

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ДОНЕЦКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ВЫСШЕГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ГОРЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ»

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

East Slavic Philology

*Сборник научных трудов
Литературоведение
Выпуск 8(32)*



Горловка
2019

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
В76

Редакционная коллегия:

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

*Рекомендовано к изданию на заседании Учёного совета
ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»
(протокол № 12 от 26.06.2019)*

Учредитель: Образовательная организация высшего профессионального образования «Горловский институт иностранных языков» Министерства образования и науки Донецкой Народной Республики.

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

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

Основан в 2002 году.

Периодичность: 4 раза в год.

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

Восточнославянская филология : сб. науч. тр. / ОО ВПО
В76 «Горловский ин-т иностр. языков» ; Редкол. : С. А. Кочетова
и др. – Вып. 8(32). Литературоведение. – Горловка : Изд-во
ОО ВПО «ГИИЯ», 2019. – 140 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 ОО ВПО «ГИИЯ», 2019

УДК 811.161.1

ИСТОРИЯ И МЕТОД: К СПОРАМ О РУССКОЙ ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЕ КАК ЛИТЕРАТУРНОМ НАПРАВЛЕНИИ

В противовес соцреалистической лакировке послевоенной реальности в колхозном романе, в русской деревенской прозе 1980-х – 90-х¹ постепенно открываются возможности свободного слова в бесцензурной ситуации. Происходит разворот к отражению отрицательных сторон исторической реальности: воссозданию суровой, нелицеприятной правды о национальном прошлом и настоящем. И в первую очередь – о глобальном раскрестьянивании России в XX в., распаде традиционного русского села. Исчезновение со страниц произведений «деревенщиков» образа русской деревни, соотносимого с пушкинским «прелестным уголком», сельским локусом старинных усадебных повестей, стало столь очевидным, что в критике сформировалось мнение о самозавершении деревенской прозы как таковой еще в 1970-х.

Русская деревенская проза как сфера полемики. На самом деле всё это – предмет для полемики. К примеру, ограничиваясь в анализе данного литературного направления лишь 1960-ми–70-ми гг., авторы книги «Русская “деревенская” проза» эклектично делят этот канонический период на два хронологических отрезка, разделяя писателей-«деревенщиков» на два разных по мировоззренческим и художественным установкам лагеря: «Совокупностью своих произведений названные прозаики создали всеобъемлюще-целостный образ русской деревни. Однако если, скажем, Федора Абрамова, Сергея Залыгина, Бориса Можаяева по преимуществу волновали социальные драмы и судьбы крестьянского мира за полстолетия с начала коллективизации, то Василий Белов, Валентин Распутин, Василий Шукшин прежде всего исследовали его вековые этические, экологические, эстетические ценности перед лицом роковой для них исторической ситуации. Соответственно в развитии высокохудожественной “деревенской” прозы можно выделить два основных периода: с конца 50-х до середины 60-х годов, во-первых, и с середины 60-х до конца 70-х, во-вторых» [8, с. 49].

Весьма странно здесь выпадение из списка канонических имен – и из книги в целом! – В. П. Астафьева, одного из ведущих

¹ Десятилетий, пришедших на смену каноническому периоду 60-х-70-х в развитии этого литературного направления.

представителей деревенской прозы, без которого невозможно должное осмысление этого литературного феномена. В целом же, очевидна политизация историко-литературных хронологических границ, т. е. разбивка единого периода на хрущевскую «оттепель» и брежневский «застой». Однако, несмотря на спорность такого дробления (на уровне хронологии и творческих характеристик писателей), речь здесь правомерно идет о создании в деревенской прозе 1960-х – 70-х единого образа русской деревни: его исчезновение в последние десятилетия XX в., по мнению многих исследователей, стало знаком завершенности всего литературного направления.

Несмотря на существование некоторых оснований для таких суждений, следует отметить, что меты этого исчезновения несет в себе уже сам канон деревенской прозы 1960-х – 70-х. Период 1980-х – 90-х – логическое продолжение этой тенденции, и потому его не следует насильственно отрывать от предшествующей стадии в развитии литературного направления. В характеристики деревенской прозы как литературного направления 1960 х– 90-х входят ситуация испытания (связанная с ситуацией выживания русского крестьянства в голодные годы, в исторических катаклизмах, гонениях и репрессиях), а также ситуация утраты, обретающая доминантное значение именно в деревенской прозе, названной потому литературой «последнего поклона», «прощания» – по названиям ключевых произведений канонического периода.

По сути, деревенская проза и начинается с ситуации утраты, заданной еще в «Матренином дворе» Солженицына, в начале 60-х давшем импульс для формирования нового литературного направления. Ведь на символическом уровне в рассказе речь идет о сломе традиционного образа русской деревни, здесь сфокусированного в символе дома, двора как векового оплота крестьянской жизни: «А для Матрены было это (т. е. разлом ее дома и отделение горницы. – А. Б.) – конец ее жизни всей» [9, с. 232]. Ранее обозначенная ситуация проявлялась на уровне разрушения символа («Дом», «белая лошадь» Ф. Абрамова), утраты героем родных и близких (смерть жены Катерины и утрата семейного счастья в «Привычном деле» Белова, смерть Егора Прокудина и утрата надежды на счастье у его возлюбленной в «Калине красной», самоубийство отчаявшегося Спирьки в «Суразе» В. Шукшина).

В итоговом для канонического периода деревенской прозы «Прощании с Матерой» В. Распутина сходная ситуация означает уже разлом целого деревенского мира, крестьянской вселенной. Разрушение «материальной» оболочки образа деревни, ее

визуально-пластических форм здесь становится важным симптомом, сопряженным с эстетикой «задержанного» мига. Сакрализация русской деревни в ностальгических повествованиях «деревенщиков», художественное уравнивание ее с эстетическим идеалом действительно становится симптомом предельности в развитии литературного направления и обуславливает затем его самосвертывание.

С особенной четкостью это видно в таких произведениях, как «Людочка» (1987), «Прокляты и убиты» В. Астафьева (1992-94), где образ деревни как заповедной сферы добра и света, подлинной человечности отодвигается за пределы отчужденной реальности героев, обретая ностальгический облик на миг обретенного и навсегда потерянного рая. В новелле «Людочка» крайней напряженности достигает типичное для всей деревенской прозы противопоставление города и села. Так, Людочку пускает к себе жить и берет в ученицы старая горожанка, т. к. «угадала в ней деревенскую родню, не испорченную еще городом» [1, т. 9, с. 393]². Рассказ переполняют деэстетизированные картины городского распада: «по канаве все равно текло какое-то горячее месиво из грязи, мазута, мыльной воды»; «бесилось, неистовствовало стадо, творя из танцев телесный срам и блуд» [1, т. 9, с. 395, 398]. Подобные изображения контрастируют с ностальгическими картинками деревенского детства в воспоминаниях героини — традиционно возвышенными в русской литературе сценами сенокоса, купания в родной реке и т. п.: «Ей (Людочке. – А. Б.) казалось, что память ее, душа ли продолжают там, в нарядном заречье, и слышат ее там, да отозваться некому» [1, т. 9, с. 410].

В романе «Прокляты и убиты» манящий миг счастья в родной деревне у матери, куда самовольно отлучаются братья Снегиревы из расположения своей роты, оборачивается расстрелом их как дезертиров: действие происходит в военное сталинское время. Заповедная область материнского тепла и любви, где властвуют законы человечности, сталкивается с неумолимым ходом сталинской государственной машины; законы крестьянской целесообразности — с бездушной дисциплиной военного разрушения: «Зачем же и за что убивать людей, да таких еще зеленых? От них может польза быть на войне и дома, в крестьянстве» [1, т. 10, с. 196]. «До дому всего шестьдесят верст, до Прощихи-то, — пытаются объясняться Снегиревы. — И решили: туда-сюда за сутки или за двое обернемся, зато молока напьемся. Ну, губах-то будет нам... или наряд — стерпим. Мамка увидела нас, запричитала, не отпускает. День сюда, день туда, говорит, чё такого?» [1, т. 10, с. 193]. В итоге образ родной деревни в романе

² Здесь и далее курсив в цитатах мой. — А. Б.

вытесняется доминантным в его первой книге «Чертова яма» хронотопом «ямы» – «казармы»³, где содержались в страшных условиях нестроевые полки и которая (в общем контексте повествования) обретает символический смысл братской могилы, изувеченных в сталинские времена судеб: «В этой большой могиле, беспечно именуемой Чертовой ямой, запросто пропадешь» [1, т. 10, с. 196].

И в других астафьевских повествованиях конца 1980-х – 1990-х на первый план выходят образы разрушенных, обезлюдивших и одичавших русских сел, которые становятся как бы напоминанием о самих себе, былой крестьянской жизни. Так, в «Людочке» Астафьева в реальных (не пропущенных через воспоминания героини) картинах сельской жизни (а точнее – небытия) доминируют образы распада, вырождения: «В родной деревне Вычуган осталось два целых дома... Вся деревня, задохнувшись в дикоросте, с едва натопанной тропой, была в закрешенных окнах... с разваленными оградами дворов и огородных плетней, с угасающими садовыми деревьями... Яблонька на всполье что кость сделалась... Голый плоский ствол остался за расступившимися домами, словно крест с обломанной поперечиной на погосте. Памятник умирающей русской деревеньке. Еще одной» [1, т. 9, с. 406].

С таких социоисторических позиций вся деревенская проза во многом воспринимается как изображение того, что уже исчезло или исчезает, от чего осталось лишь воспоминание, – как в ностальгических реконструкциях «деревни моего детства» у Астафьева, Белова, Носова, Распутина и др. Это уже фрагмент, некий остаток или обломок былого, по которому читатель (порой вместе с автором) может лишь угадать, воссоздать картины ушедшей жизни. В этом плане всемерно возрастает роль реального читателя: его активности, культурно-исторической памяти, сопрягающейся с памятью реального автора и литературного героя-повествователя...

История и тип реализма. Вопрос о соотношении исторической реальности и литературы как «подлинном реалистическом искусстве» был поднят в программной статье Ф. Абрамова, выполненной еще в духе ревизии соцреалистических принципов (в подцензурных условиях 1954 г.). В дальнейшем вопрос о разновидностях реализма, к которым можно отнести русскую литературу советского периода, в частности, «деревенскую» прозу, поднимался во многих исследованиях. В 1970-х – 80-х,

³ Ср. характеристику месторасположения нестроевых войск в последней фразе первой главы: «долго он теперь в этом месте, в этой яме, называемой и без того презренным словом “казарма”, никаких песен не услышит» [1, т. 10, с. 32].

в основном благодаря Дж. Хоскингу, в западной русистике утвердилось положение о принадлежности деревенской прозы к традиционному методу критического реализма. По мнению Д. Брауна, ее критическое отношение к явлениям советской действительности вряд ли можно расценить как борьбу за чистоту партийной, советской идеологии. Согласно определениям американского ученого, критицизм деревенской прозы носит социальный характер, а ее реализм есть критический (не социалистический): «Общую картину современной русской крестьянской жизни, проступающую в сельской литературе, нельзя назвать приятной. Явно демократичная по своему мироощущению, она представляет собой глубинное и наиболее откровенное проявление социального критицизма, разрешенного к публикации в последние годы. Это критический реализм, проверка и утверждение самих основ русской культуры...» [14, с. 222].

Показательно, что английский русист Д. Гиллесли, автор книги о В. Распутине, соотносивший творчество «деревенщиков» с соцреалистической литературой, в 1990-х пересматривает свои взгляды, причисляя «Распутину и Астафьева... к школе критического реализма в русской литературе, традиционно консервативной в отношении формы и объекта изображения, а также сознательно придерживающейся русского литературного канона» [15, с. 264]. Современные исследователи деревенской прозы также отмечают ее близость «культуре классической русской прозы» [7, кн. 2, с. 43]. Авторы монографии «Русская “деревенская проза”» рассматривают ее как «типологически родственную» литературе XIX в. [8, с. 21]. Тем не менее все эти исследователи оставляют открытым вопрос о типе реализма, к которому относится, скажем, творчество В. Астафьева и другая русская проза, альтернативная соцреалистическим принципам.

Символический реализм. Кризис соцреализма, с особой силой обозначившись на уровне схематизации идеологизированного знака, символа, вызвал к жизни особый стиль и художественно-мировоззренческие установки писателей-«деревенщиков». Четко сформулировал их суть В. Астафьев, обозначив тяготение деревенской прозы к поиску предельно концентрированной модели сознания и мира в XX веке: «Чтобы выразить философию нашего времени, философию подвига, человеческой жизни, любви, смерти, – мало одних рассуждений на эти темы, необходимо дать знак, символ, образ, что в буквальном переводе с греческого означает идею» [1, т. 12, с. 264].

К символу как единице художественного мышления нередко обращаются исследователи творчества Солженицына

и деревенской прозы, делая обобщения на типологическом уровне. Так, вступая в спор о типе солженицынского реализма и опровергая мнение о его «знаковой избыточности, о структурно значимом противоречии» между «реализмом и символизацией», А. В. Урманов говорит «об органичном синтезе предельной бытовой и социально-исторической конкретики и символической обобщенности» у Солженицына [11, с. 17]. Символ, символическое письмо становится критерием для (не)отделения творчества того или иного автора от соцреалистических норм.

Зададимся, однако, вопросом: а можно ли вслед за А. В. Урмановым изъять из этой «символической обобщенности» прозу русских писателей-«деревенщиков», во многом выросшую из «Матрениного двора» и других новомировских рассказов Солженицына? Если обратиться, к примеру, к «задержанной» повести Ф. Абрамова «Поездка в прошлое», написанной одновременно с новомировской публикацией прозы Солженицына, то обнаружатся (как я доказала еще в 90-х) свидетельства прямо противоположного [см.: 4; 13]. Свидетельства, позволяющие ставить вопрос о возможности и даже необходимости применения – при характеристике деревенской прозы – термина/понятия «символический реализм», введенного академиком В. В. Виноградовым⁴ для определения одной из основных линий в развитии русской реалистической литературы [5, с. 203].⁵

О возможности такого применения свидетельствуют не только концептуальные высказывания, но и художественная практика В. П. Астафьева, в творчестве которого «реалистический символ» обретает первостепенное значение и несет важнейшую идейную нагрузку – к примеру, в одном из центральных его произведений, современной пасторали «Пастух и пастушка», где писатель «стремился совместить символику и самый ни на есть грубый реализм» [1, т. 12, с. 225].

В свете подобных признаний закономерным становится факт обращения при исследовании деревенской прозы именно к символу как главному элементу художественного мышления. И это касается не только канонических произведений 1960-х–70-х гг., но и постсоветских экспериментов «деревенщиков», при всех изменениях стилевых форм оставшихся верными самим себе.

⁴ Еще на уровне стилевых категорий при анализе прозы Пушкина.

⁵Сходное (однако терминологически «перевернутое») определение было употреблено теоретиком символизма Вяч. Ивановым, возвращавшим типологию реализма к исходному (сложившемуся в средние века) богословско-философскому содержанию термина. Вяч. Иванов в 1909 г. «выдвигал лозунг a realibus ad realiora (от реального к реальнейшему), требуя сочетания “верности вещам” с теургическим знанием искусства, что давало в результате “реалистический символизм”» [6, с. 858].

Так, в одной из статей, вносящих лепту в спор о реализме, П. В. Басинский определяет «возвышение до символа» как одну из характерных черт реалистической прозы Астафьева конца 1990-х [2, 187] – в особенности, «Веселого солдата». По определению автора статьи, это повесть о «народной душе», символом которой у Астафьева становится «веселый солдат». Говоря, таким образом, о символическом реализме как средстве изображения народного характера у «деревенщиков», автор также свидетельствует в пользу сохранения и упрочения в их творчестве особого качества реалистического символа: «Мне уже доводилось писать, что символические элементы в повести (Астафьева «Веселый солдат». – А. Б.) возникают подчас неожиданно, как бы сами собой (что и есть признак подлинного символизма). Они вырастают из самой жизни» [2, с. 187-188].

Начиная с «Матрениного двора» и других ранних произведений А. Солженицына, в прозе Ф. Абрамова, В. Астафьева, В. Белова, Б. Можая, Е. Носова, В. Распутина, В. Шукшина, Б. Екимова, В. Лихоносова 1960-х – 70-х гг. осуществляется переход от состояния единичной символизации к формированию символического реализма, для которого свойственна широкая степень художественного обобщения в развитии и во многом самозавершении одного из основных литературных архетипов, издавна определяющих движение русской словесности. Я имею в виду архетип Деревня, впервые сформировавшийся у Пушкина как автора стихотворения «Деревня», «деревенских» глав «Евгения Онегина», повести «Барышня- и т.п. (и даже ранее у Карамзина, Радищева и др.), а затем раскрывшийся разными гранями в творчестве русских классиков от Гоголя, Тургенева до Л. Толстого, Чехова, Бунина и далее у Есенина, Шолохова и др.⁶ В этом плане деревенская проза второй половины XX в. – в первую очередь в ее канонических произведениях – несомненно входит в эту «длинную линию» русской литературы XVIII–XX вв.⁷, определяемую модификациями литературного архетипа как «сквозной» модели.

⁶ Обозначенная еще К. Г. Юнгом связь архетипа и символа (см., к примеру: [12]) составляет художественно-смысловое своеобразие обозначенного литературного направления. К его художественным опытам применимы следующие установки Юнга: «Архетипические качества обнаруживаются в символах, и это частично объясняет их очарование, полезность и повторяемость»; «Их (символов – А.Б.) источник может быть прослежен вплоть до самих архетипов, которые с помощью символов находят более полное выражение» [10, с.30, 139].

⁷ Настоящее положение впервые концептуально сформулировано и обосновано автором настоящей работы в книге «Деревня как архетип: от Пушкина до Солженицына» [3].

Воплощение символа и его структуры «макромир в микромире» отражается в таких емких образных формулировках, как «Деревушка в мире и мир в деревушке» («Последний поклон» В. Астафьева); «Все сущее вместилось в темный квадрат огорода» («Ода русскому огороду» В. Астафьева). В такого рода символических структурах, составляющих специфику рассматриваемого направления, Деревня обретает нарастающую смысловую, пространственно-временную масштабность.

Особенностью деревенской прозы – по сравнению с предшествующими интерпретациями этого архетипа – становится его укрупнение при сохранении малых параметров внутреннего пространства, что обуславливает и вхождение произведений «деревенщиков» (через специфически претворенную ими «фигуру узнавания») в основное течение мировой литературной мысли XX в. К примеру, еще в 1956 г. У. Фолкнер охарактеризовал сходную литературную модель, связанную с архетипическим комплексом Земля, как основу своего творческого почерка. «Собственная крошечная почтовая марка родной земли» обретает для него особую самоценность и «высокий переносный смысл», способствуя созданию «собственного космоса» [16, с. 23].

Особенностью символического реализма «деревенщиков» с точки зрения модификаций основного архетипа, также становится философское соединение субъекта (авторского alter ego) и объекта познания, который интерпретируется как «своя земля» (В. Астафьев), мир родной деревни, собственного детства, скрытого в личной памяти о прошлом, уголок «нутряной России», к которой неизменно возвращается тоскующая русская душа. Искания «деревенщиков» определяет (как и в типологически сходных примерах из мировой литературы) тяга к постижению мира не извне, а изнутри: через духовное перевоплощение, вживание в сущностные (но внешне, возможно, весьма обыденные) формы бытия, которые высвечивают мир с самых неожиданных сторон.

Эта тенденция к формированию особого качества символа с явно философской подоплекой разворачивается в творчестве Солженицына, Абрамова, Астафьева и др. с начала 1960-х гг., определяя стиль символического реализма в каноне деревенской прозы. Так, крошечный квадрат земли в «Оде русскому огороду» Астафьева (1971 г.) обнаруживает саморазвитие символа и его натурфилософскую подоплеку. Макромир свертывается внутри избранной жизненной формы как в некоей сверхплотной точке своего бытия: «Целый мир живет, растит потомство, шевелится, поет, плачет, прячется в плотно сомкнувшейся зелени огорода» [1, т. 8, с. 30].

Подводя итоги размышлений о методе литературного мышления и истории, требовавшей особого качества реализма, отмечу, что в основе символического письма «деревенщиков» лежит положение В. В. Виноградова о «синтезе “истории” и “поэзии” в процессе создания стиля “символического реализма”», а также о символе как «предельной единице художественного произведения, которая еще несет в себе структурные свойства целого» [5, с. 203, 297].

ЛИТЕРАТУРА

1. Астафьев В. П. Собрание сочинений в пятнадцати томах. – Красноярск: Офсет, 1997 – 1998.
2. Басинский П. В. Как сердцу высказать себя // Новый мир. – 2000. – № 4. – С. 185 –192.
3. Большакова А. Ю. Деревня как архетип: от Пушкина до Солженицына. – М.: Комитет Правительства Москвы, 1999. – 87 с.
4. Большакова А. Ю. Поездка в прошлое Ф. Абрамова: задержанная литература и конвенциональный читатель // Известия ОЛЯ РАН: Серия литературы и языка. – 1997. – № 5. – С. 37 – 49.
5. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
6. Кормилов С. И. Реализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Под ред. А. Николюкина. – М., 2001. – С. 858 – 863.
7. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. 1950-е – 1990-е гг.: В 3 кн. М.: Академия, 2001.
8. Недзвецкий В. А., Филиппов В. В. Русская «деревенская» проза. – М.: Издательство МГУ, 1999. – 144 с.
9. Солженицын А. И. Матренин двор. – М.: Художественная литература, 1991. – 256 с.
10. Сэмьюэлз Э., Шортер Б., Плот Ф. Критический словарь аналитической психологии К.-Г. Юнга. – М.: ЭСИ, 1994. – 183 с.
11. Урманов А. В. Поэтика прозы Александра Солженицына. – М.: Прометей, 2000. – 231 с.
12. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 297 с.
13. Bolshakova A. Symbolic Realism and the Conventional Reader: «A Journey into the Past» and «The White House» // The Life and Work of Fedor Abramov. Ed. D.Gillespie. Evanston, Ill.: NorthWestern University Press (USA), 1997.
14. Brown D. Soviet Russian Literature Since Stalin. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1978. – 404 p.

15. Gillespie D. A Paradise Lost? Siberia and Its Writers, 1960 – to 1990 // Between Heaven and Hell. The Myth of Siberia in Russian Culture. Eds. G. Diment and Yu. Slezkine. – New York: St. Martin's Press, 1993. – P. 255 – 273.
16. Faulkner W. Three Decades of Criticism. – N.Y., 1958. – 428 p.

АННОТАЦИЯ

Большакова А. Ю. История и метод: к спорам о русской деревенской прозе как литературном направлении

Статья посвящена выверению параметров ведущего направления русской литературы XX в. – деревенской прозы 1960-х-90-х – в историческом контексте. Полемике подвергаются как насильственное выведение из ее состава таких ведущих писателей, как В. Астафьев, так и отделение от ее канонического периода 1960-х – 70-х прозы последних десятилетий, во многом создававшейся в бесцензурной ситуации и подвергавшей переосмыслению историю страны в XX в. В результате доказывается, что особенности исторической действительности этого столетия обусловили возникновение в деревенской прозе особой разновидности реализма как мышления символами.

Ключевые слова: история, периодизация, В. Астафьев, метод, тип реализма, символический реализм.

SUMMARY

Bolshakova A. Yu. History and method: to disputes around the russian village prose as a literary direction

The article is devoted to the reconciliation of the parameters of the leading direction of Russian literature of the twentieth century – Village prose of the 1960s-90s – in the historical context. The author argues with those critics who remove from its structure such leading writers as V. Astafyev and separate from its canonical period of the 1960 – 70th prose of the last decades where village-writers made an attempt to tell truth about the most contradictory periods in the history of Russia in the 20th century. As a result, it is proved that the features of the historical reality of this century led to the emergence of a special kind realism: the symbolic realism.

Key words: history, periodization, method, V. Astafiev, type of realism, symbolic realism.

УДК 82.0

**«ЗВУК ОСТОРОЖНЫЙ...»: К ИЗУЧЕНИЮ
ЭВФОНИЧЕСКОЙ ИНСТРУМЕНТОВКИ
В СТИХОТВОРЕНИЯХ В. НАБОКОВА О РОДИНЕ**

Исследователи творчества В. Набокова неоднократно подчёркивали стремление автора создать в своих произведениях многомерный художественный мир, воплощающий в себе богатство всех мыслительных и чувственных способностей человека (Б.В. Аверин, Н.А. Анастасьев, В.Е. Александров, Г. Барабтарло, П.М. Бицилли, Ж. Бло, Н. Букс, О.И. Дарк, С. Даниэль, А. Долинин, Д.Б. Джонсон, В.В. Заманская, А. Зверев, А.В. Злочевская, Н.И. Иванова, С.А. Ильин, Дж. Коннолли, Ю.И. Левин, А.В. Леденев, А.М. Люксембург, Г.Ф. Рахимкулова, П. Мейер, А. Мулярчик, Б. Носик, И. Папперно, Я.В. Погребная, К.Р. Проффер, О.Е. Романовская, В. Полищук, Л.Н. Рягузова, Н.В. Семенова, О.Ю. Сконечная, С.В. Сливинская, В.П. Старк, Г. Хасин, А. Шепелев и многие другие). Общим местом в набоковедении является констатация особенного свойства художественного творчества писателя, тяготеющего к синестезии различных видов искусства и выражающего своё многомерное восприятие мира через искусство слова. Кроме того, авторская способность воспринимать мир во всём богатстве его проявлений переросла у В. Набокова в убеждённость в праве художника создавать «свой» понимаемый, слышимый, видимый, осязаемый, воспринимаемый на вкус и запах мир. Так, в известном эссе «О хороших читателях и хороших писателях» В. Набоков, рассуждая о природе создающего магию писателя и воспринимающего волшебство читателя, уточняет: «Нужно всегда помнить, что во всяком произведении искусства воссоздан новый мир, и наша главная задача – как можно подробнее узнать этот мир, впервые открывающийся нам и никак напрямую несвязанный с теми мирами, что мы знали прежде. Этот мир нужно подробно изучить – тогда и только тогда начинайте думать о его связях с другими мирами, другими областями знания» [4, с. 23]. Размышления В. Набокова о том, как нужно прочитывать произведения художников слова, играют роль подсказок, руководства по прочтению произведений самого писателя, поскольку «при высказывании своих мнений, взглядов, оценок художники-критики пользовались методами и приемами, которыми они руководствовались при создании художественных произведений. Литературно-критические труды

модернистов становились продолжением читательских запросов, а роль читателей исполняли сами мастера слова» [1, с. 304]. Будучи синестетиком, В. Набоков в эссе «подсказывает», как прочитывать его собственные произведения.

