФ);
- Белоконь-Пожарицкая Наталья Анатольевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения, декан факультета славистики ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Бляшко Юлия Сергеевна** – аспирант 1-го года обучения кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Будкова Елена Геннадьевна** – аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Волосевич Людмила Васильевна** – старший преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Габрийчук Дарья Андреевна** – магистрант 2-го года обучения филологического факультета ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Дербенёва Лидия Викторовна** – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);

Евдокимова Марина Петровна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка, литературы и методики их преподавания ФГБОУ ВО «Армавирский государственный педагогический университет» (г. Армавир, РФ);

Жарикова Ольга Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);

Жихарева Наталия Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры романо-германской филологии, декан филологического факультета ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);

Загороднева Екатерина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации, ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского» (г. Липецк, РФ);

Зайцева Елена Владимировна – старший преподаватель кафедры русской и мировой литературы ФГБОУ ВО ЛНР «ЛГПУ» (г. Луганск, РФ);

Зуева Анна Романовна – магистрант 1-го года обучения ФГБОУ ВО «Луганский государственный педагогический университет» (г. Луганск, РФ);

Калус Ирина Владимировна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ); профессор кафедры теории и методики преподавания филологических дисциплин

- Ставропольского государственного педагогического института (Филиал) (г. Ессентуки, РФ);
- Кочетова Светлана Александровна** – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения, ректор ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Котомцев Дмитрий Олегович** – учитель русского языка и литературы ГУ ЛНР «Гимназия №30 имени Н.Т. Фесенко» (г. Луганск, РФ);
- Курылко Милена Эдуардовна** – ассистент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Наден Анна Станиславовна** – преподаватель русского языка и литературы Технического колледжа имени С.И. Мосина ФГБОУ ВО «Тульский государственный университет» (г. Тула, РФ);
- Ткачёв Владимир Игоревич** – аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);
- Тыщук Дарья Сергеевна** – старший преподаватель кафедры начального образования ОП «Ровеньковский факультет» ФГБОУ ВО «Луганский государственный педагогический университет» (г. Луганск, РФ);

Филатова Виктория Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной филологии, теории и практики перевода ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);

Шаповалова Ирина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и мировой литературы ФГБОУ ВО «Луганский государственный педагогический университет» (г. Луганск, РФ);

Шишкина Илона Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет» (г. Горловка, РФ);

Шматько Ангелина Александровна – студент 4 курса Института русской и иностранной филологии ФГБОУ ВО «Армавирский государственный педагогический университет» (г. Армавир, РФ);

Юрьева Ольга Юрьевна – доктор филологических наук, доцент, профессор, заведующий кафедрой филологии и методики, отделение гуманитарно-эстетического образования Педагогического института ФГБОУ ВО «Иркутский государственный университет» (г. Иркутск, РФ).

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

- Adamova Irina Evgenievna** – 1st-year Master's Student of the Institute of Russian and Foreign Philology, FSBEI HE «Armavir State Pedagogical University» (Armavir, RF);
- Belokon-Pozharitskaya Natalia Anatolievna** – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, Dean of the Faculty of Slavic Studies, FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);
- Blyashko Yulia Sergeevna** – Postgraduate Student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);
- Budkova Elena Gennadievna** – Postgraduate Student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);
- Derbeneva Lidia Viktorovna** – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);
- Evdokimova Marina Petrovna** – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Russian Language, Literature and Teaching Methods, FSBEI HE «Armavir State Pedagogical University» (Armavir, RF);
- Filatova Victoria Alekseevna** – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Foreign Philology, Theory and Practice of Translation, FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);
- Gabriychuk Daria Andreevna** – 2nd-year Master's Student at the Faculty of Philology, FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);

- Kalus Irina Vladimirovna** – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF); Professor of the Department of the Theory and Methods of Teaching Philological Disciplines, Stavropol State Pedagogical Institute (Branch) (Yessentuki, RF);
- Kochetova Svetlana Aleksandrovna** – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, Rector of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);
- Kotomtsev Dmitry Olegovich** – Teacher of the Russian language and literature, the LPR State Institution «N.T. Fesenko Gymnasium No. 30» (Lugansk, RF);
- Kurylko Milena Eduardovna** – Assistant of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);
- Lyubimtseva-Natalukha Larisa Nikolaevna** – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);
- Naden Anna Stanislavovna** – Teacher of the Russian language and literature at the S.I. Mosin's Technical College of FSBEI HE «Tula State University» (Tula, RF);
- Shapovalova Irina Vladimirovna** – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Russian and World Literature, FSBEI HE «Lugansk State Pedagogical University» (Lugansk, RF);
- Shishkina Ilona Evgenievna** – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);

- Shmatko Angelina Aleksandrovna** – 4th-year Student of the Institute of Russian and Foreign Philology, FSBEI HE «Armavir State Pedagogical University» (Armavir, RF);
- Tkachev Vladimir Igorevich** – Postgraduate Student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);
- Tishchuk Daria Sergeevna** – Senior Lecturer of the Department of Primary Education of the Rovenkovsky Faculty, FSBEI HE «Lugansk State Pedagogical University» (Lugansk, RF);
- Volosevich Lyudmila Vasilievna** – Senior Lecturer of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);
- Yurieva Olga Yurievna** – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor, Head of the Department of Philology and Methods, Department of Humanitarian and Aesthetic Education of the Pedagogical Institute, FSBEI HE «Irkutsk State University» (Irkutsk, RF).
- Zaitseva Elena Vladimirovna** – Senior Lecturer of the Department of Russian and World Literature, FSBEI HE «Lugansk State Pedagogical University» (Lugansk, RF);
- Zagorodneva Ekaterina Vladimirovna** – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Linguistics and Intercultural Communication, Lipetsk State Pedagogical University named after P.P. Semenov-Tyan-Shansky (Lipetsk, RF);
- Zharikova Olga Vladimirovna** – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);
- Zhikhareva Nataliia Anatolievna** – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Romance and Germanic Philology Department, Dean of the Faculty of