Несмотря на то, что, по мнению исследователя Я.В. Погребной, «синестезия искусств выступает не задачей набоковского искусства, а следствием присущего художнику сенсуалистско-феноменалистического мировосприятия, не отдаляющего обыденное от эстетического, а направленное на выявление эстетического, вписанного в пределы повседневного» [8, с. 273], в художественном отношении и проза, и поэзия В. Набокова представляют собой удивительное явление, поскольку поэтика его произведений характеризуется органичным обращением к разнообразным фигурам и тропам, богата на поэтологические приёмы, отражающие многомерность авторского восприятия и отражения мира.

Одним из излюбленных приёмов поэта является выстраивание особенной звуковой инструментовки произведений, например, стихотворений, способствующей созданию звуковой характеристики художественного образа – мелодичного, нежного или, напротив, – тревожного, наполненного надрывом, печалью, грустью или болью. Особенное звучание, например, поэтических строк писателя позволяет актуализировать идейно-смысловое содержание лирического обращения поэта к читателю. Эвфонический рисунок лирических произведений благодаря особому сочетанию звуковых повторов наиболее точно выражает глубинное содержание чувств и переживаний лирического героя.

Как известно, изучение уровня звуковой организации текста предоставляет исследователю возможность декодировать информацию, которая позволяет глубже проникнуть в авторский замысел, услышать внутреннее звучание текста, прочувствовать обнажённый нерв художественного слова. Безусловно, расшифровка «звучащей» информации объективно подвластна читателю слушающему, и воспринимается она синестетически, комплексно и в контексте эстетического воздействия эвфонического эффекта. Известно, что художественная речь упорядочивает «невольное повторение тех или иных звуковых явлений» [7, стлб. 1144], превращая их в систему, а «осмысление <...> фонических систем – связь „звук и смысл“ – происходит с различной степенью конкретности» [7, стлб. 1144]. В литературоведении, как мы знаем, принято использовать различные термины, обозначающие данное явление – эвфония, «благозвучие», фоника, фонология, словесная инструментовка. Вспомним, что вариантами организации фонической системы традиционно

являются ономотопея, идеофон, «звуковой символизм», звуковые ассоциации, а звуковой образ художественного целого создаётся при помощи различных повторов звуков, аллитераций, ассонансов, рифмы, анафоры, эпифоры, зевгмы, анадиплосиса и других фигур. Очевидно, что связь звукового сопровождения лирического или эпического произведения и его смысла способствует созданию художественного целого текста. Следовательно, «внешняя» инструментовка художественной речи через эвфоническое воздействие на читателя / слушателя всегда отражает внутреннюю форму произведения, о чём писал, например, А.А. Потебня: «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» [9, с. 167]. В истории науки о литературе широко известны работы О. Брика, В. Брюсова, Г. Шенгели, Вяч. Иванова, Андрея Белого, В. Хлебникова, посвященные изучению звуковой инструментовки литературных произведений, её образно-смыслового потенциала.

Особенное звучание, своеобразное «звуковое лицо» присуще набоковским стихотворениям, посвященным теме Родины, стихотворениям, которые В. Набоков создавал на протяжении всего своего творческого пути. Тема России, как известно, является одной из центральных в его лирике. Несмотря на личностные обстоятельства, на вынужденную оторванность от родной земли, Россия всегда оставалась в сердце и памяти писателя, что и нашло своё отражение в поэтическом творчестве В. Набокова. **Материалом для исследования звукописи в набоковских лирических произведениях могут выступать стихотворения, вошедшие в его сборники «Стихотворения» (1916), «Гроздь» (1922), «Горный путь» (1923), «Стихотворения» (1979), а также стихотворения, которые не были опубликованы при жизни поэта.** Искренняя любовь к Родине, теплые воспоминания о беззаботном детстве, о любимой дружной семье находят своё

воплощение в удивительно ярких и трогательных произведениях: «Россия (Не всё ли равно мне – рабой ли, наёмницей...)» (1919), «Домой» (1921), «Русь» (1921), «Семья» (1921), «Родина (Как весною мой север призывает!...)» (1921), «России (Не предаюсь пустом гневу...)» (нач. 1920-х), «Россия (Плыви, бессонница, плыви, воспоминанье...)» (1922), «Россия (Под окном моим, ночью, на улице...)» (1922), «Река» (1923), «Петербург» (1923), «Родине» (1923), «Родина (Когда из родины звенит нам...)» (1923), «К Родине» (1924), «К России» (1928), «Снег» (1930) и многие другие наполнены тоской, печалью, болью от принудительной разлуки с родной землёй, разлуки на всю жизнь.

Как отмечала З. Шаховская, В. Набоков – «по призванию писатель и поэт, то есть существо особенно впечатлительное, особенно уязвимое. Он никогда не мыслил себя иначе, чем русским писателем... Надежда вернуться в Россию уменьшалась с каждым днём. Писать в эмиграции – это создавать в пустоте» [11, с. 101]. Писатель ощущает себя «сиротой», лишенным всего лучшего в жизни – Родины. Теперь его окружает холодная, чужая сторона, в которой не найдет он ни приветливого зеленого, такого родного леса, ни ярких звезд на ночном полотне неба, не встретит холодную, снежную русскую зиму. Только на бумаге могут оживать цветущие яблоневые и вишневые сады, бескрайние луга, стройные и одинокие березки. З. Шаховская подчёркивает, что «с каждой новой книгой всё отдаляется от него Россия. <...> Его искусство делается всё холоднее, всё абстрактнее» [11, с. 102]. И только поэтическое творчество освобождает его сердце, только поэзия даёт возможность вдохнуть аромат памяти о Родине, о далёкой России: «И только в его стихах – муза не любит контроля – мы находим человеческое тепло, эмоции, озарение и грацию пейзажей, так же как и нежные призраки добрых семейных гениев его детства» [11, с. 102].

Интересно, что общая тональность стихотворений о России дополняется звуковым рядом, звуковой инструментровкой, которая, в свою очередь, не только способствует созданию художественного целого (это, безусловно, главное), но и характеризует идеофон его лирики.

Проиллюстрируем данный тезис, рассмотрев несколько стихотворений, в которых представлена тема Родины, посвящённых России и воспоминаниям о безоблачном детстве.

Так, в стихотворении «Россия» (1919) из сборника «Горный путь» В. Набоков создаёт неповторимый пронзительный образ России. Уже с первой строфы автор демонстрирует читателю свое отношение к любимой стране. Здесь можно почувствовать легкое равнодушие и беспокойство поэта по поводу будущего

Родины. Он находится очень далеко, но его волнует судьба родной страны. Автор через образ лирического героя, имеющего автобиографический характер, раскрывает свои чувства, говорит, что светлый образ России навсегда отпечатан в его сердце, приносит ему огромную радость и страдания, потому что теперь лирический герой может жить лишь сладкими воспоминаниями и переживаниями, которые воскрешаются в памяти голубым цветком в бескрайних, «озарённых», «холодных», «девственных» полях. Строки полны тепла и искренности. Осенью поэт любовался слезами природы, весна и зима дарили ему безграничную нежность. Текст произведения насыщен эпитетами («полях озаренных», «холодных и девственных», «... по рощам заплаканным», «...властительных, песенных книг», «...реющий зов»), сравнениями (автор сравнивает Россию с цветком, с временами года), метафорами и олицетворениями («...осень водила по рощам заплаканным», «весной целовала ресницы мои», «...ночь плещется звездная», «...создан я из блеска и дымки твоих облаков») [5, т. 1, с. 494-495]. Созданный В. Набоковым светлый образ России – основа основ, «цель и подножие, <...> в ропоте крови, в смятенье мечты» [5, т. 1, с. 495], образ, который поэт готов пронести через всю свою жизнь. Лирический герой готов быть верным «в этот век бездорожия» [5, т. 1, с. 494] единственной путеводной везде – своей Родине. Лишь ночью, когда звезды украшают бескрайнее небо, когда поэт остается один на один с собой, он может услышать отдалённый голос «реющего зова» [5, т. 1, с. 494] из родного края, переживая разлуку с Родиной.

Примечательным, на наш взгляд, является именно звучание стихотворения наполненного не только анафорическими повторениями дружеского и личного обращения к России на «ты», что, в свою очередь, выстраивает при помощи синтаксического параллелизма определённый ритм произведения. Стихотворение пронзительно «звучит» и «звонит» благодаря аллитерации, созданной звуками –з–, –с–, –за–, –зи–, –зо–, –се–, –со–, –си–, –ес– и т. п. Образ России сияет либо как лучи, либо как звезда, либо как блеск, либо как зарница. Образ звучащей России подкрепляется звуковой инструментровкой. Отметим и тот факт, что в стихотворении легко «прослушивается» слово «детство». Детство в стихотворении представлено в звучании –еств– и, опосредовано, через ассоциативные намёки на образ матери, склонившейся над колыбелью ребёнка и целующей его в ресницы. О детстве напоминают «рощи заплаканные» [5, т. 1, с. 494], соотносящиеся с дождливой осенью и с плачущими детьми. Лирический герой тоскует по стабильности и спокойствию, которые ощущает ребёнок рядом с родными людьми, отцом и

матерью, уверенности в себе, подпитывающейся исходящим из прошлого светом: «Ты светишь... Взгляну – и мне счастье вспомнится... <...> Была ты и будешь <...> Ты – в сердце, Россия! <...> Мне светишь по-прежнему ты...» [5, т. 1, с. 494-495]. И даже в повторении за дьяконом протяжной молитвы и воспоминание о страницах «властительных, песенных книг» [5, т. 1, с. 494] прослеживается напоминание о детских безмятежных годах.

Лирический герой в стихотворении «Русь» (1921) ищет свою родную Россию, ищет ее повсюду: «по черным сказочным лесам», «вдоль рек да по болотам сонным», «по темным пашням...» [5, т. 1, с. 559]. Лирический герой-путешественник не прекращает поиски, представляет, какой он увидит Россию. Он обращается:

Где ж просияет берег мой?
В чем угадаю лик любимый?
Русь! Иль во мне, в душе самой
Уж расцветает ты незримо?

[5, т. 1, с. 559].

Подобное звуковое сопровождение художественного образа детства характерно, например, и для стихотворения «Снег» (1930). В первой строфе встречаем повторение слов «скрип, скрип, скрип» [5, т. 2, с. 553], знаменующее восхищение лирического героя зимней порой в России, скрипучим снегом, замечательным, веселым детством, впечатление о котором усиливает аллитерация. Отметим, что «скрипучесть» снега, весёлость настроения, блестящий и слепящий свет, звенящий от мороза: «О, этот звук!» [5, т. 2, с. 553]. Согласные смягчаются – «сяду», «врозь», «сьеду», «скрипуч», «веревочку», «удосужится» [5, т. 2, с. 553] – и переходят в заключительное «тепло одетое, неуклюжее» [5, т. 2, с. 553] слово «детство», воспоминания о котором так дорого лирическому герою.

В стихотворении В. Набокова «Река» (1923) лирический герой погружается в мир воспоминаний, воскрешая в памяти такую далекую и одновременно такую близкую Россию. Взгляд в темноту выхватывает из прошлого русскую реку, которую «каждый помнит» [6], но не каждый может описать словами, т.к. «бессильно запнется, едва / говорить о ней станет: даны человеку / лишь одни человечьи слова» [6]. Образ Родины контаминируется с образом прошлого, раем на земле, а река из памяти служит своего рода делимитатором пространства в прошлой жизни: «Но у каждого в сердце, где клад заковала / кочевая стальная тоска, / отзывается внятно, что сердцу, бывало, / напевала родная река» ([6]. Спектр чувств лирического героя передаётся при помощи сравнений («реки,

как души, все разные», «фарфоровый купол цветка водяного», «стрекоза, бирюзовая нить», «Солнце в черемухах. Колокол дальний»), отражающих настроение и эмоции точных эпитетов («грибная прохлада солнца», «парчевых островков», «плавных полянок», «плавающих листьев», «фарфоровый купол», «узорная узкая река», «гучки румяные, русые»), красочных метафор («и весло на весу проливает огнистые слезы», «сладко дрогнет леса...»), «беззвучно ныряю в отраженный закат») [6]. Следует, на наш взгляд, отметить, что звуковой рисунок анализируемого стихотворения, с одной стороны, выстраивается автором в контексте звучания слова «Россия», что, в свою очередь, через звуки –з–, –с–, –са–, –се–, –со–, –си–, –ес– и т. п. подчёркивает яркость и жизненность воспоминаний о Родине. С другой стороны, мы можем констатировать целый ряд звуковых образов, «отвечающих» за создание лирической картины с мелодичной плавностью воспоминаний, ностальгической нежностью, любованием прекрасными видами из прошлого – звуковыми сочетаниями –ла–, –лю–, –ли–, –ля–, –ле–, –мя–, –ми–, –пе–. Кроме этого, звуковая орнаментовка стихотворения при помощи звуков –ше–, –ши–, –шо–, –щи–, –че–, –чи–, –чу–сопровождает создание лирического настроения, словно передаёт звуки шуршания камыша, шёпота воды и трав, шуршание крыльев стрекоз, которые «качнул я дыханьем души / эти качели слогов равномерных / в бессонной тиши» [6]. Образ Родины-рая воссоздаётся через образ русской реки, олицетворяющей вечную красоту. Восхищение, с которым лирический герой вспоминает реку из прошлого, создаёт округлённый, «полноценный» звуковой (–от–, –ло–, –хо–, –но–, –мо–, –по–, –но–, –го–, –во–, –ло–, –со–, –ро–, –но–, –зо–, –во–, –ко–, –ио–) и даже зрительный образ светлой печали:

«...Вот,
гладкая лодка плывет
в тихоструйную юность мою,
мимо леса,
полного иволог, солнца, прохлады грибной,
мимо леса,
где березовый ствол чуть сквозит белизной
стройной
в буйном бархате хвойном,
мимо красных крутых берегов
парчевых островков,
мимо плавных полянок сырых, в скабиозах
и лютиках...»

[6] (выделено нами. – С. К.).

Созданный ностальгический и «доверительный» звуковой образ в данном стихотворении позволяет соединить два плана жизни лирического героя – настоящее и прошлое времен. Интересным, на наш взгляд, становится авторское подчёркивание образа реки, «прорезающей» прошлое лирического героя через звуковую инструментровку, оснащающую строки звуками –за–, –уз–, –зо–, –оз–, –юз–, –за–:

«...Как мне запомнилась эта река,
узорная, узкая.
Вечереет...

<...>

стрекоза, бирюзовая нить,
два крыла слюдяных – замерла
на перилах купальни...»

[6] (выделено нами. – С. К.).

Но воспоминания вновь разбиваются и приглушаются в памяти героя, поскольку он возвращается в реальность настоящего времени. Он – в сегодняшнем дне:

«...А теперь в бесприютном краю,
уж давно не снимая котомки,
качаю – ловлю я, качаю – ловлю
строки о русской речонке,
строки, как отблески солнца, бессвязные...»

[6]

Отметим, что кольцевая композиция стихотворения благодаря буквальному повторению строк словно возвращает лирического героя в привычное для него звуковое окружение, в привычную обстановку, где существует «бездомный» странник, «несущий, как чудо, / как бремя страстное, / родину» [6] в звуках и красках:

«...А ведь реки, как души, все разные... нужно,
чтоб соседу поведать о них,
знать, пожалуй, русалочий лепет жемчужный,
изумрудную речь водяных.

Но у каждого в сердце, где клад заковала
кочевая стальная тоска,
отзывается внятно, что сердцу, бывало,
напевала родная река...»

[6]

Вспомним, что в рассуждениях В. Набокова о природе хорошего читателя автор констатирует важность адекватного восприятия читателем магических пассов писателя, создающего свой волшебный мир художественного произведения, в котором «слиты в цельное ощущение единого и единственного сияния, поскольку магия искусства может пронизывать весь рассказ,

жить в самой сердцевине мысли» [4, с. 29], а для того, чтобы «погрузиться в эту магию, мудрый читатель прочтет книгу не сердцем и не столько даже умом, а позвоночником. Именно тут возникает контрольный холодок... <...> И тогда с наслаждением, одновременно и чувственным и интеллектуальным, мы будем смотреть, как художник строит карточный домик и этот карточный домик превращается в прекрасное здание из стекла и стали» [4, с. 29]. Поэт В. Набоков, сам воспринимая мир синестетически, ожидал от читателя готовности погрузиться, вслед за автором, в мир цвета, запаха, осязания формы и мандельштамовского «звука осторожного <...> среди немолчного напева глубокой тишины...» [3, с. 3].

Итак, рассмотрев на примере нескольких набоковских стихотворений о Родине элементы художественной практики В. Набокова-поэта, мы можем наблюдать процесс создания смысловых групп при помощи эвфонически окрашенных художественных образов, формирующих, в итоге, смысловой сверхтекст. Именно о таких смысловых группах говорил Ю.М. Лотман и подчёркивал, что «фонологическая организация текста имеет <...> непосредственно смысловое значение» [2, с. 71], поскольку «к естественным семантическим связям, организующим язык, добавляется и „сверхорганизация“, соединяющая не связанные между собой в языке слова в новые смысловые группы» [2, с. 71]. В. Набоков в своих поэтических произведениях, соединяя игру слов и звуков, синтаксически и ритмически выстраивает звуковую инструментовку таким образом, чтобы можно было максимально ярко подчеркнуть чувства, смену настроения, переживания лирического героя, оттенить, дополнить и завершить возникающий целостный художественный образ. А изучение возникающих фоносемантических значений в поэзии В. Набокова, впрочем, как и в его прозе, находясь на стыке психолингвистических и литературоцентричных авторских замыслов, на наш взгляд, составляет перспективу дальнейших исследований наследия одного из ярчайших мастеров словесности XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кочетова С.А. Эстетика и поэтика писательской критики русских модернистов конца XIX – начала XX столетий: Учебное пособие. – Горловка: Издательство ГГПИИЯ, 2009. – 340 с.
2. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – С.-Петербург: Искусство – СПб, 1999. – 848 с.

3. Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. – М.: «ТЕРРА» – «TERRA», 1991.
4. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе / В. Набоков ; пер. с англ. под ред. В. А. Харитоновой ; предисл. к рус. изд. А. Г. Битова. – М. : Независимая Газ., 1998. – 512 с. – (Сер. : Литературоведение). – Прил. : Набоков В. В. Мигель де Сервантес Сааведра.
5. Набоков В. Русский период. Собрание сочинений: В 5 т. / В. Набоков. – М.: СПб.: Симпозиум, 1999-2000.
6. Набоков В.В. Река [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/stihi/295.htm> (доступ 31.03.2019)
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
8. Погребная Я. В. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...» Лирика В. В. Набокова / Я. В. Погребная. – Ставрополь : Изд-во СГУ, 2005. – 337 с.
9. Потебня А.А. Слово и миф. – М., 1989.
10. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. научн. ред. Н.Д. Тмарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
11. Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения / З.А. Шаховская. – М.: Книга, 1991. – 319 с.

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А. «Звук осторожный...»: К изучению эвфонической инструментовки в стихотворениях В. Набокова о Родине

ORCID 0000-0003-3416-8955

Статья посвящена изучению феномена эвфонии в поэзии В. Набокова, посвящённой Родине. Авторская концепция заключается в утверждении необходимости изучения фоносемантического значения поэтического текста. По словам автора, писатель стремится подчеркнуть глубокий смысл произведения с помощью различных звуковых эффектов.

Ключевые слова: Владимир Набоков, поэзия, художественный образ, поэтика, эвфония, аллитерация, консонанс, ассонанс.

SUMMARY

Kochetova Svetlana. «Sound careful...»: to the study of euphonic instrumentation in Vladimir Nabokov's poems about the Motherland

ORCID 0000-0003-3416-8955

The article deals with the study of the phenomenon of euphony in V. Nabokov's poetic works devoted to the Motherland. The author's concept is to affirm the need to study the phonosemantic meaning of the poetic text. According to the author, the writer seeks to accentuate the deep meaning of the work through the various sound effects.

Key words: Vladimir Nabokov, poetry, artistic image, poetics, euphony, alliteration, consonance, assonance.

*Н. А. Белоконь
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 821.161.1

«АВТОРСКАЯ МАСКА» КАК СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ МАНЕРЫ СОВРЕМЕННОГО АВТОРА

Общеизвестно, что постмодернизм – это мировоззренческо-художественное направление, которое стало ведущим в последние десятилетия XX века и остается таким на сегодняшний день. Поскольку это направление является продуктом постиндустриальной эпохи, эпохи распада целостного взгляда на мир, эпохи распада не только экономических и политических систем, но и мировоззренческо-философских. Некоторое время термин обозначал нигилизм в культуре прошлого века и впервые появляется в работе Р. Панвица «Кризис европейской культуры». Философской основой этого направления были работы М. Фуко, Ж. Дерриды, Ж. Делеза, Ф. Гваттари, Ж.-Ф. Лиотара, Р. Рорти.

Заданием нового течения в литературе стало наполнение массовой культуры элитарными, философскими, искусствоведческими идеями, поскольку считалось, что постмодернизм развивает массового читателя, который, чаще всего, увлекается только внешней развлекательной стороной текста, после прочтения вынужден будет подхватить хотя бы крохотную частичку заложенного в него интеллектуального содержания. Следует отметить, что особенность постмодернизма именно в том, что он подитоживает достижения всех предыдущих культурных эпох, чаще всего подвергая их ценности разрушению путем деканонизации и деконструкции. Многие исследователи отмечают, что инструментом становится цитата, реминисценция, а современная культура в целом – развернутым бесконечным комментарием к прошлому [3, с. 74]. Это обусловило переключку современных текстов с ранее написанными текстами, что становится возможным с помощью цитат, которые автор

использует бессознательно, это могут быть банальные перепевы или чуть замаскированный плагиат, а также – умышленно использованы те цитаты, которые обязательно должны быть опознаны читателем. Вот этот вид цитат является характерной чертой всей постмодернистской литературы. Такую позицию утверждает Н. Маньковская в исследовании «Эстетика постмодернизма»: «Читатель, осознал цитату, начинает иронически переосмысливать сущность приема, понимает, что его пригласили поиграть с его собственной энциклопедической компетенцией» [2, с. 102]. Таким образом, автор «играет» с читателем, известное переосмысливает и присваивает новый код. Цель его заключается в смене стереотипов массового сознания, противостоянию господству одного кода языка путем утверждения различных языковых игр.

Подорвав традиционные представления о целостности и законченности эстетических систем, постмодернизму удастся размытость всех стабильных, ранее известных, эстетических категорий и отказ от эстетического табу.

Надо отметить, что эстетизация выступает характерной приметой постсовременной жизни и культуры. В настоящее время различают традиционные и незыблемые жизненные ценности. К первым относят все прекрасное, изысканное, элегантно, а ко вторым – гротескное, мрачное, шокирующее, агрессивное, отвратительное, неприятное. Тенденция замены традиционных ценностей на незыблемые, напрямую связана с раскодированием закодированного ранее, а также потребностью в обновлении и расширении различных средств эстетического воздействия на читателя. Этим и объясняется повышенный интерес к отвратительному, темному, запрещенному, шокирующему, чтобы подчеркнуть, какую опасность или перспективу они таят для человечества.

Кроме указанных особенностей современного литературного течения, стоит отметить еще и апсихологизм. Отмечаем, что персонажи постмодернистских произведений являются носителями не лично, индивидуальных качеств, а общих, выражают характерные особенности массового сознания. И в таком персонаже читатель узнает много других, знакомых ему типов. Это возможно потому, что писателей интересуют люди, их история, природа, в которой они живут, потому что, с точки зрения постмодернизма, представление о конкретном человеке в литературе становится вообще бессмысленным.

Таким образом, современная проза стремится обосновать невозможность независимого индивидуального существования и доказать, что индивид постоянно, пусть и неосознанно,

определяется в процессе своего мышления устойчивыми языковыми структурами. Суть которых заключается в том факте, что независимо от сознания и воли индивида есть те силы, явления и процессы, которые ему не подвластны. То есть разрушается представление о субъекте как венце мироздания и поэтому невозможно его дальше рассматривать как суверенного, самодостаточного партнера автора. Так появляется потребность появления в теории постмодернизма нового термина «авторская маска», с помощью которой автор должен организовывать свой текст.

Сам термин «авторская маска» был предложен американским литературоведом К. Мамгреном. Кроме него исследовали организацию текстовых структур произведений постмодернизма ученые Д. Лодж и Д. Фокке. Они обнаружили различные способы создания эффекта преднамеренного повествовательного хаоса, подчеркнули фрагментарный дискурс относительно восприятия мира как разорванного, отчужденного, лишённого смысла и упорядоченности.

Эти ученые акцентировали на разрушительном аспекте практики постмодернизма, обнаружили те способы, с помощью которых авторы демонстрируют традиционные повествовательные связи в произведении, отвергая при этом привычные принципы организации текста. Возникает вопрос о том, что теперь должно стать связным центром такого фрагментарного повествования, что же может превратить разрозненный материал и заставить читателя воспринимать его как неразрывное целое.

К. Мамгрен предполагает, что вот таким связным центром и должен стать образ автора в произведении, или его «авторская маска», которая «выступает тем камертоном, который настраивает и организует реакцию имплицитного читателя, обеспечивая таким образом необходимую литературную коммуникативную ситуацию» [1, с. 7].

По мнению критика, писатели-постмодернисты расширяют просто художественное пространство произведения за счет «метатекста», то есть тех коннотаций, которые добавляет читатель к очерченному писателем значению слов в его тексте. Эти рассуждения читателя формируются культурным окружением своего времени, то есть представлениями, которые традиционно сложились о роли и значении литературных условностей, как и о том, какими они должны быть. Язык идет, во-первых, о сюжете, персонаже, идее и прочее произведения. Ведь именно они и управляют процессом понимания читателя определенного текста и предоставляют возможность сформировать «читательский метатекст».

Как отмечает И. Ильин, автор часто посягает на эту читательскую способность и вводит в рассказ свой комментарий с целью навязать читателю свою интерпретацию, чаще всего иронично, потому что он «открыто забавляется своей авторской маской и ставит под вопрос сами понятия вымысла, авторства, текстуальности и ответственности читателя» [1, с. 7]. То есть, комментируя исследователя, читатель получает автора, высмеивает условности массовой литературы с ее шаблонами, следовательно благодаря этому он смеется над наивностью, над стереотипами его литературного и жизненного мышления, акцентируя главную цель насмешек автора – указать на рациональность бытия. К. Мамгрен утверждает, что вера в какой-то рациональный порядок реальности недоступна писателям модернистам, фактически само понятие подобного порядка для них бессмысленно. Ведь «литературная техника постмодернистской литературы основана на неуверенности в возможности познания мира» [1, с. 7].

Следовательно, есть и другая причина появления авторской маски. Как считается, при условии острого дефицита человеческого начала в лишенных живой плоти и психологической глубины персонажах постмодернистских романов, часто лишь авторская маска может стать реальным героем повествования, способной привлечь к себе внимание читателя. Иными словами, автор, рискуя появиться в том или ином виде на страницах своего романа, через иронию старается не выдать свою озабоченность из-за того, что он сегодня легко может столкнуться с неподготовленным читателем. Таким образом, автор заранее готовится к тому, что путем особой структуры своего произведения, а именно введением в нее размышлений, символики повествования, авторской маски, у него может не получиться привлечь читателя к общению, поэтому он вынужден брать слово от своего имени и растолковывать читателю свой замысел. Проблема авторской маски тесно связана с сегодняшним временем и заостренной необходимостью привлечь читателя к коммуникации.

Почти все исследователи современного литературного процесса отмечают, что литература постмодернизма находится в трудных условиях постоянного ожидания коммуникативного провала. Хотя причина кроется не только в неподготовленности читателя, а также вызвана фрагментарностью дискурса, хаотичной композицией романа, и поэтому требует поддержки в налаживании тесного диалога «автор – читатель».

Прежде чем родилась идея авторской маски, появилась проблема так называемой «смерти автора», которая взяла свое начало со структуралистской теории текстуальности, согласно

которой, сознание человека растворяется в тех текстах, вне которых она не может существовать. А отсюда, в произведениях остается только одно время – время речевого акта, потому что любое произведение, как текст, пишется «здесь и сейчас» и читается также «здесь и сейчас». Постмодернизм разрушил традицию восприятия индивида, как независимого и самодостаточного в своем сознании, тем самым, обосновав невозможность независимого, индивидуального существования, потому что всегда найдутся силы, явления и процессы, над которыми воля индивида не властна. Исходя из этого, авторская маска стала важным структурообразующим принципом повествовательной манеры постмодернизма, она помогает читателю воспринять фрагментарное повествование как неразрывное целое, организовать его реакцию и обеспечить так необходимую автору коммуникативную ситуацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : ИНИОН РАН – INTRADA, 2001. – 384 с.
2. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 334 с.
3. Маньковська Н. Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма) / Н. Б. Маньковська. – М. : ИФРАН, 1995. – 190 с.

АННОТАЦИЯ

Белоконь Н. А. «Авторская маска» как структурообразующий принцип повествовательной манеры современного автора

Термин «авторская маска» был предложен американским литературоведом К. Мамгреном. Примеряя на себя ту или иную маску, современный автор высмеивает не только условности литературы, а и жизнь в целом с его шаблонами, общепринятыми нормами и принципами. Издеваясь над ожиданиям читателя, он разрушает его стереотипы не только литературного, но и жизненного мышления, потому что самое важное для автора доказать ему, что смысл бытия – в его рациональности, поэтому автор и надевает маску, которая абстрагирует конкретику индивидуального опыта от непосредственного жизненного контекста. В результате именно современная литература служит таким образцом всех возможных моделей масок автора, обеспечивающих понимание их читателем, а это дает возможность наделять смыслом окружающий человека мир и его восприятие.

Ключевые слова: постмодернизм, авторская маска, сказовая

манера, дискурс, игровой принцип, коллаж, маргинальность, языковое сознание, нарратология.

SUMMARY

Belokon N. «The author's mask» as a structure-forming principle of the modern author's narrative manner

The term «author mask» was proposed by American literary critic K. Mamgren. Trying on this or that mask, the modern author makes fun of not only the conventions of literature, but also life in general, with its templates, generally accepted norms and principles. Mocking the reader's expectations, he destroys his stereotypes of not only literary, but also life-thinking, because the most important thing for an author is to prove to him that the meaning of life is in his rationality, therefore the author puts on a mask that abstracts the specifics of individual experience from the immediate life context. As a result, it is modern literature that serves as such a model of all possible models of the author's masks, which provide their understanding to the reader, and this makes it possible to give the world around him a sense and perception.

Key words: postmodernism, the author's mask, fantastic manner, discourse, collage, marginality, linguistic consciousness, narratology.

О. В. Жарикова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 801.6: 801.4 + 882(09)

ЗАРОЖДЕНИЕ УСЛОВНО-СИМВОЛИЧЕСКОГО ТЕАТРА В РОССИИ

На сегодня русский театр как объект искусствоведческого исследования в целом и в отдельных его аспектах изучен достаточно полно и основательно. Исследования актерского искусства, драматургии, режиссуры, театральной критики велись и ведутся в широком диапазоне более двух столетий. Эпоха Серебряного века тоже всесторонне исследуется. Помимо отечественной исследовательской мысли, хотелось бы отметить и немалый интерес к русской культуре конца XIX – начала XX века зарубежных исследователей. В задачи статьи входит показать этот непростой процесс зарождения условно-символического театра в России в начале XX века. Статья представляет собой попытку показать сложный, неоднозначный путь развития русского театра, определить духовный путь русского театра, его предназначение и призвание, присущее ему противоречие между духовным и светским.

«Новая драма» в России, а точнее – работа над чеховскими спектаклями, собственно, и привела к созданию на русской почве режиссерского театра нового художественного качества; он отличался от своих предшественников на Западе тем, что воспитывал и формировал актера нового типа – актера-художника, а не ремесленника. Это и стало постоянной и, пожалуй, центральной его задачей. При всех разногласиях в вопросах о том, как надо это делать, чему именно следует в первую очередь учить актера, сосредоточенность на задачах актерского «публичного творчества» стала главной заботой руководителей как Московского Художественного театра, так и других достойных внимания театральных направлений. Это был послечеховский театр потому, что весь репертуар нес на себе глубокий след художественных достижений, которые открыла работа с драматургией Чехова. В этой связи необходим осторожный пересмотр некоторых из давно сложившихся театроведческих клише, слишком застывших из-за того «священного трепета», с которым принято в России подходить ко всему, что связано с именем Станиславского и историей Московского Художественного театра. Принято, например, считать днем рождения нового русского театра 22 июня 1897 года – «день исторической встречи» в ресторане «Славянский базар» К. С. Станиславского с В. И. Немировичем-Данченко, когда в непрерывном 18-часовом диалоге (закончившемся уже в Подмоскovie) ими был выработан план создания нового театра. Немирович-Данченко спустя много лет писал, что вся их беседа заключалась в том, что они определяли, договаривались и утверждали новые законы театра, и уж только из этих новых законов вырисовывались новые их роли в нем.

Но чтобы «определить» и «утвердить» хотя бы только в теории «новые законы театра», им понадобилось несколько десятилетий совместных напряженных поисков и открытий, разногласий и споров, а то и ссор и необратимых расхождений. Даже день открытия Московского Художественного театра, 14 октября 1898 года, не был еще днем рождения режиссерского театра в том новом качестве, которое дало ему столь долгую творческую жизнь и мировое влияние. Первоначальное его название было Художественно-Общедоступный театр. Располагался он в здании театра Эрмитаж в Каретном ряду. Он получил огромный успех у критиков и зрителей, так как в его постановках была оригинальность и новизна приемов. Хотя по большей части успех был вызван не игрой актеров или выбором пьес, а декорациями и массовыми сценами. МХАТ был основан как общедоступный театр. Он стал отличной демократической школой для зрителей и работников театра. Именно по этой причине он и стал любимым

театром в России. Опыт МХАТа широко использовался так же и в западноевропейских театрах.

Среди всех искусств особое место в конце XIX – начале XX веков занимал театр. Театр понимался как метабытие, как пророчество, теургия, вторая реальность. В конечном итоге и жизнь можно построить, смоделировать по театральным законам. Происходит обожествление театра, превращение его в религию. Из театральных жанров предпочтение отдавалось трагедии, поскольку именно она исследует метафизические основания жизни, в ней отсутствует всякая случайность, половинчатость и незавершенность. Театр в понимании русской философии не просто искусство для развлечения, это способ спасения души, Богодарованный путь творчества, художество, молитвенное действие. Писатели, поэты, философы Серебряного века подводили итоги истекавшему столетию, классическому миропониманию и мирознанию в мировой культуре, подвергали пересмотру-суду самые основы духовного бытия как в области философской и религиозно-моральной, так и в духовной.

Красота стала основой миропонимания творцов Серебряного века. Возведенная в принцип, она декларируется во всех произведениях искусства и в самом культурном сознании эпохи. Отсюда резкое противостояние всей предшествующей эпохе и её традициям, отрицание её авторитетов.

Русские философы конца XIX – начала XX вв., определяя духовный путь русского театра, его предназначение и призвание, пытались на метафизическом уровне «сгладить», «снять» присущее ему противоречие между духовным и светским. Признавая, что театр – искусство светское, они в то же время усматривали в нем религиозные корни, верили, что путь творчества, присущий театру, не может осуществляться без пути спасения, которым ведет церковь. В синтезе этих путей они видели предназначение русского театра, которое воспринималось в русле основных идей, определивших мирозерцание рубежной эпохи – идеи возвращения к истокам и идеи синтеза и всеединства.

Вл. Соловьевым было заложено теоретическое обоснование духовного пути русского искусства в работе «Общий смысл искусства». Для философа искусство не может быть пустой забавой, оно есть «вдохновенное пророчество», задача эстетики при этом – связать художественное творчество с высшими целями человеческой жизни. Философия, этика и эстетика как независимые друг от друга области познания, по мнению Вл. Соловьева, невозможны.

Идея всеединства Истины, Добра и Красоты не была новой для русского театра. Лучшим творениям русской сцены действительно

была присуща ориентированность на философско-нравственное начало.

И все-таки театр оставался учреждением культуры, которое на своих путях стремилось к духовному просветительству. Серебряный век внес существенные коррективы в национальное понимание пути-предназначения театра. Он взорвал представления о единственном пути-предназначении театра – классическом, традиционном, ясном, при котором театр и жизнь рассматриваются как две параллельные структуры, не связанные между собой. Театр уже не просто учил, «вёл», воспитывал, он наделялся огромной очистительной, жизнепреобразующей силой, воспринимался «духовным наследником современности», «метафизическим оправданием эпохи», провозвестником трагического мирозерцания. Понимание театра как сверхтеатра, как всеискусства неизбежно порождало мессианскую идею. Творцы русского театра видели свою миссию в том, чтобы своим творчеством избавлять мир от зла и страданий, способствовать его преобразению. Театр взял на себя миссию Бога, теурга, пророка.

Духовный путь русского театра в художественных концепциях рассматривался в плоскости решения на онтологическом уровне противоречия между театром и жизнью. Главной целью сценического искусства вплоть до конца XIX века считалось создание некоего иллюзорного мира, внешне уподобленного реальному миру. Заданная античностью идея искусного подражания природе на века вылилась в монистическую оппозицию «театр и жизнь». За театром закреплялось только свойство отражения действительности в виде художественной переработки хаоса текущей жизни в систему метафизических или натуральных идей-образов. Реализм как стилевое течение и выражение духа определенного времени находился в гармоничных отношениях с предыдущими эпохами. Именно жизнь диктовала выбор темы, формы и содержания. Серебряный век эту оппозицию решает иначе: не отражение жизни на сцене, а привнесение элементов театра в жизнь, артистическое житетворение становятся решающими для художников Серебряного века. Творчество жизни становится самоцелью. Бытие передает свою сущностную функцию иллюзорной жизни. Действительность смещается, она живет и воссоздается в образах художественного и умственного творчества. Так создавали свой «театр жизни» художественно-эстетические движения XX века.

На рубеже XIX – XX веков рождалось новое понимание театра, новые стили. Поэтика Серебряного века – это прежде всего поэтика русского символизма, или модернизма, который стремился

к новым формам, чтобы выразить новое мировосприятие – смену эпох. Театр выходил за рамки искусства, за границы национального, открывая для себя театральные системы других стран – как Востока, так и Запада. На смену культу добра и правды, характерному для русского театра в предшествующий период, пришел культ красоты, вместо морализма – эстетизм, который ищет опоры в созерцании. XX век открыл новую эпоху в культуре – эпоху постижения культурных ценностей и развития культуры через стиль. Стилиевые искания становятся едва ли не ключевым понятием его поэтики. В области сценического творчества так же заметно проявилась позиция, когда опираясь на литературу, оно противопоставляло себя реализму, связывало свою деятельность с модернизмом и символизмом.

В. Э. Мейерхольд был одним из основоположников условно-символического театра в России. Основными источниками вдохновения для него служили «неподвижный театр» М. Метерлинка и статьи В. Брюсова, которые основывались на принципах условно-символистского театра, русской и зарубежной драмы. Конечно, нельзя сказать, что различные сферы художественной культуры при тесной взаимосвязи влияли друг на друга равноправно. В основном та или иная сфера попадала в подчиненное положение. Плодотворное влияние этих сфер друг на друга складывалось удачно тогда, когда обе стороны были к этому подготовлены.

Реалистическое искусство, несмотря на конкуренцию со столь многочисленными и разнообразными видами искусств, прошло через всю эпоху и стойко выдержало свою позицию, как главенствующего явления в культуре. Главным противником реалистических традиций на сцене стал условный театр. Поэтому ошибочно считать, что реализм, проявившийся с успехом в Московском художественном театре, прижился далеко не во всех русских театрах. Были и другие направления, которые разнообразили жизнь русского театра в начале XX века.

Основные искания русского театра начала XX века связывают с именами Н. Н. Евреинова, В. Э. Мейерхольда, Ф. Ф. Комиссаржевского, Е. Б. Вахтангова и А. Л. Таирова. «Условный театр» в начале XX века явил собой начало театральной революции. В. Э. Мейерхольд стал первым, кто применил приемы «условного театра» на сцене. Первым же, кто заговорил об «условном театре» был Валерий Брюсов. В своей статье «Ненужная правда» он написал достаточно резкий критический отзыв о МХАТе: «Подражание природе – средство в искусстве, а не цель его... Современные театры стремятся к наиболее правдивому воспроизведению жизни.

Эти театры – богадельни «для людей со слабой фантазией». Их нововведения очень робки: они касаются второстепенного и оставляют нетронутыми основные традиции сцены... остается еще значительная доля такого, чего театры не умели подделывать... Но если бы... театр и был смелее, все равно он не выполнил бы своих намерений. Воспроизвести правдиво жизнь на сцене – невозможно. Везде, где искусство, там и условность... Сцена, по самому своему существу, условна... Есть два рода условностей. Одни из них происходят от неумения создать подлинно то, чего хочешь... Но есть условность иного рода – сознательная. Сцена должна давать все, что поможет зрителю восстановить, в воображении, обстановку, требуемую фабулой пьесы... Нет надобности уничтожать обстановку, но она должна быть сознательно условной. Она должна быть, так сказать, стилизована... От ненужной правды современных сцен я зову к сознательной условности» [6].

Пользуясь статьями В. Брюсова, В. Мейерхольд и создал свой метод сценической стилизации. В своей книге «О театре» (изд. в 1913 г.) он лишь развил революционные мысли условного театра, озвученные ранее Валерием Брюсовым.

Основываясь на критике В. Брюсова В. Мейерхольд сделал вывод, что русский современный театр формируется из литературы, то есть литература формирует театр. Хотя позже В. Мейерхольд вынужден был пересмотреть свою точку зрения на связь театра и литературы. Связано это было с тем, что работая над *commedia dell'arte*, он столкнулся с тем, что не любое литературное произведение подходит под постановку на сцене. Здесь он был вынужден согласиться с Георгом Фуксом, который считал, что не все литераторы являются драматургами, какими были Ж.-Б. Мольер или У. Шекспир.

В начале XX века многие писатели, поэты, драматурги, деятели искусства поднимали вопрос о состоянии современного театра и его развитии в будущем. Все чаще осознавалась необходимость создания новой формы драмы.

Дар органической целостности, данный русскому театру, состоит прежде всего в специфическом восприятии искусства. Если для европейской традиции театр – явление сугубо эстетического порядка, искусство служит человеку, то в русской традиции театр не столько самоценное эстетическое явление, сколько религиозно-эстетическое, здесь человек через искусство, на путях искусства служит божественному мирозданию. Это два разных подхода к театральному творчеству: холистический, целостный (русский театр) и дуалистический, интеллектуалистский (западноевропейский театр).

Для русского театра характерно специфическое отношение к форме и содержанию. С одной стороны, театр как вид искусства немислим без таких категорий, как мера, предел, закон, форма, канон, дисциплина, профессионализм, совершенство. С другой стороны, русский театр в поисках единого целого постоянно преодолевал общепринятые законы и пределы, характерные для искусства, разрушая или расширяя границы между жизнью и творчеством, выходя в иные измерения, открывая новые культурные смыслы. Недосказанность и незавершенность в одной системе координат оборачивалась сверхсказанностью и сверхзавершенностью в другой реальности. В связи с особым восприятием формы возникла теория «русского неприятия формы», продуцированного «русским хаосом», «русской иррациональностью», «болезнью бесформия». Но история с неопровержимостью доказывает, что русский театр способен был не только в кратчайшие сроки усвоить чужие формы театральной традиции (менее чем в полвека пройти путь европейского театра от античности до классицизма), но и благодаря открытию К. Станиславским, В. Мейерхольдом, А. Таировым, Н. Евреиновым, Е. Вахтанговым, М. Чеховым новых театральных форм стать в XX веке всемирным центром театрального новаторства. В русском театре не признавалась самоценная внешняя форма – это мираж, пустота, личина, за которой не чувствовалось содержания. Напротив, внутренняя (органическая) форма, в которой заложен «элемент Божественного языка», считалась неотъемлемой частью произведения искусства. Причем органическое восприятие формы в русской театральной традиции допускает ее незавершенность, недосказанность (по М. Волошину, драма может быть незавершенна, важен крылатый мотив башен: от загадки к загадке.) Специфическое восприятие формы позволило творцам русского театра сосредоточиться на самых тонких, воздушных элементах сценического творчества, какими являются атмосфера, подтекст, настроение, пауза, в которых форма становится содержанием, а содержание – формой.

Театр и драматургия в начале XX века развивались крайне разнообразно. Появлялись новые направления, открывались новые театры, появлялись новые театральные деятели. Многие из них имели под своей деятельностью реалистическую основу. Все эти вопросы требуют более детального изучения для определения их влияния на развитие дальнейшей сценической и литературной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барбой Ю. М. К теории театра : учебное пособие / Ю. Б. Барбой. – СПб. : СПб ГАТИ, 2008. – 238 с.
2. Биккулова И. А. Феномен русской культуры Серебряного века : учебное пособие / И. А. Биккулова. – М. : Флинта : Наука, 2010. – 232 с.
3. Брюсов В. Ненужная правда / В. Брюсов // Мир искусства. – № 4. – 1902.
4. Евреинов Н. Н. Демон театральности / сост., общ. ред. и комм. А.Ю. Зубкова и В.И. Максимова. – М. ; СПб. : Летний сад, 2002. – 535 с.
5. Костелянец Б.О. Драма и действие : Лекции по теории драмы / сост. и вст. ст. В. И. Максимов. – М. : Совпадение, 2007. – 502 с.
6. Тюпа В. И. Драматическое (драматизм) / В. И. Тюпа // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008.
7. Явчуновский Я. И. Драма вчера и сегодня: Жанровая динамика. Конфликты и характеры / Я. И. Явчуновский. – Саратов, 1980. – 254 с.

АННОТАЦИЯ

Жарикова О. В. Зарождение условно-символического театра в России

В статье показан процесс зарождения условно-символического театра в России в начале XX века. Исследование показывает сложный, неоднозначный путь развития русского театра, определяет духовный путь русского театра, его предназначение и призвание, присущее ему противоречие между духовным и светским. Утверждается, что театр – искусство светское, в то же время в нем усматривали религиозные корни, верили, что путь творчества, присущий театру, не может осуществляться без пути спасения, которым ведет церковь. В синтезе этих путей видится предназначение русского театра, которое воспринималось в русле основных идей, определивших мирозерцание рубежной эпохи – идеи возвращения к истокам и идеи синтеза и всеединства.

Ключевые слова: драматургия, драма, театр, эксперимент, Серебряный век, символизм.

SUMMARY

Zharikova O. The origin of the conditional-symbolic theater in Russia

The article shows the process of the emergence of conditional and symbolic theater in Russia in the early XX century. The study

shows a complex and ambiguous path of development of the Russian theatre, defines the spiritual path of the Russian theatre, its purpose and calling, the inherent contradiction between the spiritual and the secular. It is argued that the theater is a secular art, at the same time it saw religious roots, believed that the way of creativity inherent in the theater could not be carried out without the way of salvation, which leads the Church. In the synthesis of these ways is seen the purpose of the Russian theater, which was perceived in line with the basic ideas that defined the worldview of the frontier era – the idea of returning to the origins and the idea of synthesis and unity.

Key words: dramaturgy, drama, theater, experiment, the Silver age, symbolism.

*Н. В. Кораблева
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 821

«ПУСКАЙСЯ В ПУТЬ – И В НЕМ СЕБЯ НАСТИГНИ...» (ОБ «УРОКАХ АРМЕНИИ» А. БИТОВА)

«Уроки Армении» называют культовой книгой Андрея Битова. Заслугой автора считается открытие армянской культуры для русских.

Первая публикация была осуществлена в журнале «Дружба народов» в 1969 году, и в течение следующих 50 лет книга переиздавалась в сборниках, представляющих собой различные комбинации текстов путешествий, написанных Битовым в разные годы: «Семь путешествий» (1976), «Книга путешествий» (1986), «Империя в четырех измерениях. III.» (1996), «Книга путешествий по Империи» (2000), «Путешествие из России» (2003).

«Уроки Армении», как и вообще жанр путешествий, отличаются двойственным характером текста: с одной стороны, это публицистика, с другой – художественная словесность. Сам Битов указывал на журналистскую природу этой книги, но в тоже время никогда не отрицал ее литературности. Тот факт, что произведение по-прежнему востребовано читателями, говорит о том, что его публицистическая злободневность постепенно отходит на второй план, а определяющими становятся взаимодействие реальной жизни и художественности, их взаимопроникновение, литературное мастерство писателя.

Армения – первая другая страна, какую посетил Битов, и этим предопределен радостный пафос его книги: удивление иному и узнавание в зеркале иного своего, родного, и осознание

этой двойной оптики как уроков, позволяющих увидеть некие идеалы.

Осознанный, отчетливый дидактизм книги подчеркнут и общим названием, и заголовками глав, и прямыми резюмирующими пассажами в повествовании, поясняющими, чему можно поучиться у этой страны. Но еще больше сказано непрямо, ассоциативно, намеками. Определяя жанр своей книги, автор пользуется случаем указать на наличие в ней неявных смыслов. «Но я же очерк пишу!» [1, с. 127] – восклицает он, а через некоторое время выясняет, что «очерк» по-армянски «акнарк» – «нарек».

Структура книги предрасполагает к такому же, как и авторское, читательскому прилежанию, к усвоению изложенной самой жизнью программы духовного преображения.

В предисловии, написанном тридцать лет спустя, в Цюрихе (подробность тоже значимая: изменилось время, разомкнулись границы, на окружающее можно посмотреть из равновесной, равноудаленной точки – из центра Европы), Битов вспомнит, что в Армению попал вместо Японии, куда не был допущен бдительными советскими чиновниками. Теперь же и русские, и особенно армянские читатели должны быть им благодарны за изумительную книгу, которой могло и не быть.

«Книга не устарела» – констатирует автор. Она не устарела и потому, что таково свойство подлинного искусства, и потому, что ее предмет остался, в сущности, прежним, несмотря на постигшие его социальные и природные потрясения.

Это книга-открытие – открытие одного народа другому. Открытие радостное, живое эмоциональное и в то же время открытие философское. Это образцовый, классический учебник народоведения, написанный писателем и филологом, со всеми вытекающими отсюда особенностями.