Philology, FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University» (Gorlovka, RF);
Zueva Anna Romanovna – 1st-year Master's Student, FSBEI HE
«Lugansk State Pedagogical University»
(Lugansk, RF).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Л. В. Дербенёва</i> В ДИАЛОГЕ С ТРАДИЦИЕЙ: ВАРИАЦИИ ТЕМУ «ОТЦЫ И ДЕТИ» В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «БЕЗОТЦОВЩИНА»	3
<i>И. В. Калус</i> РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЕ И АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ПОДТЕКСТЫ ДВУХ ПОВЕСТЕЙ ВАЦЛАВА МИХАЛЬСКОГО. К 85-ЛЕТИЮ ПИСАТЕЛЯ	10
<i>С. А. Кочетова</i> «...ПО ЗВУКУ МОЖНО БЫЛО УГАДАТЬ...»: ЗВУК И СМЫСЛ В РАССКАЗАХ И. БУНИНА «ТИШИНА» И «НОЧЬ»	37
<i>Л. Н. Любимцева-Наталуха</i> ТЕКСТ И ЕГО ВИДЫ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ: К ВОПРОСУ О ПОНЯТИЙНОМ АППАРАТЕ	43
<i>О. Ю. Юрьева</i> ЭТОТ СТРАННЫЙ СВИДРИГАЙЛОВ: ПОПЫТКА НОВОГО ПРОЧТЕНИЯ ОБРАЗА (ПО РОМАНУ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»).....	51
<i>Н. А. Белоконь-Пожарицкая</i> ОБРАЗ УЧИТЕЛЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА	59
<i>М. П. Евдокимова, И. Е. Адамова</i> ЛЮБОВЬ КАК ВЫСШАЯ ДУХОВНАЯ ЦЕННОСТЬ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	63
<i>М. П. Евдокимова, А. А. Шматько</i> КАТЕГОРИИ ИДИОСТИЛИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ В РАБОТАХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ: ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ	72
<i>О. В. Жарикова</i> РОЛЬ КАБАРЕ В ФОРМИРОВАНИИ НОВОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭСТЕТИКИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА.....	77
<i>Н. А. Жихарева, Д. А. Габриичук</i> ИЗ ИСТОРИИ БРИТАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ	85
<i>Е. В. Загороднева</i> ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БАСЕННЫХ АНТИЧНЫХ СЮЖЕТОВ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	94
<i>В. А. Филатова</i> ПРОБЛЕМЫ МОЛОДОГО УЧИТЕЛЯ В ПОСЛЕВОЕННОЕ ВРЕМЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТЕЙ Ф. ВИГДОРОВОЙ «МОЙ КЛАСС. ЗАПИСКИ УЧИТЕЛЬНИЦЫ» И М. ДЖАКОББЕ «ДНЕВНИК МОЛОДОЙ УЧИТЕЛЬНИЦЫ»).....	99

<i>И. В. Шаповалова, А. Р. Зуева</i> НОВОЕ ВОСПРИЯТИЕ ОБРАЗА «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ЛИМОНОВА	107
<i>И. Е. Шишкина</i> ГОТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РОМАНА В.В. КРЕСТОВСКОГО «ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТРУЩОБЫ»	114
<i>Ю. С. Бляшко</i> ТРАНСДИСКУРСИВНОСТЬ КАК КАТЕГОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	124
<i>Е. Г. Будкова</i> ВИДЫ И ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ НАГРУЗКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОММЕНТАРИЯ ИСТОРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА	132
<i>Л. В. Волосевич</i> ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТЕКСТОВ ЛИТЕРАТУРЫ И ЖИВОПИСИ В РАБОТАХ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ И ИСКУССТВОВЕДОВ	138
<i>Е. В. Зайцева</i> ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННО- ЭСТЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ В.В. НАБОКОВА И Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО	145
<i>Д. О. Котомцев</i> ФИЛОСОФСКИЙ РОМАН И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ РОМАН: ГЕНЕТИЧЕСКАЯ И ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ КОРРЕЛЯЦИИ	152
<i>М. Э. Курьлко</i> ЕЛЕНА ГУРО У ИСТОКОВ РУССКОГО ФУТУРИЗМА. ПЬЕСА «НИЩИЙ АРЛЕКИН»	161
<i>А. С. Наден</i> ДРАМАТУРГИЯ ГЕРХАРТА ГАУПТМАНА В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ РАБОТАХ К. Д. БАЛЬМОНТА	167
<i>В. И. Ткачев</i> ПРОСТРАНСТВО МОРЯ В МЕТАРОМАННОМ МИРЕ АЛЕКСАНДРА ГРИНА	173
<i>Д. С. Тыцук</i> ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СКАЗКИ Д. РОДАРИ «ПЛАНЕТА НОВОГОДНИХ ЕЛОК»	178
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	186
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS	190

Научное издание

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**

East Slavic Philology

Сборник научных трудов

Выпуск шестнадцатый (сороковой)
Литературоведение

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

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

Подписано к изданию 29.12.2023.
Формат 60х84/16. Бумага 80 г/м².
Усл. печ. л. – 10,91. Уч.-изд. л. – 12,25.
Усл.-изд. л. – 11,39.
Тираж 300 экз. Зак. № 46.

Издательство ФГБОУ ВО «Донецкий государственный
педагогический университет»
Справка ГЛАВСТАТА ДНР Серия АА № 08-22/1277 от 05.03.2020
284626, ДНР, г. Горловка, ул. Рудакова, 25