После этой книги А. Битов стал личным другом армянского народа: он был награжден медалью Мовсеса Хоренаци «За выдающиеся заслуги перед армянской литературой и культурой», являлся почётным гражданином Армении, почётным членом СП и почётным доктором ЕГУ.

Но эта книга открывала русскому читателю не только армянскую культуру, она открывала русским их самих, их особенности, привычки, взгляды, которые становятся заметнее, когда смотришь в зеркало другого народа.

Наконец, эта книга открывала автору его самого, его творческие возможности и писательские особенности. Обновленный этими открытиями, он вернулся к своей основной работе, роману

«Пушкинский дом», чтобы яснее и осмысленнее воплотить его национальную специфичность.

Знакомство с другой страной началось с языка. Другая страна – как другая сторона, откуда появилась возможность посмотреть на свой родной язык. До этого автор, работая со словами, вслушивался в них, теперь он стал в них вглядываться. И заметил, что кириллица так же отражает русский пейзаж и русскую архитектуру, как армянские буквы напоминают местный ландшафт.

Сравнение разноязычных слов (например, «журавль» – «крунк») усилило внимание к своим, привычным, что, собственно, и отличает писателя от журналиста – он не только передает с помощью слов некоторый смысл, он раскрывает смысл в самих словах. И этот раскрываемый смысл бесконечно превосходит то, что автор намерен передать – он становится лишь орудием, как и слово, «тайнства грамоты», через которую может быть явлена тайна бытия. Поэтому, заключает автор, «человек, мало-мальски наделенный чутьем и слухом к слову, никогда не усомнится в существовании Творца...» [1, с. 17].

Отношение к истории выражено и в отношении к алфавиту, и здесь русскому человеку тоже есть чему поучиться.

Существует расхожий парадокс: история учит только тому, что ничему не учит. Горестная справедливость этого утверждения зиждется не столько на законах исторической повторяемости, сколько на незнании истории, делающих людей зависимыми от исторических закономерностей, тогда как можно было бы эти закономерности использовать в своих целях. Так работают изобретаемые человеком механизмы, так может работать, пусть не с такой автоматичностью, и организуемые человеком социальные структуры.

Учит любая история, не только армянская. Но в Армении автора поразило присутствие истории в национальном сознании, т.е. наличие у народа исторической памяти. Автор свидетельствует, что не было дома, где бы он не видел книгу по истории Армении – даже в тех домах, «где, в общем, книг не держат». История пронизывает собой современность, и древняя история, которая древнее русской, и недавняя, которая не менее трагична, чем русская. Но как разнится отношение к своей истории у русских и армян, причем на всех социальных уровнях!

Автор читает книгу об армянском геноциде и приводит из нее ужасающие выдержки – всего четыре, взятые наугад, и клянется, что они взяты наугад: значит, другие такие же, а в книге – 500 страниц! Книга не запрещенная, издана официально, хотя и не рекомендована к чтению. Ничего нового Битов не открывает

миру, и, тем не менее, армянские читатели благодарны ему за эту правду. Сообщение об этих событиях, а главное, сострадание, с которым о них сообщается, воспринимается как проявление писательского мужества.

История – освоенное время, география – освоенное пространство. Пространство родины должно быть освоено так же, как и ее время. В этом – «урок географии», преподнесенный Арменией.

Конечно, просторы российского пространства несопоставимы с армянскими. Правда, если смотреть в исторической перспективе (для того и история!), то территория Армении значительно расширяется, и чем дальше в глубь веком, тем больше: «Вот она – зеленая, круглая – простирается на три моря. Вот на два. Вот на одно. А вот – ни одного. И так стремительно уменьшается Армения от первой карты к последней, все время оставаясь в общем круглым государством, что, если пролистнуть быстро атлас, это будет уже кинолента, на ней будет заснято падение огромного круглого камня с высоты тысячелетий, и он скрывается в этой глубине, уменьшаясь до точки. А если так же пролистнуть с конца до начала, то будто маленький камешек упал в воду, а по воде все шире, шире исторические круги» [1, с. 42].

Урок географии – обучение тому, как ощущать себя в своей стране. Важен не размер, а чтобы она была впору: «Страна не мала для человека, если он хоть раз почувствует ее простор» [1, с. 52].

Наверное, то же можно сказать и о России: страна не покажется слишком огромной и неудобной, если попытаться быть ей соразмерными.

Следующая глава могла бы называться «Уроки литературы», но называется более содержательно – «Кавказский пленник», продолжая литературный ряд, начатый Пушкиным и Толстым, но и переосмысливая эту традицию. Битовский герой называет себя пленником в романтически-возвышенном смысле: он пленен Кавказом, как только романтик может быть в плену у своих идеалов.

Романтик – да, в плену, но реалист, освобождаясь из плена, пытается трезво и аналитично осмыслить, что с ним происходит.

Урок литературы начинается с осмысления самого понятия «идеал», чрезвычайно важного для классической литературы (Татьяна Ларина – «милый идеал», Лев Мышкин – «положительно прекрасный человек» и др.) и не менее важного для советской литературы, побуждаемой изображать жизнь в свете коммунистического идеала, но в современной и новейшей литературе преданное умолчанию и забвению.

Автор (учитель) задается простым и прямым вопросом: откуда берутся идеалы? Принято думать, что из произведений искусства, но, во-первых, это только усугубляет вопрос, потому что остается неясным, как откуда они туда попадают, а во-вторых, действительно ли они содержатся в произведении или их оттуда вычитывают?

«Тут, мысленно, начинаю я перелистывать книги юности и вдруг, нынешним-то, протрезевшим и охладевшим взором обнаруживаю, что в книгах тех ничего-то как раз о том и не писалось, что я в них когда-то вычитывал, как мечту. Эти книги были написаны такими же протрезевшими в свое время людьми, как я – в свое. Это юность моя читала в них то, что хотела, что было записано в ней самой...» [1, с. 64].

Простые умозаключения, которые производит повествователь, исключают идеалы из жизни – они не формируются ни воспитанием, ни опытом. В жизни торжествуют идеи, а не идеалы. Но, с другой стороны, идеалы – не иллюзия, а тоже реальность, только не внешняя, а внутри нас – наш внутренний мир.

Классический романтизм изображал трагическую раздвоенность бытия на два мира – идеальный и материальный, обрекая человека на выбор между приоритетами духовного и телесного существования.

И вот герой Битова, называющий себя материалистом (герой своего времени!), оказывается в стране реальных идеалов. Оказывается, идеал достижим. Это когда явление совпадает со своей сущностью, только и всего. Когда камень – это камень, вода – вода, и, соответственно, человек – человек.

Значит, такой должна быть и литература – совпадающей с жизнью. Для выражения этой мысли автор избирает несколько нарочитый, зато понятный образ – лаваш.

Лаваш – армянский хлеб, а хлеб – универсальный смысл жизни, труда, благодати и благодарения. «Хлеб наш насущный...» Но армянский хлеб еще и похож на пергамент, рукопись. Остается только написать что-то такое, что было бы достойно начертания на нем.

Это очень высокий критерий, потому что даже армянский друг героя, в котором узнается один из лучших, а может, и самый лучший из писателей Армении XX века Грант Матевосян, задумывается: «Нет, такого, чтобы – на лаваше, я, пожалуй, еще не написал» [1, с. 65].

Значит ли это, что искусство никогда не совпадает с жизнью? Значит, и этот текст, о стране реальных идеалов, который читается читателем, тоже неидеален? Или в самом своем стремлении выразить идеал он оказывается неидеальным, потому что не изображает несовершенства жизни, без чего даже самое истинное

изображение не может быть признано правдивым.

Битов остроумно разрешает это противоречие: начало главы, где говорится об идеалах, он помечает подзаголовком «Тезис», а в конце главы он вводит специальный фрагмент – «Антитезис»: «... на самом деле все отнюдь не было так прекрасно, как я пишу. Мне казалось, что, совместив восторги с неудовольствием, я добьюсь правды повествования» [1, с. 85]. Но нарочитость реализма тоже может обернуться ложью. Автор приходит к пониманию, что совсем не обязательно стремиться к объективности и убедительности, достаточно того, что «эта книга – все-таки акт любви... Со всей неумелостью любви, со всей неточностью любви же... Кто сказал, что любовь точна? Так пусть же все и останется, как написано. Любовь не лжет. Лжет желание любви» [1, с. 86].

С любовью и религиозным любованием описано одно из святых мест и оплот веры армян – Герхард, храм в скалах, созданный самой природой. И контрастным воспринимается рукотворный Ереван в следующей главе («Страсти градостроителей»), завершающейся еще одним уроком: «Мы ценим человеческий труд, и мы его еще мало ценим. Но ценим ли мы то, что еще драгоценней: то, что есть, что получилось без нас, без нашего участия, - великую гармонию и искусство природы и времени?» [1, с. 116-117].

Завершается путешествие по Армении визитом к знаменитому армянскому старцу, в разговоре с которым автору открывается то, что его беспокоило в наблюдении другой страны, чего он так долго не мог понять: он описал «любовно и идеально» чужую страну, но любит он не ее, а Россию. «Эта моя Армения написана о России» [1, с. 128].

Именно в таком ключе прочитываются слова, вынесенные в заглавие данной работы. Это строка из стихотворения Битова «Пейзаж» (1982), которое он обычно располагает в конце своих сборников путешествий.

По мнению писателя, любое путешествие расширяет кругозор, *«но заключается это расширение в том, что шире видишь родину. Смысл путешествия в том, что вернешься домой...»* [2, с. 121].

Таким образом, один из уроков Армении заключается в утверждении возможности познания самого себя, своего отечества через призму пространства и времени другой страны, другого народа культуры и истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Битов А. Г. Империя в четырех измерениях. III. Кавказский пленник / А. Г. Битов. – Харьков: Фолио; Москва: ТКО АСТ, 1966. – 335 с.

2. Битов А. Г. Путешественник: Дубль / А. Г. Битов. – М.: Фортуна Лимитед, 2004. – 240 с.

АННОТАЦИЯ

Кораблева Н. В. «Пускайся в путь – и в нем себя настигни...» (Об «Уроках Армении» А. Битова)

В статье интерпретируются этические и культурологические смыслы «Уроков Армении» А. Битова. Путешествие рассматривается не только как способ освоения пространства другой страны, народа, его истории, но и как путь авторской и гражданской самоидентификации.

Ключевые слова: путешествие, «Уроки Армении», А. Битов.

SUMMARY

Korableva N. V. «Set out on a journey-and in it overtake yourself...» (About A. Bitov's «Lessons Of Armenia»)

The article interprets the ethical and cultural meanings of A. Bitov's «Lessons of Armenia». Travel is considered not only as a way to explore the space of another country, people, its history, but also as a way of author's and civil self-identification.

Key words: travel, «Lessons of Armenia», A. Bitov.

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

УДК 821.161.1

РЕМЕЙКИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. ОЛЬШАНСКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС «ДУНЯ, ЛИЗА, АКУЛИНА» И «МОЙ МИЛЫЙ ПЛЮШКИН»)

Термин «ремейк», пришедший в литературу из области киноискусства, предполагает создание новой интерпретации известного произведения на основе собственной рецепции текста-оригинала.

В «Словаре литературоведческих терминов» указывается, что ремейк «может повторять сюжетные ходы оригинала, типы характеров, но при этом изображать их в новых исторических, социально-политических условиях» [4].

«Словарь новейших иностранных слов» Е. Н. Шагаловой дает два значения термина «ремейк» (англ. «remake» – «переделка, переделывание»): «1. В искусстве – новая версия чего-либо известного или созданного ранее; 2. Возвращение давних, ушедших элементов (например, моды, обычаев), использование

ранее уже встречавшихся «старых» идей во вновь выпускаемых товарах, изделиях» [5, с. 572].

К основным характеристикам жанра «ремейк» можно отнести:

1. Ориентацию на классический претекст, знакомый как автору парафраза, так и реципиентам.

2. Присутствие «чужого текста» в виде заимствований, реминисценций, аллюзий и цитат.

3. Диалог на уровне содержания с претекстом.

4. Продуктивность, возникающую, по мнению Г. Л. Нефагиной, за счет богатства социально-философской проблематики и историко-культурной акцентуации.

Ремейк – один из наиболее востребованных жанров современной русской драматургии, о чем свидетельствуют работы последних лет – исследования И. Болотян, И. Банах, Е. Таразевич и др. Однако по-прежнему остается много проблем, требующих теоретического осмысления в области функционирования этого жанра в драматургии.

Ремейк активно участвует в формировании сверхтекстов, в том числе «персональных», среди которых можно выделить несколько групп: «Шекспировский», «Чеховский», «Гоголевский», «Лермонтовский», «Толстовский», «Гончаровский» и «текст Достоевского». Переосмыслению подвергаются произведения классической литературы.

Главными условиями превращения произведения в претекст ремейка выступает:

- общеизвестность не только фабулы первоисточника, но и рецензий критики и литературоведения;

- переход в разряд классики,

- стереотипизация как рецепции героев претекста, так и творчества автора первоисточника;

- первоначальная мифологизация фигуры автора претекста, его последующая «десакрализация», а также ремифологизация сложившегося образа.

Драматург В. Олышанский является автором нескольких ремейков, авторские определения жанровой специфики которых говорят о его тяготении к комическому переосмыслению произведений классики: «Хапун» (Комедия в двух действиях по мотивам повести В. Г. Короленко), «Барин, Полина и Петух» (Нравоучительная комедия в двух действиях по мотивам рассказов Н. С. Лескова), «Дуня, Лиза, Акулина» (Театральная фантазия в двух действиях на темы повестей И. П. Белкина), «Мой милый Плюшкин» (Комедия по мотивам поэмы Н. В. Гоголя «Мёртвые души»). Только одна пьеса, по мнению драматурга, имеет другую жанровую природу – это «Дуня, Лиза, Акулина». Процессы,

которые претерпевает претекст в процессе переработки, наиболее ярко продемонстрированы именно в этом ремейке.

Основным приемом при создании ремейков выступает игра, проявляющаяся на разных уровнях: игра ремейкера с претекстом, с читателем, вторичная игра – героев с автором парафраза, с читателем, с текстом первоисточника, и временами – с критиками и литературоведами.

В пьесе-ремейке «Дуня, Лиза, Акулина» В. Ольшанский обращается к игре с текстами «Повестей Белкина» А. Пушкина: «Мог ли гусар развлекать Дуню историей о барышне-крестьянке? Могла ли Дуня рассказать гусару о том, что произошло с бедной Марьей Гавриловной, когда поднялась ужасная метель? Этого мы не знаем и не узнаем никогда. Подобные предположения, а также весь текст, которого нет в повестях Белкина, есть легкомысленная безответственная фантазия автора пьесы. Театральная фантазия» [2].

Предпринятая драматургом игра с текстами произведений А. С. Пушкина интересна с точки зрения процессов, которые происходят с автором-творцом. Читателю / зрителю предлагается проследить за этим сквозь призму сознания героя, примерившего маску и выполняющего функцию автора-творца.

В пьесе В. Ольшанского «Дуня, Лиза, Акулина» можно наблюдать несколько уровней рецепции претекста: не только драматург переосмысливает первоисточник, но и герои ремейка воспроизводят текст повестей, а также дают им собственную оценку. Цель происходящего в пьесе – развлечь друг друга занимательными историями, но в этот процесс втягивается и читатель / зритель, интерес которого состоит в разгадывании знакомых сюжетов и цитат, а также понимании цели, которую преследовал автор-ремейкер.

К примеру, Дуня читает Минскому повесть «Метель» А. Пушкина: «Накануне решительного дня *Марья Гавриловна не спала всю ночь*; она укладывалась, увязывала белье и платье, *написала* длинное *письмо* к одной чувствительной барышне, её *подруге, другое к своим родителям*» [2]; Вырин цитирует повесть «Гробовщик»; в пьесе разыгрываются сцены из «Барышни-крестьянки», трансформированной в пьесу.

Минский, знакомый с прототипами героев повести «Метель» и реальными событиями, положенными в основу произведения, выступая в роли автора-творца, предлагает Дуне собственную интерпретацию дальнейших событий истории, которую она рассказывает:

«МИНСКИЙ. Её несчастный жених, этот самый прапорщик, заплутал и добрался до церкви только к рассвету. А тем временем

невесту по ошибке обвенчали с другим. Прапорщик погиб в кампанию двенадцатого года, а наша бедная Марья Гавриловна так и не догадывалась, чья она жена...

ДУНЯ (*взволнованно*). Верно! В точности так и было.

МИНСКИЙ. А потом явился гусарский полковник Бурмин, начал ухаживать, объяснился и... Всё раскрылось: он и был тот счастливец, который оказался случайно в церкви и обвенчался с барышней.

ДУНЯ. Не просто явился, а спустя четыре года, и раненый, и с Георгием в петлице! Нет, вы не угадали, вы знали!..

МИНСКИЙ. Мне ли не знать, если Бурмин когда-то служил в нашем полку... К тому же, говорят, бедная Марья Гавриловна была богатая невеста и наследница всего имения» [2].

Читатель / зритель обманывается, полагая, что и он сам хорошо знает не только события повестей, но и с историю их создания. Драматург предлагает ему головоломку, разгадывая которую, реципиент отслеживает процесс создания произведения изнутри. «Творящим сознанием» в ремейке выступает герой – Минский:

«МИНСКИЙ (*Дуне*). Благодарю. Ваши ручки, Авдотья Самсоновна, лучший доктор... (*Почти весело*.) Присядьте здесь, поближе. Возьмите ваше шитьё и не обращайтесь на меня внимания. Вот так, хорошо... Я сам вам расскажу забавную историю, согласны?» [2].

Изменяется и родовая природа претекста. В ремейке разыгрываются сцены из «Барышни-крестьянки», представляющие собой цитаты из «Повестей Белкина», смонтированные драматургом.

В отличие от автора постмодернистского текста, В. Ольшанский не пародирует первоисточник, а обыгрывает его с целью активизации читательского / зрительского внимания. Таким образом, реципиент переживает вместе с персонажем, который выступает в ремейке в роли творца, процесс рождения текста: ему предлагается прочувствовать все трудности, которые при этом испытывает автор-создатель. В ремейке нарушена автономия персонажей претекста, вступающих в процесс взаимотворения нового произведения.

В пьесе-ремейке В. Ольшанского герой выступает автором, наглядно иллюстрируя одну из позиций учения М. Бахтина, однако осмысливает события чужой жизни, демонстрируя всеведение автора-творца и сам процесс творения текста:

«МИНСКИЙ. Зачем непременно название? А впрочем... Если вам угодно, можно и название подобрать. Например, такое... “Акулина, дочь кузнеца”.

ДУНЯ. Акулина?

МИНСКИЙ. Не нравится? Верно, и мне тоже не нравится. Уж лучше как-нибудь по-другому... (*Подумав.*) Извольте, нашёл, и даже самое подходящее! “Барышня-крестьянка”...» [2].

Пьеса-ремейк «Мой милый Плюшкин» – один из тех текстов, которые участвуют в формировании сверткеста «Гоголевского текста». В. Ольшанский воссоздает картину жизни одного из помещиков, опираясь на детали претекста. Как известно, именно на возрождение Плюшкина возлагал надежды Н. В. Гоголь, задумав третий том «Мертвых душ». Драматург обращается к аллюзивному названию, но добавляет в него «мой», что подчеркивает субъективность не только прочтения поэмы Н. Гоголя, но и авторской рецепции образа Плюшкина.

Жанр, обозначенный автором ремейка как «комедия», – реминисценция «Божественной комедии» Данте Алигьери, лирический герой которой проходит ад и чистилище, прежде чем оказаться в раю. Герой В. Ольшанского мог построить свою жизнь иначе, но совершив ряд ошибок, лишил себя возможности превратиться в счастливого старика. Наивность, слепая любовь к детям, приоритет материального над духовным, утрата надежды, скука и лень, к которым привела потеря любви, – вот причины деградации Плюшкина. Жизнь героя – это путь в ад, так как душа его атрофировалась.

Пьеса строится как ретроспекция жизни помещика. Ремейк представляет собой разновидность приквела – термин из области киноискусства, который обозначает произведение, рассказывающее предысторию событий другого произведения. Драматург развивает линию одного героя поэмы Н. Гоголя «Мертвые души» – Плюшкина, разворачивает в полноценную историю целой жизни, прослеживает его поэтапную духовную деградацию. У пьесы кольцевая композиция: события шести сцен развиваются по принципу от плохого к хорошему. Светлое начало пути Плюшкина, который еще способен мечтать и видеть красивое и строить планы на будущее, изображается в предпоследней сцене – «Предчувствие». Но финал ремейка возвращает читателя / зрителя в «ту же грязную и запущенную комнату в доме Плюшкина», где «повсюду следы запустения: беспорядок, пыль, паутина» [3].

В ремейке В. Ольшанского представленная авторская рецепция образа Плюшкина разрушает стереотипное его прочтение как «прорехи на человечестве». Читатель / зритель прослеживает этапы «омертвения» души героя, метаморфозу, произошедшую с ним, в молодости обладавшим всеми задатками человека деятельного, умного, романтического, полного надежд на светлое будущее. Остается чувство грусти от того, что потенциально

богатый духовно человек остается к концу жизни полным банкротом: ни семьи, ни друзей, ни достойного дела.

Таким образом, в творчестве В. Ольшанского можно наблюдать ремейки разных типов: «Дуня, Лиза, Акулина» – это деструктивный ремейк, «Мой милый Плюшкин» – деконструкция жизни одного из главных помещиков поэмы Н. В. Гоголя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нефагина Г. Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века: Учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов. – Минск, 1998. – 231 с.
2. Ольшанский В. Дуня, Лиза, Акулина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sufler.su/katalog/o/>
3. Ольшанский В. Мой милый Плюшкин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://sufler.su/katalog/o/>
4. Римейк // Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов. – СПб.: Паритет, 2007. – 320 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://literary_criticism.academic.ru/319/римейк
5. Шагалова Е. Н. Словарь новейших иностранных слов (конец XX – начало XXI вв.). – М.: АСТ: Астрель, 2010. – 943 с.

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л. Н. Ремейки в творчестве В. Ольшанского (на материале пьес «Дуня, Лиза, Акулина» и «Мой милый Плюшкин»)

Статья посвящена исследованию жанра «ремейк» в творчестве современного русского драматурга В. Ольшанского. На материале пьес «Дуня, Лиза, Акулина» и «Мой милый Плюшкин» доказывается, что это разные жанровые подвиды: «Дуня, Лиза, Акулина» – образец деструктивного ремейка, «Мой милый Плюшкин» – ремейк-деконструкция, приквел жизни одного из главных героев поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души».

Ключевые слова: ремейк, приквел, деконструкция, деструкция, автор, рецепция.

SUMMARY

L. N. Lubimtseva-Natalukha Remakes in the work of V. Olshansky (based on the plays «Dunya, Lisa, Akulina» and «My dear Plyushkin»)

The article is devoted to the study of the «remake» as a genre in the work of contemporary Russian playwright V. Olshansky. On the material of the plays «Dunya, Lisa, Akulina» and «My Sweet Plyushkin» it is proved that these are different genre subspecies: «Dunya, Lisa, Akulina» – a sample of a destructive remake, «My

sweet Plyushkin» – a remake of deconstruction, a prequel to the life of one of the main characters of the poem «Dead Souls» written by N. V. Gogol.

Key words: remake, prequel, deconstruction, destruction, author, reception.

*О. Р. Миннуллин
(г. Донецк, ДНР)*

УДК 82.09

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ УЧЕНИЯ В. В. ФЕДОРОВА О ПОЭТИЧЕСКОМ БЫТИИ

Аксиологическая проблематика наряду с онтологической занимает главенствующее положение в учении В. В. Федорова о поэтическом бытии, но вопросы ценности этого бытия продуманы не столь подробно, как общая теория Слова. В аксиологическом срезе концепции донецкого учено немало противоречий и дискуссионных моментов, однако есть и свои бесспорные открытия, а также плодотворные для дальнейшего обдумывания идеи, к которым мы обратимся в настоящей работе.

Концепция В. В. Федорова, его филологическая антропология, или «эсхатологическая филология» (В. Дмитриев [2, с. 100]), в том специфическом виде, в каком мы ее знаем, начинает оформляться через несколько лет после выхода его монографии «О природе поэтической реальности» (1984), достигая своего аутентичного вида в 1990-е – в начале 2000-х годов («Поэтический мир и творческое бытие» (1999), «Три лекции об авторе» (2003), сборники статей «Оправдание филологии» (2005), «Мир как Слово» (2008) и др. Написанное в этот период, при всей инаочности и провокативности, более рельефно представляет «феномен Федорова» в парадигме современного гуманитарного знания. Это Федоров, о котором говорят донецкие филологи, Федоров *ens a se*.

Язык и поэзия: вопрос о специфике художественного

Общая теория донецкого филолога – это теория языка в его онтологическом истолковании. В. В. Федоров в своем обосновании смысла и ценности творчества нередко обходит проблему специфики художественного слова, не актуализирует ее в своем онтологическом учении о Слове. При существенной философско-религиозной нагрузке размышления донецкого филолога в части общей теории поэзии – это преимущественно размышления философа языка, но не литературоведа,

обращающегося к художественной литературе как искусству. Творческий акт у В. В. Федорова лишь разновидность, частный случай «события высказывания» [7, с. 353], и вместо неудовлетворительного понятия «литературного произведения» ученый предпочитает своей альтернативный термин поэтическое высказывание [7, с. 359].

Симптоматично, что на этот нюанс еще в 1985 году указывал С. Н. Зенкин в рецензии на книгу «О природе поэтической реальности»: «в монографии В. Федорова... незаметно происходит подмена фактического предмета литературоведения: в противоположность заголовку книги на практике речь в ней идет о природе не «поэтической», а общезыковой реальности» [2, с. 33]. Оппонент справедливо указывает на невозможность вывести «специфику художественного» из акта высказывания как такового. По мнению С. Н. Зенкина, качественное неразличение «слова в жизни» и «слова в поэзии» в ряде случаев выводит суждение В. В. Федорова из области поэтики (а также эстетики) в область «металингвистики», где не учитывается «сущность литературы как искусства» и слово изучается в его «внеэстетическом аспекте». Критик отмечает, что в бахтинском учении донецкого ученого привлекает именно и только языковой его аспект [2, с. 34], и для иллюстрации своих положений В. В. Федорову удобнее опираться на «прозаические» (обыденные, нехудожественные) тексты, вроде «Лошади бежали дружно» (пример из книги «О природе поэтической реальности»).

Защищая своего подопечного на страницах того же «Литературного обозрения», В. В. Кожин парировал последнее замечание С. Н. Зенкина: «Лошади бежали дружно» – это не случайное прозаическое высказывание, а «Капитанская дочка» Пушкина [2, с. 39]. Однако справедливо сказать, что обращение к этому пушкинскому тексту у В. В. Федорова все-таки языковедческое, и ни о каком смысле «целого пушкинской повести», возможности «увидеть в этой фразе ее творца» [2, с. 40] речь не идет. Вопрос о «специфике» художественной литературы – В. В. Кожин называет «лозунговой идеей 1960-х годов». Однако – возразим – игнорирование этой «специфики» предельно размывает предмет обсуждения. И, главное, самого В. В. Федорова этот вопрос о «специфике» в более поздних работах назойливо преследует.

В теоретических построениях 1990-2000-х годов донецкий филолог старается обходить в своей концепции одно из главных понятий классической эстетики – понятие художественного образа. При этом, несомненно, в теории В. В. Федорова есть целый ряд важнейших понятий, связанных с художественным

образом, но получающих весьма оригинальную трактовку: «акт воображения», «воображающий», «воображаемое».

Наконец, анализ поэтики конкретных произведений (Пушкина, Гоголя, Крылова) строится у ученого преимущественно на анализе художественного мира, разборе особенностей субъектной организации этого мира, изучении взаимодействия ценностных планов автора и героя и никак не на анализе «явлений языка». Общая теория и практика анализа несколько расходятся, причем разборы произведений бесспорнее теории (изучение пушкинского «Моцарта и Сальери», басен Крылова, наблюдения над поэтикой «Медного всадника», «Скупого рыцаря», «Евгения Онегина» и др.). Наиболее удачными и точными наблюдениями следует назвать те, которые сделаны, когда ученый как бы забывает о своей концепции. Порой представляется, что теоретические выкладки только затемняют пронизательность наблюдений, загромождают точный поэтологический комментарий относительно различных аспектов конкретного произведения (исключение составляет актологическая сторона теории, обозначающая взаимосвязь онтологической эстетики и поэтики).

В теории же есть стремление описывать слияние языка и бытия, мысля последний как онтологическую величину саму по себе, и упорно минуя специфику искусства, ни к языку, ни к бытию не сводимую.

«Атрофия» категории художественного образа в его традиционном смысле и есть некое «слепое пятно» описываемого построения, которое компенсируется сложными, порой умозрительными конструктами и постоянным смешиванием «действительности жизни» и «реальности, творимой в произведении». Это смешивание происходит, например, через введение рискованной аналогии «Бог – мир – человек» – «Автор – художественный мир – герой» опять же без выяснения различия сферы искусства и бытия как такового.

Так или иначе, чувство исследовательского беспокойства ученого все же вынуждает В. В. Федорова решать вопрос о «специфике» художественного. Сюда следует отнести различие «превращенно-языкового» и «превращенно-словесного бытия»: воображающий обыватель существует в языковой форме, а творящий поэт – в словесной – здесь чувствуется поиск различия «слова в жизни» и «слова поэтического».

Мыслитель зачастую прибегает к некоторой метафоричности или трудно верифицируемым понятиям. Например, поэт (в широком смысле) определяется как «онтологический всплеск» [5, с. 33]. Это субъект с большей, чем у обыкновенного человека «онтологической мощностью», располагающий большими

«онтологическими ресурсами» [7, с. 401], он обладает «онтологической интуицией» [7, с. 453] и более чувствителен к «онтологическому конфликту» [7, с. 457]. Но, различие между поэтом и тем, кто им не является, в некотором смысле количественное (он мощнее, чувствительнее, у него больше ресурсов), а не существенно-качественное.

В стремлении отделить поэтическое высказывание от «прозаического» (обыденного) – опять же, возвращаясь к вопросу о «специфике» – филолог адресуется к сфере религии. Поэтическое слово сближается в концепции В. В. Федорова с представлением освященном, поэзия мыслится своеобразным вариантом, эквивалентом священного: «Если автор прозаического высказывания осуществляется законами языка, то Поэт осуществляется благодатным Словом» [7, с. 360]. Точнее, поэтическое бытие понимается им как «мирской» способ достижения словесного бытия» [5, с. 70]. Помимо поэта субъектами словесного бытия, согласно учению В. В. Федорова, являются глубоко верующие люди, монахи, святые.

Чувствуя, однако, некоторое сопротивление прямого соположения двух сфер духовной деятельности, мыслитель, опять же, отмечает, что поэтическое бытие – это высший тип бытия, «если иметь в виду светский род существования» [2, с. 91]. Но все же поэтическое бытие, по В. В. Федорову, ниже по своему качеству в сравнении с «монашеским бытием» [5, с. 83].

Фигура поэта сближена в его учении с фигурой пророка (что достаточно традиционно), читатели становятся «паствой» [5, с. 70], а сам художественно-творческий акт, в трактовке В. В. Федорова, по своему типу приближен к акту религиозного спасения или, по крайней мере, оказывается подступами к нему. Существенные различия эстетического и религиозного опыта (переживания прекрасного и переживания священного) порой не актуализируются, а порой осознаются нечетко.

Ценностный аспект поэтического бытия

Неразрешенный до конца вопрос о «специфике» сильнее всего обнаруживает себя в аксиологической стороне концепции, где неудобность и неотступность этого вопроса выявлены рельефнее всего и где намечены существенные перспективы в его решении.

На первостепенную важность аксиологического аспекта в понимании поэзии у В. В. Федорова еще в 1980-е годы указывал В. В. Кожин, подчеркивая в мысли донецкого ученого слово «ценность»: «Поэтический мир», по словам Федорова, – это «сотворенная художником ценность» (выделено В. В. Кожинным) [2, с. 42]. Подлинный смысл художественности,

как поясняет комментатор, может быть постигнут только чрез ценностный аспект.

Ценность поэтического творчества по В. В. Федорову заключается в приближении в творческом акте к состоянию человека в полном, высшем смысле слова: «...самый тип поэтического бытия ближе к человеческой сущности, следовательно, это более «правильное» бытие, нежели свойственное нам обычно» [7, с. 397]. В «Оправдании филологии» читаем, что «Поэт и есть человек, «человечность» которого достигает очевидно выраженной формы...» [5, с. 28]. Литературное же произведение мыслится как материализованная сторона поэтического бытия (вслед за М. М. Бахтиным – «внешнее произведение»). Эстетическое завершение литературного художественного произведения совпадает с моментом, когда «бытие Поэта становится истинно поэтическим» [7, с. 398]. Это творческое состояние определяется совпадением бытия поэта с бытием Слова по типу и онтологическому статусу.

Основоположник учения о поэтическом бытии специально обращает внимание, что «произведения»... и «поэтическое бытие» – вещи очень различные, и знакомство с большим количеством произведений не гарантирует обретения опыта словесного бытия» [2, с. 91]. Но Поэт, по В. В. Федорову, через сопричастность Слову, преображает и свой язык-народ, приближая его к подлинному бытию.

Ценность поэтического высказывания, согласно мысли филолога, соотносима с «последними проблемами бытия человечества», более того, поэтическое бытие – ценность космогонического порядка, это что-то вроде вехи, события на пути Логоса к самому себе – в эсхатологической перспективе, «некоторый прогноз в разрешении Слова-человечества своего внутреннего конфликта» («преодоление превращенности»). Мыслитель утверждает, что в этом прогнозе, в этом интуитивно-творческом приближении (творческом акте), невозможно всецелое разрешение «конфликта Слова». Поэтическое творчество «обнаруживает ограниченность своих возможностей» («Три лекции об авторе», [7, с. 401]), имеет свой онтологический «предел» («Мир как Слово», [6, с. 11]).

Ценностный смысл поэзии В. В. Федоров формулирует так: «Опыт поэтического бытия делает человека более восприимчивым к событию бытия Слова-человечества, способствуя тем самым формированию потребности в любви как высшей духовной ценности человечества» [7, с. 398], «поощряет к поиску других, более основательных форм осуществления своего человеческого бытия» [7, с. 401]. Каких? Абсолютной

ценностью бытия (и, соответственно, поэтического бытия, творческого акта) в концепции донецкого филолога является любовь, в ее христианском понимании. Эта ценность вменяется автору-творцу как высшее устремление. «Пишу – значит, люблю» – приводит В. В. Федоров слова М. М. Пришвина, толкуя любовь как основу поэтического творчества.

Таким образом, аксиологический аспект учения В. В. Федорова, его трактовка «смысла и назначения» поэзии заключаются в развитии у человека этой восприимчивости и формирование потребности в любви. Здесь ощутимо невольное возвращается к эстетической составляющей (восприимчивость), однако завершение мысли обращает и к христианской этике и даже педагогике (формирование потребности, поощрение к поиску). Может показаться, что этого как-то мало, и существо дела будто бы ускользает, однако здесь намечена определенная перспектива.

Трактовать подобное совмещение разных областей только как эклектику, субъективность компонентов мировоззрения отдельного человека, «спонтанную логику схоластического измышления» [2, с. 81], неверно. Это знаковое явление. Пафос учения В. В. Федорова, помимо прочего, состоит в неудовлетворенности в ограничении толкования поэтического акта только в сфере «эстетики и поэтики». Своей столь далеко уводящей теорией исследователь верно свидетельствует о принципиальной неуместимости поэтического события в этой сфере. В построениях середины 2000-х годов и более поздних он совершает попытку достроить недостающие компоненты структуры поэтического бытия, стараясь, не всегда последовательно, но, в конечном счете, не потерять столь дочувливую «специфику художественной литературы».

В. В. Федоров неизменно возвращается к проблеме ценности поэтического творчества, чувствуя, а порой и решаясь произнести, что его онтологическая теория самоосуществления Слова по большому счету не так уж нуждается в обосновании специальной роли поэзии: «Если мы представим себе место произведения в событии обратного превращения, то оно окажется своего рода «побочным продуктом» этого события» [7, с. 463]. Это представляется тупиковым ходом мысли.

В другом месте сказано: «Эстетическая ценность, будучи одной из высших ценностей человека, не является, однако, абсолютно высшей. Превращенно-словесная форма бытия поэта не обладает разрешающей энергией, требуемой Христом. Эстетическая ценность – своего рода аналог любви как абсолютно высшей человеческой ценности, и на большее она претендовать не

может» (курсив наш. – О. М.) [7, с. 407]. Выделенный курсивом фрагмент – и есть то, что нуждается в конкретизации, пояснении, где снова должен идти тот самый разговор о «специфике».

Как это «аналог любви»? Да еще и «своего рода»? В другом месте В. В. Федоров поясняет, что это «эстетическая любовь». «То, что для героя является любовью как высшей ценностью, то для автора – практическая форма осуществления эстетической ценности (выше которой субъект эстетического бытия подняться не в состоянии)» [7, с. 459]. Приравнивание воображения и Бытия, постоянное соположение как аналогичных «реальности жизни» и «реальности искусства» («фабульной действительности») здесь обнаруживает свою дальнейшую невозможность, и, говоря словами А. Компаньона, «здравый смысл» берет верх над «теорией».

Здесь же автор концепции поэтического бытия говорит, что художественное произведение может быть совершенным творением искусства, но оставаться «нейтральным относительно того конфликтного состояния, которое переживает сейчас Космос-Христос». По-видимому, литературные произведения могут быть разделены по этому принципу на подлинно поэтические (ценность которых выше) и только кажущиеся таковыми, т.е. на обладающие «онтологической серьезностью» и лишенные ее. Во всяком случае, здесь возникает вопрос конкретности критерия истинной поэтичности.

Ценность поэтического бытия мыслится филологом в его причастности к событию «обратного превращения» Слова. Однако не до конца ясно, что значит обратное превращение в собственно человеческой перспективе. Поэзии у В. В. Федорова как будто отводится чуть ли не центральная роль сподвижника в деле спасения человечества, но в то же время ее «ресурсы ограничены».

Вообще-то, нужно спросить мыслителя: «обратное превращение» для человека – это христианское спасение? А если теория совсем о другом, то зачем тогда привлекать Христа в эту теорию, понимать его как «первопроходца» в деле «обратного превращения»? Мы отмечали, что беря за основу христианское вероучение, В. В. Федоров, тем не менее, во многом ему противоречит: так, например, у него постоянно варьируется мысль о преодолении телесной формы бытия, отрицание тела как ценности, но Христос воскресает в теле, вообще, «воскресение в телах» – догмат, имеющий свою традицию истолкования.

В «Трех лекциях об авторе» В. В. Федоров пишет: «Событие эстетического бытия есть, по существу, событие обратного превращения» [7, с. 459]. Однако возникает мысль: Христос

«первенец из умерших», но Он не пишет стихи, и в Евангелии нет свидетельства, что Он хотя бы раз высказывается о поэзии или об искусстве. Сама мысль об этом странна. Христос не касается этой темы, по-видимому, как несущественной. Да и у главного «идеолога» христианства (большая часть Нового завета составляют его послания) апостола Павла искусство (эстетическая деятельность) толкуется скорее негативно, например: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая или кимвал звучащий» (1ое послание Коринфянам, гл. 13, ст. 1). Образы музыкальных инструментов отсылают к сфере искусства, которое мыслится как «говорение ангельскими языками» без любви. Иудейско-христианской традиции вообще свойственна критика искусства как явления (об этом Б. М. Бернштейн [1, с. 15–28, 65–76]) Т. Поэтому прямое сближение поэтического творчества и спасения – нелепо. Смысл и назначение поэзии, цель поэта не в этом.

При всей критике, которую мы обрушили на учение В. В. Федорова, нельзя отрицать, что она является симптоматичным состоянием современной западной и русской мысли и духа. В этой теории по-своему звучит метафизический бунт человека против, пусть, не Бога, но «Божьего мира» («Братья Карамазовы», слова Ивана). В основанном на христианстве учении В. В. Федорова человеческая позиция напрочь лишена существенного компонента христианской этики и онтологии – смирения, место которого замещает вполне «фаустовский» подход, некоторое энергичное деятельное участие в обретении человеком вечной жизни, поэтому альтернативой христианскому спасению оказывается «обратное превращение», а его одним из его инструментов – Поэт. Однако подстановка поэзии в эту ситуацию с позиций вероучения – ересь, а с позиций поэтики – в существе искажает смысл поэзии.

В. В. Федоров утверждает, что Пушкин в своем последнем произведении «Капитанская дочка» достигает цели поэзии. Пушкин-автор «был, так сказать, «удостоен» возможности невозвращения в жизненную сферу после достижения им статуса непосредственно словесного бытия» [7, с. 459], он разрешает «конфликт между должной и наличной формами своего человеческого существования». Однако он не воскресает из мертвых и не возносится подобно Христу (сфера поэтического воображения не предполагает ничего в этом роде). В завершающей главе «Трех лекций об Авторе» филолог отвечает на это: «Эстетическое бытие... не является настолько энергичным онтологически, чтобы разрешить онтологический конфликт человека» [7, с. 460], то же и в «Оправдании

филологии»: «Разрешающими возможностями эстетическая ценность не обладает» [5, с. 78]. Отличие поэта от Христа в этой логике лишь неопределенно-количественное (больше – меньше «онтологической мощности»), с чем нельзя согласиться.

В конечном счете, правомерно ли вообще ждать от поэтического бытия какого-то спасения (или его иноформы) или, может быть, указания пути к воскресению из мертвых? Видимо, ответ «нет». Тогда перефразируем слова Апостола Павла, если Поэт «не воскрес, то и проповедь наша тщетна» (1 послание Коринфянам, гл. 15. ст. 14). Или, может быть, ответ «да», но в каком-то другом смысле, не в прямом, как это описано в Евангелии о Христе, а в каком-то особом. Но вопросы, вроде: «В каком смысле поэт обретает бессмертие в творческом акте?», «Что это за «обратное превращение?» снова обращают нас к теме «специфики» художественного творчества, «онтологически и ценностно «продвинутого» бытия» [5, с. 83].

В. В. Федоров говорит, что ценность поэтического бытия в том, что оно дает «онтологический опыт» разрешения конфликта человека, сцену события обратного превращения, которое «предстоит пережить человечеству», служит подготовкой к будущему свершению (см., например, анализ «Скупого рыцаря» [6, с. 60 – 92]). Поэт здесь – обещание и опыт будущего человека, «онтологический всплеск» [5, с. 33]. А эстетическое бытие – это опыт «согласия» «жизненной» формы человека и его «сверхжизненной» природы [7, с. 461], хочется добавить, «мост через пропасть» (Г. Гадамер), который обозначает некоторую перспективу пути в незавершенном творении человека.

Здесь мысль донецкого филолога сближается с классическим представлением о ценности искусства и поэзии, а появляющийся образ будущего помещает мысль в парадигму исторического мышления (онтологического историзма). Кстати, тема историзма, весьма, на наш взгляд, плодотворная в данном контексте, появляется и в статье «О понятии «собственно человек», где сказано о поэте как пределе человека, «возможном в ту или иную эпоху» [6, с. 30].

В книге «Мир как Слово» автор теории поэтического бытия говорит, что «эстетическая ценность... оправдывает антиномичность мира, то есть существование антипода неба – преисподней, антипода жизни – смерти, антипода добра – зла» [6, с. 11], что в дальнейшем неожиданно ведет к своеобразной критике поэтического бытия в целом.

Говоря об аксиологическом аспекте учения В. В. Федорова, нельзя обойти и указание на трактовку поэтического бытия как некоторой опасности, т. е. в жизненной логике – анти-ценности

(об этом, например, статьи «Какую цель преследует поэт» и «Почему опасно быть поэтом» [5, с. 64–81]). Поэтическое бытие желанно для собственно человека, но разрушительно для жизненного существа: «У человека, достигшего высшей формы бытия, а именно таким является поэт, возникает желание смерти...» [5, с. 71]. Если концепция мыслителя в основе своей христианская, то хочется спросить, почему же не вечной жизни?

Но критика не исчерпывается указанием на риски для жизненной формы человека. По В. В. Федорову поэтическое бытие не всегда положительно в бытийном плане, оно приводит составляющие названных антиномий к гармонии, но не снимает самой антиномии, ввиду ограниченности своего потенциала, отсюда возможности эстетизации зла в искусстве (пример Ш. Бодлера), «обратная сторона титанизма» в Возрождении и другое. Добро же, по мысли филолога, в позиции эстетического бытия такая же «односторонность», как и зло. Последняя мысль, однако, вызывает некоторое внутреннее сопротивление. Напомним лишь известное стихотворение Василия Казанцева:

И чтоб распутать все дела,
Сказало зло устало:
«На свете нет добра и зла».
Но это – зло сказало!

Помимо существенного места в общей теории поэтического (определении «смысла и назначения» поэзии) у В. В. Федорова аксиологическая составляющая является важным структурообразующим компонентом поэтического бытия, конструктивным элементом внутренней организации художественного мира произведения. Без уяснения ценностного аспекта невозможно не только понимание общей онтологической теории поэзии, онтологической эстетики В. В. Федорова, но и его поэтики (в узком смысле), методологии анализа художественного произведения.

В статье «Проблема внутреннего мира» (2013) ученый пишет, что причастность героя (фабульного персонажа) бытию автора-творца «проявляется через категорию ценности, а не бытия. Герой произведения стремится овладеть какой-то ценностью, которая находится в большем или меньшем отдалении от абсолютной ценности» (курсив наш. – О. М.) [10, с. 19]. По мысли теоретика литературы, достижение героем этой соотношенной с любовью ценности совпадает с завершением художественного произведения (следуя терминологии «превращенно-словесное бытие»). Завершается «событие жизни» героя (напомним бахтинскую мысль, что герой – это тот, кто должен умереть),

происходит завершение поэтического бытия, «сопровождается катарсисом».

Именно соотношение ценностных планов героя и автора, их динамическое противостояние, влияние друг на друга, ценностный конфликт в его артикуляции сообщают «длительность» разворачиванию поэтического бытия, воплощения «события художественного произведения». Здесь последовательно реализованная методология, убедительно примененная в ряде разборов классических произведений. Барон («Скупой рыцарь») в финале обретает столь желанную власть над миром, «царствует» в своем подвале; старуха («Сказка о рыбаке и рыбке») становится «владычицей морской», а рыбка служит у нее «на посылках», выполняя все ее прихоти; Евгений («Медный всадник») находит дом своей возлюбленной на пустынном острове и так далее. Достижение ценности героями, по верному наблюдению В. В. Федорова, завершает названные произведения и событие поэтического бытия автора. Аксиологический компонент анализа поэтики работ В. В. Федорова также во многом является ключом к пониманию «Пиковой дамы» [9], «Моцарта и Сальери» Пушкина, «Вороны и лисицы» Крылова, «Мертвых душ» и «Шинели» [12] Гоголя, а также других произведений.

Подводя итоги нашему обзору учения В. В. Федорова в аксиологическом разрезе, кратко отметим еще раз наиболее важные и перспективные, на наш взгляд, идеи, которые современной гуманитарной науке, в особенности, литературоведению, следует развивать: 1) поэзия как бытие, а не творческая деятельность; 2) поэтическое бытие как ценность онтологического, а не эстетического порядка; 3) «онтологическая серьезность» «поэтического бытия» в его специфике; 4) поэтический опыт как событие на пути к подлинному человеку, обещание будущего человека; 5) потребность в любви как внутренний смысл творчества; 6) интерпретация смысла литературного художественного произведения через категорию ценностного конфликта автора и героя, учет структурообразующей роли противостояния ценностных планов в произведении; 7) онтологический историзм – идея полноты бытия, способной раскрываться в поэзии, в той мере, которая доступна данной эпохе.

Также укажем на отдельные проблемные вопросы, плодотворные для дальнейшей разработки, спровоцированные теорией В. В. Федорова или по-своему поставленные, но не решенные в ней: 1) специфика поэтического слова на фоне явления языка; 2) соотношение опыта переживания прекрасного (поэтическое бытие) и опыта переживания священного (вера);

3) критерии подлинно поэтического; 4) эстетическое как анти-ценность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернштейн Б. М. Пигмалион наизнанку: К истории становления мира искусства / Борис Моисеевич Бернштейн. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 256 с.
2. Владимир Викторович Федоров: Библиографический указатель к 70-летию со дня рождения / составители А. А. Кораблев, Л. Е. Клименко, С. А. Белоконь. – Донецк: ДонНУ, 2011. – 138 с.
3. Гиршмана М. М. «Тень реальности» или «духовный поступок»: произведение искусства в свете философской критики Э. Левинаса // Литературное произведение: Теория художественной целостности / Михаил Моисеевич Гиршман. – М.: Языки славянской культуры, 2007. – С. 508–513.
4. Кораблев А. А. Донецкая филологическая школа: Опыт полифонического осмысления / Александр Александрович Кораблев. – Донецк: Лебедь, 1997. – 176 с.
5. Федоров В. В. Оправдание филологии: сборник статей / Владимир Викторович Федоров. – Донецк: Норд-Пресс, 2005. – 90 с.
6. Федоров В. В. Мир как Слово: сборник науч. статей / В. В. Викторович Федоров. – Донецк: Норд-Пресс, 2008. – 122 с.
7. Федоров В. В. Проблемы поэтического бытия: сборник научных работ / В. В. Федоров. – Донецк: Норд-Пресс, 2008. – 490 с.
8. Федоров В. В. Поэтический конфликт «Шинели» / В. В. Федоров // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2009. – № 37–38. – С. 126–136.
9. Федоров В. В. Художественный конфликт «Пиковой дамы» // А. С. Пушкин и литературный процесс: сб. науч. трудов. – Одесса: Астропринт, 2010. – С. 63–67.
10. Федоров В. В. Проблема внутреннего мира / Владимир Викторович Федоров // Новый филологический вестник. – М.: РГГУ, 2013. – № 3 (26). – С. 14–19.

АННОТАЦИЯ

Миннуллин О. Р. Аксиологический аспект учения В. В. Федорова о поэтическом бытии

В публикации сделан обзор филологического учения Владимира Викторовича Федорова о поэтическом бытии в аксиологическом срезе. Ценностная проблематика наряду с онтологической занимает главенствующее положение в концепции ученого, но

в этом аспекте немало спорных и противоречивых моментов, обдумыванию которых и посвящена настоящая статья.

Ключевые слова: В. В. Федоров, поэтическое бытие, аксиология, ценность.

SUMMARY

Minnullin O. R. Axiological aspect of the creed of V. V. Fedorov on poetic being

The publication provides an overview of the philological teachings of Vladimir Fedorov on poetic existence in an axiological aspect. The value perspective along with the ontological one occupies a dominant position in the concept of the scientist, but in this aspect there are a lot of controversial and controversial points, which this article is devoted to reflecting on.

Key words: V. V. Fedorov, poetic being, axiology, value.

И. Е. Шишкина
(г. Горловка, ДНР)

УДК 821.111

МОТИВЫ РОЖДЕСТВА КАК СЕМЕЙНОГО ПРАЗДНИКА В КОНТЕКСТЕ «РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ФИЛОСОФИИ» Ч. ДИККЕНСА

Праздник Рождества – один из самых почитаемых в христианском мире. Он имеет свои давние и глубокие традиции в Англии. Рождество, прежде всего, это христианский праздник, имеющий символическое религиозное значение. Однако по мере того, как английское общество постепенно становилось все более светским, Рождество начало утрачивать универсально христианское значение и приобретать черты национального британского праздника, став одним из самых любимых семейных праздников. В Британии, в отличие от стран континентальной Европы, практически не празднуют встречу Нового года. Рождество как бы заменяет оба эти праздника.

В это трудно поверить, но было время, когда Рождество в Англии почти не праздновали. Пуританские настроения XVII в. истребили древние народные обычаи, связанные с этим праздником, как пережитки язычества, но взамен не предложили ничего нового. И праздник исчез, осталась только ежегодная праздничная проповедь с церковной кафедры.

Возродить старые добрые празднества взялась королева Виктория. Именно она ввела взятую из Германии традицию

украшать на Рождество елку, петь «керолз» (рождественские религиозные гимны – аналог наших колядок) и изготавливать рождественские открытки. Так в 1830-1840-х годы в Англии снова появилось не только церковное, но и домашне-семейное Рождество. А следствием этого стало то, что возродилась и традиция рассказывать истории и читать во время семейного праздника книги, связанные с Рождеством.

Английская литературная традиция создала свои образцы введения темы Рождества в литературу [5, с. 301]. Ценителями английских рождественских обычаев и обрядов были, в частности, Вальтер Скотт и Вашингтон Ирвинг. М.М. Меретукова отмечает: «Так называемая «рождественская идеология» Ч. Диккенса соотносится с «религией сердца» Вашингтона Ирвинга, связанной по идее американского писателя-романиста с культом домашнего очага, семьи. Эти идеи транслируются в книге очерков В. Ирвинга, посвященной Англии (Лондон, издание 1820 г.)» [6, с. 58]. Но и В. Скотт, и В. Ирвинг, описывая панораму народного рождественского празднования, ограничивались лишь указаниями на жанровое воплощение и тематику вечерних рождественских историй у костра, не давая самого содержания этих рассказов.

«Рождественские повести» Ч. Диккенса открывают новый этап в истории рождественского рассказа, они придали английскому Рождеству то значение, тот духовный и нравственный смысл, который до сих пор придают англичане своему главному и самому любимому празднику. Именно с появлением в 40-х годах XIX века «Рождественских повестей» Ч. Диккенса, кардинально меняется значение Рождества. Это проявляется в том, что его ритуальный смысл заменяется нравственным. Теперь рождественский жанр выполнял скорее социальную функцию в обществе, одновременно превратив его в семейное торжество.

Во многих произведениях Ч. Диккенса Рождество перевоплощается в целый идейно-философский комплекс, в основе которого лежат викторианский культ семейственности и христианские моральные ценности. В то же время, благодаря Ч. Диккенсу праздник Рождества «защищен и от пуританской мрачности, несколько лицемерной общественной аскезы, и от лишнего всякой благоговейности буржуазного утилитаризма» [7]. Во времена правления королевы Виктории особое значение придавалось дому, который в эту эпоху призван был отражать не только благосостояние семьи, но и представления о покое и семейном счастье. Большая семья, громадный дом и строгие правила поведения в обществе становятся своеобразными символами эпохи. Художественные решения Ч. Диккенса,

связанные с духовными ориентирами викторианской Англии, определяются, прежде всего, утопической верой в непобедимую силу добра, идеализацией семейных отношений и эстетическим восприятием обычаев и быта «старой доброй Англии».

Чарльз Диккенс был одним из тех писателей, которые считали, что семья – это то, на чем должна строиться идеальная общественная система. Для англичан семейный праздник Рождества всегда был связан с объединением родных и близких, с общечеловеческими идеями сострадания и любви. Накануне Рождества, по английской традиции, вся семья собирается у родного очага, все стараются простить друг другу прошлые ошибки и обиды, стремясь к счастью и вере в чудо. И, как пишет в своей книге Р. К. Честертон, «идеал семейного уюта принадлежит англичанам, он принадлежит Рождеству, более того, он принадлежит Диккенсу» [10]. Ч. Диккенс воспринимал Рождество как праздник домашнего очага, любил традиционный ритуал этих праздников – веселые игры и танцы после ужина с обязательным индейкой и пудингом. Именно поэтому обращение к рождественской тематике оказалось для Ч. Диккенса столь естественным и продуктивным.

Необходимо заметить, что рождественская тематика появилась в произведениях Ч. Диккенса еще задолго до написания «Рождественских рассказов» – она присутствует уже в самом первом художественном произведении Ч. Диккенса – «Очерки Боза» (1834), где есть глава «Рождественский обед», а также в «Посмертных записках Пиквикского клуба» (1937), одним из эпизодов которого является повествование о том, как Пиквик и его друзья, находясь в Лондоне, сталкиваются с мистером Уордлем, и тот гостеприимно приглашает путешественников в свое поместье Мэнор-Фарм, где Пиквик и его друзья встречают Рождество. В 28-й главе показан праздник в Дингли Делл с изобильным застольем, танцами, играми, пением рождественского гимна и даже со свадьбой (святочная обрядность у многих народов тесно связана со свадебной), а также с непременно рассказыванием святочной истории о привидениях, которая вплетена в художественную ткань как рассказ в рассказе. В то же время повествование, на первый взгляд – веселое и беззаботное, метафизически углубляется, уходит корнями в Священное Писание.

Дом мистера Уордля полон многочисленных гостей и домочадцев. Это гостеприимное семейство несет в себе дух доброй старой Англии: «все уселись возле очага, где ярко пылали дрова, и подан был сытный ужин и огромная чаша уюта». Итак, изображение семейного очага становится неотъемлемым атрибутом в выражении «рождественской философии» автора,

четко выраженной в таких словах писателя: «Пусть будут злость и горести изгнаны из храма домашних богов! Позовем на их место того, кого любим и помним! <...> Они направлены всемогущими силами Добра и Милосердия, не поддающимися ничьей злой воли, силами вечными и непокорёнными, которые будут с нами, пока стоит мир» [4, с. 239].

Настоящий душевный комфорт, как указывает Ч. Диккенс, может принести человеку только сердечное спокойствие и искренность, неисчерпаемым источником которых является желанная гавань человеческих отношений – семейный костер. В «Записках Пиквикского клуба» Ч. Диккенс превозносит культ дома, культ семейного воспитания: «... мать мистера Уордла занимала почетное место в углу, справа от камина; ... стены зала были украшены предметами, которые свидетельствовали о том, что в молодости она была воспитана надлежащим образом и о своем воспитании не забыла и на старости лет, – тут были достаточно древние вышивки, шитые шерстью пейзажи такой же давности, и красные шелковые накидки на чайник больше современного происхождения» [1, с. 118].

Семейная идиллия, которая царит в Менор Фарм – вот желанная картина, к которой будет стремиться писатель всю свою жизнь. На первое место в представлениях о семье Ч. Диккенс ставит атмосферу взаимопонимания и добра. А какая может быть английская идиллия без доброго, старого камина? Это еще один обязательный атрибут семейного уюта. «... Пиквик отметил, что никогда еще не был так счастлив и никогда так полно ни наслаждался такими мгновениями. – Да, да, это то, что я люблю – сказал гостеприимный хозяин, который торжественно сидел рядом со старой леди, держа ее руку в своей. Самые счастливые минуты моей жизни пролетели около этого старого камина, и я так к нему привязан, что каждый вечер разжигаю в нем огонь, пока он не разгорится до нестерпимого жара. И моя милая старая мама, когда была девочкой, не раз сидела вон на той лавочке перед камином. Верно, матушка?» [1, с. 117].

Вся 28 глава романа посвящена детальному описанию типичного празднования Рождества, «времени гостеприимства, забав и искренних признаний» в английском поместье: «...старый год готовился, подобно древнему философу, собрать вокруг себя своих друзей и в разгар пиршества и шумного веселья умереть тихо и мирно» [1, с. 332]. Как мы видим, Ч. Диккенс снова обращается к теме семейного благополучия как неотъемлемого элемента своей «рождественской» философии, он противопоставляет понятие дома и семьи жизненным невзгодам и неудачам: «Сколько семейств, члены коих рассеяны и разбросаны повсюду в неустанной борьбе

за жизнь, снова встречаются тогда и соединяются в том счастливом содружестве и взаимном доброжелательстве, которые являются источником такого чистого и неомраченного наслаждения и столь несовместимы с мирскими заботами и скорбями, что религиозные предания самых цивилизованных народов и примитивные предания самых грубых дикарей равно относят их к первым радостям грядущего существования, уготованного для блаженных и счастливых» [1, с. 340].

С рождественской тематикой связан и роман «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита» (1843). В нем дается описание семейных приготовлений семейства Пинч к Рождеству. На страницах романа появляется один из важнейших атрибутов английского Рождества и семейного благополучия – пудинг. Описание волнений Руф, связанных с кулинарными хлопотами, почти дословно совпадают с изображением переживаний миссис Крэтчит в «Рождественской песни в прозе». Но в лицемерном семействе Пекснифа на праздничном столе стоит «окаменевший домашний пирог» [2, с. 110], что является оценкой их «образцового» уюта. Известный исследователь творчества Ч. Диккенса К. Честертон в своих многочисленных трудах отмечает, что идеал уюта – чисто английский, и он очень свойственен Рождеству, особенно Рождеству Диккенса [10, с. 259].

Как отмечает, О. В. Чаплыгина, «зачатки рождественских мотивов есть и в «Николасе Никльби» (1838), одном из ранних романов писателя. Это вставная новелла о бароне Грозвиге, в которой подана в фарсовом ключе беседа отчаявшегося в жизни человека с «духом Отчаяния» [9, с. 11].

Но именно «Рождественские повести» Ч. Диккенса, созданные в 1843-1848-х годах, открывают рождественскую тему в английской литературе. ««Рождественские повести», каждую из которых Диккенс публиковал в канун Рождества, были им задуманы как своего рода святочные притчи, как проповеди нравственного очищения» [8, с. 177]. Особое влияние на английскую рождественскую атмосферу и восприятие этого праздника на Британских островах оказала первая повесть этого цикла, опубликованная в 1843 году.

«Рождественская песнь» начинает традицию жанра, и она является его непревзойденным достижением. **«Рождественская песнь в прозе: святочный рассказ с привидениями»** – повесть о скупом богаче Скрудже, которого в Сочельник посещают три рождественских духа – Святочный дух Прошлых лет, Дух Нынешних Святок и Дух Будущих Святок. Эти посланцы небесного мира проводят со старым скрягой воспитательную

работу в наилучших христианско-просветительских традициях, а именно: первый из них напоминает Скруджу о счастливых днях его невинной юности, второй показывает социальные проблемы современности, мешающие святому дню стать по-настоящему радостным, а третий относит Скруджа на кладбище, куда тот обязательно попадет, если не исправится. Как и положено, после такой экскурсии, которая на самом деле была лишь страшным сном, мистер Скрудж перевоспитывается и становится милосердным христианином и добрым гражданином. Преодолевая границы сказочного сюжета, Ч. Диккенс стремился достичь глубин жизни, чтобы реализовать основную дидактическую идею произведения – образно показать ответственность каждого перед Господом Богом за свои поступки. В финале повести в полный голос звучит тема семьи: именно к племяннику Скрудж идет праздновать Рождество.

Этот простой сюжет, вполне ожидаемый для английской литературы, укорененной в христианскую традицию, в сочетании с непревзойденным юмором Ч. Диккенса, ярко выписанными персонажами, неожиданным синтезом сказочного и реалистического слоев вызвал невероятный восторг у читателей и породил новый литературный жанр в европейской литературе – «святочный рассказ». А имя главного героя этого произведения почти сразу стало нарицательным: каждый ребенок не только в Англии знает, что дядюшка Скрудж – это синоним слова «жадина».

С тех пор и до самой смерти Ч. Диккенс почти каждый год писал по одному рождественскому произведению – повесть или рассказ, самостоятельно или в соавторстве, некоторые из них он печатал под собственным именем, некоторые анонимно, некоторые под псевдонимом. Всего в его активе более десятка таких произведений, но самым большим читательским вниманием и по сей день пользуется цикл «Рождественские повести», в который входят «Рождественская песня», «Колокола», «Сверчок за очагом», «Битва жизни», «Одержимый, или Сделка с призраком». Эти сентиментальные, трогательные повести по сути и превратили Рождество в Англии в народный праздник любви, примирения, веселья и семейного единения.

В своих произведениях Ч. Диккенс последовательно излагает религиозно-нравственные задачи преобразования человека и общества; идеологию, которую он назвал «рождественской». Евангельская идея единения и сплочения во Христе – фундамент этой «рождественской идеологии». У Ч. Диккенса речь идет не о религиозной идеологии буквально, а о специфической, особой и

символической социальной философии. В основе рождественской философии Чарльза Диккенса лежит «домашняя» идеология, которая обладает непобедимой силой добра [2, с. 177]. Домашняя идеология является чем-то вроде сентиментальной идеологии семьи, ведь родственные чувства могут быть главной объединяющей силой для всех людей, независимо от их социального статуса или материального достатка; происходит восстановление дружеских и семейных связей, прерванных по той или иной причине. Ч. Диккенс создает миф, который связывает праздник Рождества в первую очередь с семейными ценностями и христианской моралью, поэтому очень часто его идейную философию добра называют «культом родства». Как писал сам Чарльз Диккенс в одном из своих писем, «рождественская философия – это взгляд на жизнь с веселой точки зрения, беспощадное препарирование обмана, приподнятое настроение <...> и струя яркого, душевного, щедрого, веселого, лучистого изображения всего, что касается домашнего очага» [5, с. 66].

ЛИТЕРАТУРА

1. Диккенс Ч. Собрание сочинений: в 30 т. / Чарльз Диккенс; под общ. ред. А.А. Аникста, В.В. Ивашовой. – Москва : Гослитиздат, 1957. – Т.2 – 519 с. : рис.
2. Диккенс Ч. Собрание сочинений: в 30 т. / Чарльз Диккенс; под общ. ред. А. А. Аникста, В.В. Ивашовой. – Москва : Гослитиздат, 1959. – Т.10 – 526, [1] с. : ил.
3. Диккенс Чарльз. Рождественские повести / Пер.: Озерская Татьяна, Лорие Мария, Клягина-Кондратьева М. И. – М.: Время, 2017. – 352 с.
4. Диккенс Ч. Рождественские мечты и воспоминания / Большая книга Рождества, составленная Наталией Будур и Иваном Панкеевым / сост. И. Панкеев. – Москва : ОЛМА-ПРЕСС, 2000. – 858, [5] с.
5. История зарубежной литературы XIX века : учеб. для вузов / А. С. Дмитриев, Н. А. Соловьев, Е. А. Петрова и др. ; Под ред. Н. А. Соловьевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М : Высш. шк. : Академия, 1999. – 559 с.
6. Меретукова М. М. Жанровые инварианты и поэтика «рождественской прозы» (на материале английской и русской литератур): дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08. – Теория литературы. Текстология / Меретукова Мариета Муратовна. – Краснодар, 2017. – 206 с.
7. Толмачёв В. М. Чарльз Диккенс и его «Рождественская песнь в прозе» // Чарльз Диккенс. Рождественская песнь в прозе / Пер. с англ. Т. Озерской; предисл., коммент. В. М. Толмачёва. – М.:

- Изд-во Сретенского монастыря, 2007. – 176 с. – (Христианский Запад).
8. Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса / Э. Уилсон. – М.: Прогресс, 1970. – 320 с.
9. Чаплыгина О. В. Структура рождественского текста Чарльза Диккенса : автореферат дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / О. В. Чаплыгина. – Калининград, 2011. – 21 с.
10. Честертон Г. К. Чарльз Диккенс / Г. К. Честертон. – М.: Радуга, 1982. – 213 с.

АННОТАЦИЯ

Шишкина И. Е. Мотивы Рождества как семейного праздника в контексте «рождественской философии» Ч. Диккенса

В статье исследуются мотивы Рождества как семейного праздника в контексте «рождественской философии» Ч. Диккенса. Рождество – особый праздник для англичан, прославляющий дом, семейный очаг, уют. Именно уют, семейные ценности и христианская мораль становятся важными категориями в «рождественской» философии Ч. Диккенса.

Ключевые слова: Рождество, Диккенс, «рождественская философия», семейные ценности.

SUMMARY

Shishkina I. E. Motifs of Christmas as a family holiday in the context of Ch. Dickens' «Christmas philosophy»

The article deals with the research of motifs of Christmas as a family holiday in the context of Ch. Dickens' «Christmas philosophy». Christmas is a specific holiday for British people glorifying home, family hearth and comfort. Particularly, home comfort, family values and Christian moral have become the important categories in Ch. Dickens' «Christmas philosophy».

Key words: Christmas, Dickens, «Christmas philosophy», family values.

V. A. Zagorulkina
(Gorlovka, DPR)

УДК 821.133.1-2.09

LA CRITIQUE CONTRADICTOIRE DE L'OEUVRE DE JEAN GIRAUDOUX

Après avoir lu tout ce qu'on a pu trouver sur Jean Giraudoux, nous avons été très frappée par les jugements absolument contradictoires de la critique sur l'oeuvre de cet auteur. En effet certains, Groos et Truc, par exemple, essaient de montrer que Giraudoux est un «classique». D'autres au contraire, Lièvre, par exemple, s'évertuent à prouver que Giraudoux n'est pas un classique. De même, alors que beaucoup se réjouissent de découvrir une pensée sérieuse sous la fantaisie de ses ouvrages, certains, comme R. Kemp, déplorent ce qu'ils considèrent comme des prétentions morales de sa part. R. Kemp, qui adore le théâtre de Giraudoux, regrette qu'André soit un «conte moral» plutôt qu'une pure féerie; il pense aussi que, en tant que penseur, le dramaturge a échoué: *«Le délicieux jongleur voulait-il vraiment jongler avec les pierres fondamentales de société humaine? Son effort est émouvant. Et le résultat décevant»* [4, p. 216].

Par contre on pourrait citer les critiques qui ne peuvent pas supporter sa fantaisie et son style, et les lecteurs qui trouvent que c'est justement cette fantaisie, ce style original qui font le plus grand charme de ce poète. Dans un sens ou dans l'autre, ses écrits ne laissent personne indifférent; n'est-ce pas le signe d'oeuvres vraiment nouvelles et intéressantes?

On peut diviser la critique en trois camps: la critique tiède et hostile; la critique analytique, c'est-à-dire celle qui, tout en faisant ressortir les qualités de l'oeuvre, reconnaît qu'elle a certains défauts; et enfin les enthousiastes. Notre intention est de résumer les points de vue de la critique avant et après 1928. Nous avons choisi la date de «Siegfried» comme point de division, parce que l'entrée de Giraudoux au théâtre marque le point tournant de sa carrière littéraire. En effet, d'une part le théâtre lui a permis de se renouveler; d'autre part il l'a forcé à se tenir dans des limites qui ont fait ressortir ses dons artistiques.

Une partie de la critique, hostile à ses romans, s'est enthousiasmé pour ses drames si bien que, au fur et à mesure que Juvet mettait en scène ses pièces, l'attitude de la critique se transformait au point que même ceux qui, comme Dubech, étaient très hostile au romancier et considéraient Giraudoux comme le plus grand dramaturge contemporain. Donc 1928 était comme le point tournant de l'opinion de la critique. Cependant, il faut bien spécifier que les sentiments des critiques n'ont pas changé chez tous et qu'ils ne se sont pas transformés du jour au lendemain;

ils ont évalué graduellement dans un sens favorable, et l'opinion continue encore à monter car Giraudoux n'a pas connu l'éclipse qui suit si souvent la mort d'un écrivain célèbre. Brisson et la majorité des lecteurs de Giraudoux appartiennent au groupe de la «critique analytique»: ils admirent son théâtre mais ignorent ses romans. Enfin il y a quelques critiques qui, reconnaissant la grande valeur de l'écrivain dans ses romans aussi bien que dans ses pièces de théâtre, ont fait soit une étude générale de l'oeuvre tout entière, soit une étude approfondie d'un de ses aspects, M-me Magny, par exemple.

Notre article est consacré à l'étude de l'évolution de la critique. Nous l'étudierons et essaierons de montrer ce qui a pu la tromper quant au sérieux des écrits de cet écrivain. Cependant, comme les remarques et les études, favorables ou non, se répètent, et comme nous ne prétendons pas faire une étude approfondie de toute la critique, nous n'examinerons que les plus représentatives dans chaque groupe. Les premières réactions des lecteurs du jeune Giraudoux étaient contradictoires. Lorsque ses premières nouvelles étaient publiées sous le titre de Provinciales, la critique, en général les ignorait; mais l'élite intellectuelle s'en a délecté et trois des plus grands écrivains de l'époque de Jean Giraudoux, Claudel, Gide et Proust ont reconnu immédiatement son talent. P. Claudel dans «Adieu à Giraudoux» se vante d'avoir été l'un des premiers à l'apprécier. A. Gide, se rendant compte de la maîtrise de l'art de Giraudoux, écrivait dans «Nouveaux Prétextes»: *«Je n'admire pas seulement de belles qualités naïves, mais aussi leur mise en valeur, leur culture, leur retenue. Ces qualités acquises sont si remarquables dans ce livre, qu'elles me laissent croire que l'auteur, sur lequel du reste je ne sais rien, a déjà passé la première jeunesse»* [3, p. 304].

Comme Giraudoux avait moins de 28 ans lorsqu'il écrivait ses nouvelles, ce compliment était d'autant plus flatteur qu'il était inconnu. De plus, Gide avait, le premier, mis le doigt sur ce qui, justement, est l'un des plus grands charmes du poète quand il admirait la nouveauté de l'oeuvre, l'invention fraîche et joyeuse qui «éclate tout au long du livre, entretient d'image en image cette animation poétique, tendre, frémissante, amoureuse et délicatement mesurée, où voici Giraudoux passé maître aussitôt et dès son coup d'essai» [3, p. 302].

À son tour Marcel Proust a senti tout de suite l'originalité profonde du jeune auteur: *«La vérité ... c'est que de temps en temps, il survient un nouvel écrivain original (appelons-le si vous voulez, Jean Giraudoux ...). Ce nouvel écrivain est généralement assez fatigant à lire et difficile à comprendre parce qu'il unit les choses par des rapports nouveaux. On suit bien jusqu'à la première moitié de la phrase, mais là on retombe. Et on sent que c'est seulement parce que le nouvel écrivain est plus agile que nous»* [6, pp. 32-33].

En dépit de ces témoignages flatteurs, il a fallu attendre la publication de plusieurs romans pour que la critique s'est intéressée à Giraudoux. Vers 1923, il avait atteint une certaine notoriété et acquis un public choisi; dès ce moment, les controverses ont commencé. C'est l'époque où la plupart des lecteurs de Giraudoux, tout comme Mauclair, Lièvre et Dubech, ne vont pas plus loin que la surface de l'oeuvre et refusent de voir en lui autre chose qu'un «précieux» dont la langue obscure, surchargée d'ornements, artificielle, déconcerte le public et l'ennuie. Dans un interview avec Lefèvre, Mauclair trouve très fatigante «la multiplicité des finesses de son style» (1922). Deux ans plus tard, dans «Esquisses Critiques» (1924), voulant prouver que Giraudoux n'était pas un classique (honneur auquel le romancier n'a d'ailleurs jamais prétendu), Lièvre énumérait les éléments non classiques de ces romans: cet art «maniéré dans sa spontanéité feinte» est «involontaire»; on n'y trouve aucune composition car l'auteur se laisse aller à écrire au fil de la plume; enfin, ses héros sont des fantômes qui n'ont aucune signification humaine, aucun rapport avec la vraie vie. Il a conclu que, l'auteur de «Suzanne et le Pacifique», étant devenu «l'esclave docile de cette forme trop chatoyante», le succès de son oeuvre est une vogue, une marotte qui ne durera pas: *«Il nous plaît infiniment cette année. Nous plaira-t-il toujours? C'est une autre question. Qui s'engagerait à demeurer fidèle à une mode, quand elle sera passée»* [5, p. 87].

Un an plus tard, dans «Les Chefs de File de la Jeune Génération», (1925) Dubech avouant qu'il n'a pas eu le courage de lire tous les ouvrages de Giraudoux, se permet de juger cruellement toute son oeuvre. Il n'y trouve rien de bon. Comme Lièvre et tant d'autres, il lui reproche son manque de réalisme. Mais, un peu plus loin, il émet ce jugement un peu trop hâtif: *«Quand on nous demande quel est le meilleur écrivain de notre époque, nous hésitons. Mais quand on nous demande quel est le plus mauvais, nous n'hésitons jamais. D'un coeur léger nous tendons à Giraudoux la palme du martyr»* [2, p. 164].

Dubech avait changé d'avis quelques années plus tard, lorsque Giraudoux a commencé à écrire pour le théâtre.

Enfin, adressons-nous à celui qui était peut-être le premier vrai «enthousiaste» des oeuvres: Maurice Bourdet. C'est le seul écrivain qui lui ait consacré un livre entier à cette époque: «Jean Giraudoux, son Oeuvre» (1927). Après avoir constaté que Giraudoux était certainement un chef de file qui ayant renouvelé les lettres, exerce une influence considérable sur son époque, Bourdet essaie de montrer ce que la plupart de ces oeuvres ont de classique: sa clarté et son universalité.

Il est nécessaire de mentionner encore une fois que le changement de l'attitude de la critique n'était pas dû au hasard ni à ce que les

critiques auraient soudain découvert le vrai Giraudoux, mais à un événement littéraire important qui a été aussi le point tournant de la carrière littéraire du poète. C'est l'éclatant succès de la première pièce de Giraudoux, «Siegfried» (1928) qui a fait tourner le vent de la critique. Cette pièce marquait une étape essentielle dans la carrière de Giraudoux: de romancier, il était devenu dramaturge sous l'égide de Jouvet qui l'avait aidé à se trouver.

Nous partageons l'opinion de J.-B. Raymond qui insistait que la venue du romancier au théâtre était la conséquence d'une évolution naturelle. Il démontre que la structure des derniers romans écrits avant l'entrée de l'écrivain au théâtre est une structure essentiellement dramatique. Dans son article «La Création Littéraire chez Jean Giraudoux», il essayait de montrer ce qui dans les romans de Giraudoux composés juste avant «Siegfried» annonçait déjà son théâtre. Dans «Bella», on commençait à prévoir le futur dramaturge car là, pour la première fois, Giraudoux s'efforçait de construire un roman et de le simplifier. Pour achever ce but, il avait émondé son roman en publiant séparément les digressions qui le rendaient trop touffu. «Le Couvent de Bella», par exemple, est une de ces digressions. De plus, la lutte politique entre Redembard et Dubardeau, ainsi que l'amour entre les deux jeunes gens dont les familles sont ennemies, étaient des conflits dramatiques. Enfin, pour la première fois dans son oeuvre, l'auteur nous présentait clairement la Fatalité incarnée sous les traits fragiles de Bella dont la mort «invraisemblable dans un roman trop près de la vie serait vérité au théâtre».

Dans «Combat avec l'Ange», Raymond trouvait les mêmes éléments dramatiques que dans «Bella» d'où il concluait que la structure dramatique de ce roman n'était pas un incident dans la création littéraire de Giraudoux, mais «le début de son aventure théâtrale».

Donc, la pensée et l'oeuvre de Giraudoux évoluent selon une courbe d'angoisse qui va des pressentiments de «Combat avec l'Ange» aux avertissements profétiques de «La Guerre de Trois n'aura pas lieu», au cataclysme remontant du fond des âges et marquant la fin d'un monde avec «Sodome et Gomorrhe».

BIBLIOGRAPHIE

1. Doisy, M. Le Théâtre français contemporain / M. Doisy. – Bruxelles: Éditions «La Boétie», 1947. – P. 219.
2. Dubech, L. Les Chefs de File de la Jeune Génération / L. Dubech. – P.: Plon-Nourrit, 1925. – P. 239.
3. Gide, A. Nouveaux Prétextes; réflexions sur quelques points de littérature et de morale / A. Gide. – Paris: Mercure de France, 1921. – P. 348.

4. Kemp, R. Lectures Dramatiques / R. Kemp. – Paris, 1947. – 216 p.
5. Lièvre, P. Esquisses Critiques (3 e série) / P. Lièvre. – Collection Saint-Germain-Des-Prés, le Ddivan, 1947. – P. 238.
6. Morand, P. Tendres Stocks. Préface de Marcel Proust / P. Morand. – Paris: NRF, 1922. – P. 192.

АННОТАЦИЯ

Загорулькина В. А. Жан Жироду сквозь призму литературной критики («La critique contradictoire de l'oeuvre de Jean Giraudoux»)

В статье представлены основные точки зрения критиков, выдающихся писателей и литературоведов на творчество известного французского драматурга первой половины XX века Жана Жироду. В ходе анализа прослеживается трансформация суждений, связанная с его «приходом» в 1928 году в театр, что позволило разделить как литературную карьеру автора, так и отношение критиков на «до» и «после».

Ключевые слова: литературная критика, драматургия, стиль, трансформация

SUMMARY

Zagorulkina V. A. Jean Giraudoux through the prism of literary criticism.

The article presents an attempt to enclose the major points of view of writers and literary critics on the works of a famous French playwright of the 20th century Jean Giraudoux. The article analyses the transformation of ideas connected with the appearance of the playwright in the theatre in 1928 that allowed to divide his literary career as well as the critics' opinions into two halves.

Key words: literary criticism, drama, style, transformation.

УДК 81'373.47

**УЧЕНИЕ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ
НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ НА ПРИМЕРЕ РОМАНА
И. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ» КАК ВОПЛОЩЕНИЕ
ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ
О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ**

Текст – неоспоримый объект филологии. Круг задач современной филологии касательно изучения текста значительно изменился в сравнении с задачами и восприятием текста в прошлых столетиях. Теперь в центре внимания – задача постижения жизни текста. Текст рассматривается в его отношениях к человеку, к действительности, другим текстам, – словом, в среде его существования. На современном этапе общественного развития текст окружает нас ежедневно. Текст – электронные носители, книги, Интернет, СМИ, в сферах управления и деловой жизни. Многообразие мира текстов очевидно: научные труды, классическая литература, исторические документы, публицистика, художественные и мемуарные интерпретации исторических событий. В современном мире текст отличается многофункциональностью. В современной культуре текст предстает как источник, памятник, произведение, сообщение. Изобилие мира текстов и отношений между ними повышает значимость текста как объекта филологии, создает предпосылки для складывания в филологии ряда направлений, изучающих разные типы, виды текстов в их отношениях. Все составляющие филологию науки имеют дело с текстом как источником. Исследование и в лингвистике, и в литературоведении предполагает обращение к тексту.

Говоря о художественном тексте, важно отметить, что художественный текст неизменно вызывает огромный интерес у исследователей, его изучению с различных позиций посвящено большое количество работ. В ходе нашего исследования мы обратились к статье И. В. Щербаковой «Художественный текст как предмет исследования». Большую историю имеют способы определения текста в широком смысле слова и его специфические особенности. И. В. Щербакова говорит об известных трудностях в исследовании художественного текста, поскольку определяет текст как многогранный объект. «Текст по своей специфике безграничен. Происходя, скажем так, из одной отрасли науки, он одновременно разными своими сторонами обращен к другим наукам» [3, с. 207].

Безграничность текста, упоминаемая автором, приводит к большому количеству его определений. Автор обозначает, что вопрос о расширении границ изучения текста за пределами лингвистических теорий беспокоит некоторых лингвистов, для которых художественный текст предстает функционально не обусловленным, его лингвосемиотическая специфика не описана и «лежит в каком-то ином плане» [3, с. 208]. Для того, чтобы её отыскать, необходимо точно выяснить, в чём именно состоит предмет лингвистического исследования художественного текста. Поэтому, когда отсутствует формулировка дефиниции текста вообще, нельзя уверенно утверждать, какие конкретно вопросы может и должен рассматривать лингвист в художественном тексте, а что оставлять за пределами такого анализа.

Определение художественного текста также затруднительно в научной сфере, поскольку вокруг данного вопроса большое количество мнений и споров. Рассмотрим основные из них. Прежде всего, художественный текст – вторичная моделирующая система, содержащая авторский вымысел, придуманный мир, закрытость и независимость от окружающей действительности. Художественный текст отражает индивидуальность автора, особенности его мировосприятия. Текст выступает носителем эстетической, художественной информации и является образной системой.

И. В. Щербакова в своей статье приписывает художественному тексту функциональную неопределенность и многозначность, указывает на уникальность авторского замысла и идентичность самого художественного текста, связывая всё со свободой автора в выборе средств выражения и содержания. Важно отметить, что к определяющему компоненту художественного текста автор статьи относит функциональную неопределенность текста, которая не передает никаких конкретных черт его получателя, а необходимость читателя идёт вровень с предсказуемостью, стремясь предугадать которую, автор ставит себя на место получателя и подчиняет функции художественного текста, но управлять ими по причине неопределенности и многозначности он не может. Одновременно художественный текст является и сообщением, и воспроизведением этого же сообщения.

Художественный текст всегда был и остаётся объектом изучения нескольких наук: литературоведения, лингвистики, семиотики и психологии. Безусловно, это лишь подтверждает междисциплинарный статус текста. В большой масштабности вопросами текста, в том числе и художественным, занимался выдающийся советский и российский литературовед Юрий Михайлович Лотман. Рассматривая его работы, мы попытались

раскрыть художественное многообразие романа Ивана Сергеевича Тургенева «Отцы и дети» и проанализировать его с лингвистической и литературоведческой позиции.

Ю. М. Лотман существенно переосмыслил лингвистическое понимание текста и расширил понимание литературоведческое, сместив акценты в сторону культурологической трактовки понятия. Стоит отметить, что лотмановская интерпретация понятия позволяет называть текстом образования самого разного плана – от человеческой личности и художественного произведения до текста жизни и текста культуры в целом.

Юрий Михайлович Лотман понимал текст в свете структурно-семиотического подхода, который подразумевает взгляд на любое явление культуры как на знаковое или имеющее потенциально знаковый характер.

Отдельная личность, в свою очередь, трактуется Ю. М. Лотманом как иерархически организованная система индивидуализированных социальных кодов. Поэтому, чтобы понять, например, автора художественного произведения, т. е. максимально приблизиться к его адекватному пониманию, необходимо реконструировать, во-первых, систему индивидуальных кодов художника, а во-вторых, систему значимых кодов культуры, к которой принадлежал автор [1]. Произведение «Отцы и дети» наглядно нам это демонстрирует. В романе подробно представлены главные герои – Евгений Базаров, Аркадий Кирсанов, Анна Сергеевна Одинцова. Описание внешности, образа жизни и предпочтений выявляют персонажей, которым автор импонирует в большей или меньшей степени. Обозначенная дата начала развития действий – май 1859 года, позволяют судить об эпохе, представить перемены социального и экономически-политического устройства страны. Узнать не только о спорящих «отцах и детях», но и о враждующих либералах с революционными демократами. Тем самым, следуя Ю. М. Лотману, раскрывая индивидуальные коды художника и значимые коды культуры мы лучше понимаем самого Ивана Сергеевича Тургенева и его отношение к происходящему в стране.

Значимость любого текста, прежде всего, определяется наличием информации, характер которой зависит от конкретной функции текста в системе культуры.

Ю. М. Лотман обозначил и выделил три основные функции текста:

Первая функция – это передача константной информации. При этом смысл текста неизменен при любом анализе текста, информационное содержание не меняется ни в количестве, ни в качестве.

Вторая функция текста – выработка новых смыслов. Ей Ю. М. Лотман уделяет основное внимание в своих трудах. Именно смыслопорождение и его механизмы выступают средством развития культуры и ее двигателем. В этом аспекте текст перестает быть лишь пассивным звеном передачи некоторой константной информации. Он превращается в источник новых смыслов, из чего следует, что главным его свойством становится активность. В процессе движения текста от передающего к принимающему происходит нетривиальный сдвиг значения, результатом которого становится образование нового сообщения. Обозначим, что не выявлено тождественное соответствие между кодировкой исходного текста и кодировкой перевода, что ставит под вопрос саму возможность идентичного перевода. Перевод в этом случае будет носить характер условной эквивалентности. А это значит, что текст, получающийся в результате перевода, можно в определенном отношении легко предсказать, но вместе с тем он был и остаётся непредсказуемым. Таким образом, тем самым исключается возможность получить исходный текст посредством обратного перевода, что при дальнейшем функционировании текста ведет к нарастанию смыслов.

Текст, осуществляющий функцию порождения новых смыслов, отличается полиструктурностью, многоязычностью, внутренней неоднородностью [1].

Художественные тексты – это концентрированное и вместе с тем высшее выражение текста культуры как такового. Эта разновидность текста рассмотрена исследователем на заключительном этапе эволюции текстов. Ю. М. Лотман определяет художественное произведение как «...многоязычное устройство со сложными и нетривиальными отношениями между субтекстами (структурными аспектами, которые высвечиваются на фоне какого-либо одного из языков) [1]. Подобный текст не способен функционировать, если вырвать его из коммуникационных связей. Но стоит включить его в коммуникационную структуру, начать пропускать через него внешние сообщения, и он начинает активно работать как генератор новых сообщений и текстов.

Выполнение текстом эстетической функции в данном культурном сообществе обуславливает ряд существенных его особенностей. В художественном тексте все без исключения элементы, а также отказ от того или иного элемента, вводятся в сферу значимого. То есть любой элемент может оказаться значимым. Используя для расшифровки художественного произведения, целую иерархию дополнительных кодов – жанровых, стилистических, общепоэпальных, индивидуальных, – можно получить самые разнообразные наборы значимых элементов и, следовательно, широкий спектр интерпретаций данного текста.

Третья функция текста – функция памяти. Подразумевает то, что текст является не только смыслопорождающим, но конденсатором культурной памяти. Более того, текст, в первую очередь наиболее сложные его образцы, обладает способностью сохранять память о своих контекстах. Если бы этой способностью не было, текст оставался бы в сознании воспринимающего сознания только самим собой, и прошлое представлялось бы нам мозаикой несвязных отрывков. Но для воспринимающего текст – всегда часть реконструируемого целостного значения. Сумма контекстов, в которых определенный текст приобретает осмысленность и которые определенным образом заложены в его смысловом потенциале, может быть названа памятью текста. Это создаваемое текстом вокруг себя смысловое пространство, семиосфера, которая является подвижным образованием, меняющимся в зависимости от того, какие культурные коды актуальны на данном историческом этапе [1]. Взаимодействие текста с культурной традицией актуализирует его смысл в рамках некоторого инварианта, позволяющего говорить, что текст в контексте новой эпохи сохраняет при всей вариативности истолкований идентичность самому себе.

Анализируя отдельные события романа «Отцы и дети» и роман в целом, мы обнаружили реализацию каждого принципа. Первый принцип передачи константной информации с сохранением смысла реализуется в словах не только главных героев, но и второстепенных. Эпоха фоном подчеркивает достоверность сложившихся мыслей, разговоров и споров персонажей.

Второй принцип – выработка новых смыслов. Это может быть восприятие одежды Николая Кирсанова, манера общения Павла Петровича, действия Ситникова и Кукшиной – всё может различаться в восприятии передающего и принимающего. Однозначного соответствия мы не получим, что лишь подтверждает полиструктурность и многоязычность текста романа «Отцы и дети».

Третий принцип – функции памяти реализуется через общение с людьми разных возрастов. Например, подросток помнит смысловое пространство романа, взрослый вспомнит значение философской позиции нигилизма, а кто-то способен воссоздать в памяти диалоги и рассуждения Евгения Базарова, раскрывающие его взгляды на жизнь. Сумма контекстов в ходе воспоминаний способствуют воссозданию целостной картинки романа, поскольку смысловой потенциал романа «Отцы и дети» весомый и значим, как в психологическом, так и в историческом рассмотрении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман, Ю. М. Художественный текст по общему развитию. (интернет-источник: http://ec-dejavu.ru/l-2/Yuri_Lotman_text.html)
2. Тургенев И. С. Отцы и дети. Дрофа. М., 2007. С. 196 – 380.
3. Щербакова И. В. Художественный текст как предмет исследования // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. – № 11-2. – С. 207-208.

АННОТАЦИЯ

Козлова Е. Ю., Королевская С. В. Учение о художественном тексте на современном этапе на примере романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» как воплощение теоретических представлений о художественном тексте

Определение художественного текста затруднительно в научной сфере, поскольку вокруг данного вопроса большое количество мнений и споров. Рассматривая работы Ю. М. Лотмана, мы попытались раскрыть художественное многообразие романа Ивана Сергеевича Тургенева «Отцы и дети» и проанализировать его с лингвистической и литературоведческой позиции, существенно переосмысливая лингвистическое понимание текста и понимание литературоведческое, сместив акценты в сторону культурологической трактовки понятия.

Ключевые слова: художественный текст, лингво-семиотическая специфика, функции текста, события.

SUMMARY

Kozlova Elizabeth Y., Korolevskaya Sofya V. The doctrine of the artistic text at the present stage on the example of the novel by I.S. Turgenev «Fathers and Sons» as the embodiment of theoretical ideas about the artistic text

The definition of an artistic text is difficult in the scientific field, since there are a lot of opinions and disputes around this issue. Considering the works of Yu. M. Lotman, we tried to uncover the artistic diversity of the novel by Sergey Sergeevich Turgenev “Fathers and Sons” and analyze it from the linguistic and literary position, substantially rethinking the linguistic understanding of the text and literary understanding, shifting the emphasis towards the cultural interpretation of the concept.

Key words: fiction text, linguosemiotic specificity, text functions, events.

УДК 82-8

ФУНКЦИИ ГРОТЕСКА В АРХИТЕКТОНИКЕ РОМАНА Ю.В. МАМЛЕЕВА «ШАТУНЫ»

Категория гротеска исследуется на сегодняшний день во многих отраслях гуманитарного знания: литературоведении [2], философии [6], эстетике [3]. Такой интерес к гротеску как феномену современной культуры обусловлен его эстетической природой. Являясь изначально приёмом, на современном этапе гротеск – эстетическая категория, осваивающая глубинные противоречия и конфликты бытия.

Гротеск в русской литературе актуализируется с середины XIX века в произведениях Гоголя Н.В. и Салтыкова-Щедрина М.Е. Одним из известных авторов XX века, воплотившим гротеск как художественный принцип, является Мамлеев Ю. В.

В статье гротеск рассматривается как основной принцип построения архитектоники романа Мамлеева Ю. В. «Шатуны». Объектом исследования является структура архитектурной формы, предметом – функции гротеска в её организации.

Вслед за Бахтиным мы понимаем архитектуру как структуру эстетического объекта. Организующими для архитектуры являются ценностные центры – автор и герой: «Автор и герой сходятся в жизни, вступают друг с другом в чисто жизненные, познавательно-этические отношения, борются между собой <...> это событие их жизни застывает в художественном целом в архитектурно устойчивое <...> отношение автора и героя <...>» [1, с. 31]. Архитектура задаёт внутреннюю логику художественной реализации фабулы, определяет специфику ряда категорий: мифотектоники, хронотопа, ролевой границы героя. В таком понимании архитектура выступает как «основной закон» художественного целого и типа эстетической организации произведения.

В современном литературоведении категорию архитектуры разработал В.И. Тюпа в рамках семиоэстетического анализа. Одним из основных понятий архитектурной формы является модус художественности: «Модус художественности – это всеобъемлющая характеристика художественного целого, это тот или иной род целостности, стратегия оцельнения, предполагающая не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательской рецептивности, но и внутреннеединую систему ценностей, и соответствующую ей поэтику» [5, с. 186].

Таким образом, под архитектурной формой понимается специфическая художественная модальность, ценностно «уплотнённая» кругозорами автора и героя, определённая внешним и внутренним хронотопами.

В данном исследовании мы рассматриваем гротеск как эстетическую доминанту архитектуры романа Мамлеева Ю. В. «Шатуны», что позволяет говорить о гротескном модусе художественности.

В романе «Шатуны» художественный мир воссоздан в рамках гротескной модальности с помощью соподчинённых приёмов – алогизма, преувеличения, соединения противоположных свойств и качеств в одном образе, сдвижения границ в сторону диспропорции. В романе изображаются миры деревни и города, герои которых стремятся познать тайны устройства мироздания. Система персонажей построена по принципу максимального сдвига внутренних границ образа до уродливого подобия: «Это был грузный мужчина около сорока лет, со странным, уходящим внутрь, тупо-сосредоточенным лицом. Выражение этого огромного, в извилинах и морщинах лица было зверско-отчужденное, погруженное в себя, и тоже направленное на мир <...> Одет Федор был просто, и серый, чуть рваный пиджак прикрывал большой живот, которым он как-то сосредоточенно двигал в себя, и иногда похлопывал его так, как будто живот был его вторым лицом – без глаз, без рта, но может быть еще более реальным» [4, с. 10]. Изображение героя утрировано до части тела – живота, которая становится символом физической природы. По сюжету романа главный герой Фёдор Соннов совершает убийства, направленные на познание законов бытия: «<...> Но потом вот что меня заедать стало: гляжу на покойника и думаю: куда ж человек то делся, а?.. Куда ж человек то делся?! <...> Но смотреть я стал на покойников этих всегда, словно в пустоту хотел доглядеться...» [4, с. 15]. Убийства в романе приобретают символический характер. Преступления направлены на уничтожение всего профанного, что окружает героя. Фёдор Соннов – персонификация природных стихийных сил, которые разрушительны по своему характеру. Природа, амбивалентная по своим свойствам, приобретает отрицательную семантику физического космоса, несущего в себе смерть.

Все персонажи романа построены по принципу гротескного заострения: «В среднем вагоне находилось всего семь человек. Потрепанная старушка усталилась в свой мешок с картошкой, чуть не падая в него лицом. Здоровый детина все время жевал лук, испуганно-прибауточно глядя перед собой в пустоту. Толстая женщина завернулась в клубок, так что не было даже видно ее

лица» [4, с. 9]. Образы утрируются до подлинной сущности человека – бабушка-мешок, детина с прибаутчным лицом. Гротеск как способ художественного освоения реальности, раскрывает пустоту человеческой жизни, заостряет ту или иную черту, выражающую суть человеческой личности.

В романе животному, природному началу противопоставлена интеллектуальная среда, воплощённая в героях тайных сообществ. Кружок «Метафизических» олицетворяет полюс людей, действующих рационально. В рамках специального религиозного учения герои познают себя, пытаются преодолеть смерть и косность бытия.

Образы героев типизированы до узнаваемых характерных черт русского интеллигента – вечно сомневающегося и «страдающего» героя. Гротескное заострение подчёркивает абсурдность внутренних конфликтов персонажей: «По вымороченным, безлюдным и с людьми улочкам <...> бежал интеллигентного вида, но с судорожным, стремящимся от самого себя, лицом, молодой человек лет двадцати восьми. <...> он то и дело подпрыгивал и дико вопил, поднимая руки к небу. В небе ему виделось огромное, черное пятно, которое, как он полагал, было адекватно непознаваемому в его душе» [4, с. 69]. Алогизм заостряет нелепость, комичность персонажа. Границы человеческого образа сдвигаются до «судорожности», «отъединенного лица», символизирующие потерянность, размытость собственного «я» в контексте интеллектуальных изысканий. Пространство утрируется до «вымороченных улиц», окружающая среда изображена как нарочито враждебная и агрессивная персонажу. Внутренний мир героя отождествляется с небом, что является аллюзией к страданиям русской интеллигенции. Однако образ страданий снижается метафорой «чёрное пятно» и приобретает семантику «чёрной дыры» тождественной бесплодности и пустоте метаний человеческой души.

В образе «Метафизических» изображается интеллигентская среда подпольных собраний 60-х годов. Гротескное изображение проявляет типические черты русской интеллигенции в свете постоянных исканий ответов на вопросы о смерти, смысле бытия. Автор пародирует интеллектуальные подпольные собрания, сатирически изображая страдания русской интеллигенции.

Таким образом, персонажи романа воплощают два полярных начала – природное и рациональное, которые изображены автором предельно заострённо, что позволяет раскрыть их односторонность и ложность.

Название «Шатуны» аллегорически выражает смысл романа: спящие, сонные, инертные существа, блуждающие

в поисках ответов на вечные вопросы. В романе раскрыты, с одной стороны, хтонические образы деревенской среды, а с другой стороны рациональное, философское начало в образах городских интеллигентов. Оба начала представлены как ложные и ограниченные пути поиска познания истины.

Архитектоникой романа «Шатуны» задана внутренняя логика развёртывания хронотопа. Действие разворачивается между полюсами центр – Москва и периферия – подмосковное «местечко Лебедино». Топосы символизируются как эзотерическая столица и архаическая деревенская среда.

Название «Лебедино» имеет символическое значение. Образ лебедя восходит к мифу о мировом яйце как начале мира, сама птица означает чистоту, свет, новый мир. В русской культуре семиотика лебедя обобщается до символа Руси – царственная птица как образ светлого мира. В романе локальный хронотоп Лебедино несёт противоположные черты: «Деревянные, в зелени, одноэтажные домишки, несмотря на их выверченность и несхожесть, хватали за сердце своей одинокостью... Иногда там и сям из земли торчали палки» [4, с. 17]. Алогичное сочетание «выверченности и несхожести» гротескно изображает уродливый, причудливый мир деревни. В изображаемой действительности воплощается образ русской глубинки, сочетающей в себе дряхлость и беспорядочность, однако и характерную черту русской ментальности – экзистенциальную тоску: «хватали за сердце своей одинокостью».

Деревне противопоставлен город, границы которого смещены до глухих беспросветных комнат съёмных квартир, где проходят подпольные собрания интеллигентов. Пространство изображено с максимальной гротескной заострённостью – глухие углы, чердаки.

Смещение границ как основа эстетической природы гротеска, определяет ситуацию художественной действительности романа «Шатуны». Художественный мир романа определён следующими хронотопами:

1) деревня как хтонический хронотоп, постоянными компонентами которого являются кладбище, лес, баня;

2) пространство города как суженное и атрибутированное отдельными локусами: чердак, угол, кабак, помойка, канава.

Гротеск осваивает постоянное смещение границ мира, способствуя раскрытию семантики каждого локуса. В романе подвергается критике действительность русской глубинки, максимально утрируется изображение до примитивно-животного плана, а городской хронотоп абстрагируется до подпольных собраний эзотерических кругов маргинальных личностей.

Таким образом, гротеск является всеобъемлющим эстетическим принципом, организующим архитектурную форму романа. Гротескный модус задаёт логику построения художественного мира романа: система персонажей, специфика хронотопа.

Гротескный — модус манифестирует максимальное противостояние жизни и смерти. Данная эстетическая модальность эксплицирует онтологический конфликт физического космоса, который вынужден искать выход во «внематериальную» сферу. Осваивая проблему природности, косности, материи, автор даёт вызов всем этико-нравственным принципам, доводя жизнь физической природы до абсолютного распада, в надежде после этого преодоления, найти возрождение и вечный нетленный космос.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук / М.М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 336 с.
2. Вялова Е.А. Гротеск как теоретическое понятие / Е.А. Вялова // Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты. сборник статей / сост. и ред. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский. – Б. м.: Издательские решения, 2017. – С. 70-80.
3. Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты: сборник статей / сост. и ред. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский. – Б. м.: Издательские решения, 2017. – 288 с.
4. Мамлеев Ю.В. Другой: романы, рассказы / Ю.В. Мамлеев. – М.: Эксмо, 2006. – 672 с.
5. Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учебное пособие для студ. филолог. фак. высш. учеб. заведений / В.И. Тюпа. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – 336 с.
6. Юрков С.Е. Гротеск в философском мышлении постмодерна (Р. Барт, Ж. Бодрийяр) / Юрков С. Е. // Рабочие тетради по компаративистике / Гуманитарные науки, философия и компаративистика. – Санкт-Петербург: Сайт Web-кафедры философской антропологии, 2003. – С.127-130.

АННОТАЦИЯ

Кондаурова А. Функции гротеска в архитектонике романа Ю. В. Мамлеева «Шатуны»

Статья посвящена исследованию гротеска как основополагающего эстетического вектора архитектурной формы романа Мамлеева Ю. В. «Шатуны». Анализируется

гротескная модальность, определяющая построение системы персонажей, хронотоп произведения. Устанавливается конститутивная роль гротеска в создании художественного мира произведения. Данный модус манифестирует в художественном мире особый тип бытийного конфликта жизни и смерти, способствует выразительному и яркому раскрытию противоречий и сложностей мироощущения главных героев.

Ключевые слова: гротеск, архитектурная форма, модус художественности, персонаж, хронотоп.

SUMMARY

Kondaurova A. Grotesque functions in the architectonic form of the novel Mamleev Y.V. «The rods»

The article is devoted to the to the research of the grotesque as the fundamental aesthetic vector of the architectonic form of the novel Mamleev Y.V. «The rods». The grotesque modality is analyzed, which determines the construction of the character system, the chronotope of the work. The constitutive role of the grotesque in the creation of the artistic world of the work is established. This modus manifests in the art world a special type of existential conflict of life and death, contributes to the expressive and vivid disclosure of the contradictions and difficulties of the worldview of the main characters.

Key words: grotesque, architectonic form, modus of artistry, character, chronotope.

*К. А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

НАЗВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ЕГО ИМЯ

Ономастика представляет собой раздел языкознания, чьим предметом изучения являются любые собственные имена (таким образом, представители данной научной области изучают топонимы, антропонимы, а также названия произведений различных видов искусства). В пространстве научного познания имя собственное, выступающее предметом исследования, называется онимом, и может не ограничиваться одним словом.

Хотя рассматриваемое в данной статье научное направление необычайно молодо и в настоящий момент лишь проходит первые этапы пристального рассмотрения и изучения отечественными

учеными, интерес к именам, используемым в речи и литературных произведениях, возник тысячелетия назад – данный вопрос рассматривался уже в античных философских трактатах. При этом, само разделение имен на собственные и нарицательные появилось далеко не сразу. Более того, как отмечают некоторые англоязычные источники, зарождение ономастики как науки следует относить к периоду расцвета Древнего Египта, около 5-6 тысяч лет назад. Именно египтяне были первыми, кто попытался отобразить в письменной речи разницу между именами собственными и именами нарицательными, осознав, таким образом, базовую научную концепцию ономастики. Эта концепция нашла свое отображение в манере египетских писцов заключать имена фараонов и богов в рамки, выделяя их, таким образом, из общего полотна текста [9]. В более поздние исторические эпохи, носители различных языков также стремились выделить имена собственные (в основном, с помощью горизонтальных или вертикальных черт). Кроме того, по свидетельству Джорджа Стюарта, уже в трудах античных греков появляются следы научного интереса, касающегося понимания значения и особенностей образования имени собственного [11]. Учитывая тот факт, что в эпоху расцвета Римской империи лингвистика считалась одной из важнейших наук, можно предположить и развитие ономастики в рамках расширения лингвистических познаний римских ученых. С наступлением Средневековья лингвистика сохранила свое влияние и исключительную позицию среди других наук. И, хотя ономастика не возникает упомянутых летописцами терминов, широко известная дискуссия между реалистами и номиналистами, безусловно, близка ономастическим концепциям и сродни научному интересу, проявленному в области рассмотрения значимости имени собственного, его роли и взаимоотношениям с означаемым. Материалистический подход, представленный номиналистами, подразумевал понимание общих понятий как ограниченных их именем, не существующих вне отдельных, единичных вещей. Согласно же реалистам, общее является независимым от индивидуального, а идеи существуют до вещей – понимание проблемы, близкое сегодняшним взглядам науки на мир. Спор об означаемом и роли имени, таким образом, действительно играл немаловажную роль в развитии средневековой науки.

Тем не менее, уже значительно позже, с приходом эпохи Возрождения, появляется идея дифференциации наук, в рамках которой ряд философов (среди которых – Эразм Роттердамский, Ф. де Соссюр, Ф. А. Вольф) приходит к мысли о выделении таких наук, как диалектика, филология, фонетика, фольклор. Как

отмечает Хайду, примерно в XVI веке стали появляться первые ономастиконы (словари особого вида, содержащие обширный материал по именам собственным), первый пример из которых, дошедший до наших времен, датируется 1537 г. Уже в период последующих двух десятиков лет вышло несколько таких словарей от различных авторов. Кроме того, важным источником материала об именах собственных являлись христианские календари, первые из которых появлялись уже в ранних веках новой эры.

Однако, несмотря на до такой степени стойкий и рано зародившийся интерес к имени в мировой науке, окончательно ономастическая концепция приобрела очертания самостоятельной науки лишь в последние столетия. Первые научные исследования по данной теме появились в XIX веке: «In several countries they were started in the early 19th century (England, Ireland, Norway, Sweden, Denmark, the Netherlands, Italy, South-Africa, Japan, Australia, etc.), in others either in the middle (Switzerland, Slovenia, Croatia, USA, Estonia, Russia, etc.) or at the end of the 19th century (Scotland, Iceland, Rumania, Finland, Lithuania, Poland, Bulgaria, Spain, Portugal, Mexico, etc.)». «В некоторых странах они были начаты в начале XIX-го века (Англия, Ирландия, Норвегия, Швеция, Дания, Нидерланды, Италия, Южная Африка, Япония, Австралия и т. д.). В других либо в середине (Швейцария, Словения, Хорватия, США, Эстония, Россия и т. д.), либо в конце XIX-го века (Шотландия, Исландия, Румыния, Финляндия, Литва, Польша, Болгария, Испания, Португалия, Мексика и т. д.)» [9, с. 22]. На рубеже веков фокус исследовательского интереса обширного научного сообщества лингвистов сместился в сторону изучения исторических имен. В этот период лингвистические исследования проводятся в срезе исторического значения и контекста имен собственных.

В 1938 году был сделан важнейший шаг для дальнейшего развития ономастики и лингвистической школы в целом. Французским лингвистом Альбером Доза было создано научное сообщество под названием «Comité international des sciences onomastiques (CISO)» («Комитет ономастических наук»), на базе которого было проведено несколько конференций: первая – в год создания сообщества, следующая – спустя 9 лет. На третьей конференции комитет обрел новое название, на этот раз на английском – «International Council of Onomastic Sciences (ICOS)» (Международный совет ономастических наук). С тех пор организация проводит регулярные встречи (в среднем, раз в 3 года); наибольшее число участников составляло 150 человек, от 2 до 10 делегатов от каждой страны-участника, избираемых по рекомендации, приглашению или путем избрания.

С точки зрения ряда исследователей, имя собственное играет важнейшую роль в понимании литературного произведения, в осознании смысловой нагрузки речи. Так, А.В. Суперанская рассматривала имя как ориентир во времени и пространстве; Р.З. Мурашов отмечал их особое положение в системе языка «в отличие от других структурно-семантических разрядов существительных» [4, с. 62]. В свою очередь, С.И. Гарагуля настаивала на рассмотрении имени собственного как маркера идентичности, ее индикатора. А.К. Матвеев, в одной из последних своих статей, вообще предлагал разделение научного пласта изучения имен собственных на ономастику, объектом которой предполагалась совокупность собственных имен и ономотологию как науку об именах собственных. Согласно В.М. Калинкину, появление ономастики (или все чаще в русскоязычной научной литературе – ономотологии) следует рассматривать, как первый шаг к созданию такой науки, как поэтонимология. Появившаяся в первой половине прошлого века, ономастика лингвистическая позже выросла до разделения на топонимику, антропонимику, ономастику литературную. Новая российская история также полна имен литературных исследователей, интересующихся особенностями использования имен собственных классиками русской литературы (среди этих исследователей – В.Г. Белинский, В.И. Чернышева, В.Л. Разиньков, В.П. Кашин и др.).

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

Таким образом, принимая во внимание сравнительную «молодость» рассматриваемого научного направления, следует отметить тот факт, что понимание человеком отличий между именем нарицательным и именем собственным было осознано им уже во времена древности. Вместе с тем, ономастика как отдельное научное направление (впрочем, в контексте, прежде всего, лингвистическом, а не литературоведческом) стала

развиваться лишь в период последнего столетия. При этом, принимая во внимание обилие иностранных источников и ученых, занимающихся рассмотрением функций и особенностей онима, нельзя не отметить исключительное наследие отечественной ономастической научной школы.

Помимо имен собственных и названий, упоминаемых в произведении, не менее важным представляется и собственно название произведения. С точки зрения ономастики, название следует рассматривать, как собственное имя произведения, способное обогатить его художественный мир, дополнить смыслы, доступные для восприятия читателя. Если собственное имя персонажа позволяет автору сделать акцент на том или ином конкретном свойстве его героя, дополнить его психологический портрет, создать более ясный, более богатый чертами образ, то выбор названия – это также возможность верной и более точной расстановки акцентов и привлечения внимания к особым деталям, способ скорректировать видение читателем происходящих в произведении событий, а также должным образом представить произведение – порой намеком, а в отдельных случаях и прямо указывая на предмет собственного интереса и изучения в рамках создания конкретного произведения.

Используя произведения, рассматриваемые нами в рамках данного исследования, целесообразно рассмотреть значение названий как имен собственных каждого романа. В этом смысле выбранные нами произведения представляют собой широкий выбор художественных возможностей, которыми располагает автор при необходимости озаглавить свое творение.

Для своего дебютного романа Донна Тартт выбрала откровенно непримечательное, тяжело запоминающееся словосочетание, не обладающее цепкостью и потому кажущееся особенно эффективным. Однако, следует отметить, что его показательная обыденность отнюдь не является таковой при более детальном рассмотрении. Прежде всего, любому исследователю, решившемуся задать вопрос, чем же оправдан выбор такого названия с точки зрения стилистического и смыслового наполнения, покажется своеобразным слово History. В русском языке слово «история» имеет два значения. Прежде всего, это пересказ событий или действий, устная или письменная передача информации. В то же время, это же слово используется и как название гуманитарной науки, занимающейся изучением прошлого окружающего нас мира. С точки зрения лексического значения употребляемого слова, английское history гораздо ближе второму из упомянутых нами выше значений русского слова история: «(the study of or a record of) past events considered together, especially events of

aparticular period, country, orsubject; something that happened or ended a long time ago and is not important now, or a person who is not important now, although they were in the past; something that has been done or experienced by a particular person or thing repeatedly over a long period» («(Изучение или запись) прошлых событий, рассматриваемых вместе, особенно событий определенного периода, страны или субъекта; что-то, что произошло или закончилось давным-давно и не важно сейчас, или человек, который не важен сейчас, хотя они имели место в прошлом; что-то, что было сделано или испытано конкретным человеком или предметом неоднократно в течение длительного периода») (здесь – пер. авт.)[8]. Тем не менее, осознавая сюжетную роль событий и тем, раскрываемых автором в романе, наиболее близким кажется именно первое значение, приведенное нами. История убийства, пересказанная одним из непосредственных участников событий, история дружбы, история любви – к друзьям, к науке, к искусству... Именно такими словами следовало бы описать данное произведение. Однако, автор сознательно упускает из виду другое распространенное английское слово, хорошо известное каждому школьнику: «story». В самом деле, «The Secret Story» более соответствует сути рассказанного Ричардом, тайны нескольких потерянных подростков, вынужденных хранить свой секрет годами, боясь к нему вернуться – ровно до тех пор, пока одного из них не одолевает... Что – чувство вины, желание поделиться, побуждение рассказать миру о своем грехе и чужом мужестве? Так или иначе, но это трудно назвать историей в смысле научного значения. Тем не менее, нельзя ли предположить, что в данном случае слово «история» действительно подразумевает научный контекст. С самого начала произведения читатель знает, что произошло преступление, ему известны и жертва, и исполнители убийства. С этого момента основная цель автора – восстановить по деталям ход событий, который привел молодых людей к решению убить собственного друга. Препарирование психологии юных убийц возможно лишь с помощью отслеживания процесса духовной деградации, всей цепочки событий, которые подтолкнули их к преступлению. С этой точки зрения, роман действительно является историческим трудом, созданным в художественном мире автора – историей одного конкретного убийства.

Несколько иные художественные инструменты использует Кадзуо Исигуро. Название его произведения («Не отпускай меня», в оригинале - «Never let me go») является культурной отсылкой в рамках художественного мира самого произведения. Так называлась любимая песня одной из главных героинь,

случайно попавшая к ней в руки в пору ее детства. В силу обстоятельств, Кэти понимает, что лучшим и самым счастливым периодом ее жизни был момент, когда она и ее друзья являлись воспитанниками Хейлшема, еще не знакомыми с жестокостью угровленной им судьбы. Уже тогда смутно осознавая собственное одиночество даже среди самых близких ей людей, Кэти, возможно, ощущает тоску по той жизни, которую ей не суждено прожить. Тонко чувствующая окружающий мир, Кэти осознает собственную обреченность, смутно понимая также, что ей, равно как и ее друзьям, отказано в счастье. Однажды отыскав кассеты созданной автором певицы Джуди Бриджуотер, Кэти оказывается очарована одной-единственной песней: «What made the tape so special for me was this one particular song: track number three “Never Let Me Go”...It’s slow and late night and American, and there’s a bit that keeps coming round when Judy sings “Never let me go... Oh baby, baby...Never let me go...” [10, с. 64]. «Вещь медленная, ночная, американская, и одно место там Джуди повторяет несколько раз: «Не отпускай меня... О детка, детка... Не отпускай меня...» [2, с. 69]. При этом, как признается сама героиня, истинный смысл песни, легкодоступный для любого взрослого, остается ей непонятен хотя бы потому, что она придумывает свое собственное значение и содержание песни: «What was so special about this song? Well, the thing was I didn’t used to listen properly to the words; I just waited for that bit that went: “baby baby never let me go...” And what I’d imagine was a woman who’d been told she couldn’t have babies, who’d really, really wanted them all her life. Then there’s a sort of miracle, and she has a baby, and she holds this baby very close to her and walks around singing “Baby never let me go...” partly because she’s so happy, but also because she’s so afraid something will happen...» [10, с. 64]. «Что, собственно, в этой песне было такого? К словам, надо сказать, я толком не прислушивалась – просто дожидалась этого места: «Детка, детка, не отпускай меня...» И мне представлялась женщина, которой сказали, что у нее не может быть детей, – а она всю жизнь очень-очень хотела их иметь. Потом случается какое-то чудо, у нее рождается ребенок, и она прижимает этого ребенка к себе, ходит с ним и поет: «Детка, детка, не отпускай меня...» Поет отчасти потому, что очень счастлива, но еще и потому, что очень боится чего-то, что может произойти, – что дитя заболеет или его отнимут у нее»[2, с. 70]. Такое своеобразное восприятие очевидного смысла произведения, несомненно, указывает на ключевые особенности ее понимания настроения песни; для Кэти тоска лирической героини Джуди Бриджуотер может быть связана исключительно с темой материнства и радости быть

матерью. Для ребенка, выросшего в приюте, такое видение мира естественно; оно же и определит в дальнейшем ее внутреннюю, так и не восполненную, тоску по человеческому теплу и участию. Вынужденная доживать свой век в полном одиночестве и с тоской по своим друзьям, Кэти, тем не менее, не может позволить себе роскоши оставить свои потери позади. Не отпускать от себя своих близких, единственных родных ей существ – одновременно и ее осознанный, и вынужденный выбор. Для Кэти, Рут и Томми выражение «смертельная тоска» далеко не фигурально, и среди обреченной жестокости окружающего мира они сами – все, что осталось у них. Находящейся на пороге смерти Рут жизненно важно, чтобы Кэти позаботилась и о Томми – просто потому, что больше ей самой не о ком беспокоиться. Ни один из них до самого своего конца оказывается не готов отпустить своих друзей, предчувствуя смерть и будучи к ней готовы, они до последнего цепляются за самых дорогих им людей. «Не отпускай меня» – это словно воззвание-просьба к тем, кто остается после каждого из них, просьба помнить и держать в своем сердце с тем, чтобы оставить хоть малейший след своего пребывания в мире. И для Кэти детская потребность и восхищение тайной отношений матери и ребенка навсегда останется руководящей и наиболее значимой. Она обнаружит себя уже тогда, когда Кэти, единственная из троицы друзей, станет помощником, чьей задачей будет заботиться и поддерживать доноров в ходе многочисленных выемок органов. Для Кэти это – единственная доступная ей форма материнской заботы о тех, кого она любит. И, как верная мать, она останется со своими близкими до конца, не отпуская их до последних минут их жизни, наблюдая, как беспомощно они цепляются друг за друга (как, например, Рут, все еще беспокоящаяся о Томми и его судьбе) и за нее саму. Настроение внутреннего одиночества, смешанного с горькой просьбой «не отпускать, несмотря ни на что», горькой смертельной тоски сообщается произведению уже в самом его названии, готовя читателя к раскрывающейся на страницах романа печальной истории.

В контексте изучения ономастики мы неоднократно обращались к произведениям современных российских писателей. В их числе – роман «Дом, в котором...» Мариам Петросян. За несколько лет существования романа он был неоднократно переведен на различные европейские языки, среди которых испанский, итальянский, венгерский, польский, латышский, македонский, французский и другие. При этом, часть переводчиков, очевидно, сталкивалась с проблемой трансляции оригинального названия произведения на другой язык. По очевидному замыслу автора, название романа должно было

вызывать у читателя ассоциации со знаменитым английским народным стихотворением «Дом, который построил Джек». Сама писательница неоднократно признавалась в различных печатных и интернет источниках в своем изначальном намерении назвать произведение «Дом, который...». Однако, позже ею было принято решение о смене названия на более соответствующее содержанию и сюжету романа. При изучении нами существующих вариантов перевода названия (следует признать, что переводы романа на сегодняшний день труднодоступны для исследования, не считая ознакомительных фрагментов, представленных некоторыми издательствами), мы обнаружили, что лишь в чешском, французском, латышском, болгарском, польском и македонском вариантах перевода название было переведено дословно. Так, в испанском роман назван «Дом других», в итальянском – «Дом замершего времени» (пер.авт.). В 2017 году Юрием Мачкасовым был осуществлен перевод произведения на английский язык, который также получил несколько иное название. В первую очередь, TheGrayHouse («Серый дом») навевает мысль о безысходности и однотипности (строящуюся, впрочем, исключительно на ассоциациях, логичных для русскоязычного читателя). Однако, при изучении существующих в английском языке фразеологических единиц со словом gray, нами было обнаружен ряд дополнительных значений: «Apart from the phraseological unit grey matter, where the color grey is used because of the neurons color in the brain, the phraseological units with this color suggest situations which are somehow gloomy, dark, and immoral. Grey area – it refers to a situation where the rules are not clear and it is difficult or impossible to say what is right or not. Grey eminence – is used to describe a figure that stays backstage and invisible but has the power and influences in the decisions; it could also mean – a person who conspires» («Помимо фразеологической единицы «серое вещество», в случае которой серый цвет используется из-за цвета нейронов в мозге, фразеологические единицы, использующие этот цвет предполагают [наличие] мрачных, темных и аморальных ситуаций. «Серая зона» – это ситуация, когда правила не ясны, и трудно или невозможно сказать, что правильно или нет. [Фразеологическая единица] «серый кардинал» используется для описания фигуры, которая остается за кулисами и невидима, но имеет силу и влияние на решения; [она] также может означать человека, который состоит в заговоре») (здесь – пер. авт.) [7, с. 220]. Из приведенной выше цитаты следует, что в английском языке действительно существуют устойчивые словосочетания, смысл которых значительно глубже, чем дословное значение

каждой структурной единицы. В свете значений, которыми обладает выражение «grey eminence», логично предположить, что такое название вызовет у англоязычного читателя ряд дополнительных ассоциаций, сопряженных с осознанием таинственного, обладающего властью. С этой точки зрения, название действительно передает суть произведения, в котором Дом выступает практически как отдельный, одухотворенный персонаж, влияющий на ход событий и жизнь главных героев. Его таинственность, сила и влияние его воли, способной даже подчинять себе людей, несомненно, в некоторой степени родственны по значению и коннотативным признакам с выражениями «серый кардинал» и «серая зона», которые широко употребляются как в русском, так и в английском языке.

Таким образом, рассмотренные выше примеры названий литературных произведений демонстрируют многообразие возможных художественных инструментов, доступных автору при выборе названия произведения, которое, помимо прочего, может использоваться с различными целями. В случае Кадзуо Исигуро, название выступает дополнительной отсылкой к сюжетному элементу внутри самого романа, который, вместе с тем, более полно раскрывает основную идею произведения. Название, использованное Донной Тартт, хоть и кажется, на первый взгляд, незапоминающимся и неоригинальным, при более детальном осмысливании способно стать еще одной загадкой романа. Что касается романа М. Петросян, то в данном случае название представляет собой синтез двух художественных методов, представленных выше: являясь, с одной стороны, аллюзией на известное стихотворное произведение, оно, в то же время, раскрывает смысловую составляющую романа. Говоря о переводе названия произведения, то следует отметить, что, с точки зрения ономастики, подобный выбор переводчика действительно оправдан, так как он не разрушает созданного автором словесного образа, напротив – мы склонны рассматривать предлагаемый им вариант как удачную попытку поиска близкого по духу и смыслу понятия, способного если не полностью передать, то хотя бы приблизиться (в фигуральном смысле, в художественном отношении) к замыслу автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарагуля, С. И. Имя личное как знак идентичности индивида / С. И. Гарагуля // Вестник СПбГУ. Язык и литература. – Санкт-Петербург: Издательство СПбГУ, 2007. №4-II. С. 108-114.
2. Исигуро, К. Не отпускай меня / К. Исигуро. – М.: Litres, 2005. – 310 с.

3. Калинин, В.М. Как в русской литературе онимы превращались в поэтонимы? / В.М. Калинин// Филологические исследования: Сборник научных работ. – Киев: Издательский дом Дмитрия Бугаго, 2016. С.196-211.
4. Мурясов, Р. З. Антропонимы в словообразовательной системе языка Р.З. Мурясов // Вопросы языкознания. №3.– М.: Наука, 1982. – С. 62.
5. Петросян, М. Дом, в котором... / М. Петросян. – М.: Litres, 2009. – 1343 с.
6. Кудряшева, Ф.С., Фатыхова Л.А. Имя собственное в художественном тексте как средство создания языковой картины мира / Ф.С. Кудряшева, Л.А. Фатыхова// Вестник Башкирск. ун-та. – Уфа: БГУ, 2017. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/imya-sobstvennoe-v-hudozhestvennom-tekste-kak-sredstvo-sozdaniya-yazykovoy-kartiny-mira> (дата обращения: 07.09.2019).
7. Beshaj, Ledian. Manifestation of the Phraseological Units with Colors in English and Albanian / Ledian Beshaj// Academic Journal of Interdisciplinary Studies. №3. – Rome: MCSER-CEMAS-Sapienza University of Rome, 2013. pp. 217-222.
8. Cambridge Dictionary. History. URL: <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/history?q=history%29> (датаобращения: 25.10.2019).
9. Hajdú, Mihály. The History of Onomastics. / MihályHajdúURL: <http://nevtan.arts.unideb.hu/nevtan/tagozat/06hajdu.pdf> (датаобращения: 20.11.2019).
10. Ishiguro, Kazuo. Never Let Me Go / Kazuo Ishiguro. – London: Faber & Faber, 2009. – 304 p.
11. Stewart, George R. And Adam Gave Names – A Consideration of Name-Lore in Antiquity / G.R. Stewart // Names, 1958. №6.– pp. 1-10.

АННОТАЦИЯ

Кочетова К.А. Название как имя собственное произведения

В статье автор рассматривает особенности ономастического подхода к изучению литературного произведения, способы выражения дополнительных смыслов через использование имен собственных в качестве инструмента создания художественного мира произведения. Автор предпринимает попытку рассмотрения названия произведения как отдельного онима – имени, обладающего собственными свойствами и возможностями в рамках произведения.

Ключевые слова: литературная ономастика, автор, имя, оним, смысл.

SUMMARY

Kochetova K.A. Title as the proper name of the work

In the article, the author considers the features of the onomastic approach to the study of a literary work, ways of expressing additional meanings through the use of the proper names as a tool for creating the artistic world of a work. The author makes an attempt to consider the name of the work as a separate onym – a name that has its own properties and capabilities within the work.

Key words: literary onomastics, author, name, onym, meaning.

*А. Ю. Лагода
(г. Луганск, ЛНР)*

УДК 821.161.1–2 ЛЕОНОВ

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Л. М. ЛЕОНОВА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ: К ВОПРОСУ ТЕОРИИ РЕАЛИЗМА И ЕГО ТЕЧЕНИЙ

За первые почти уже 2 десятка лет нового XXI века литературный процесс претерпел существенные изменения. Нынешние «нулевые» годы, как их несправедливо называли, дали уже качественную подвижку и в нашей жизни, и в литературном процессе. Движение произошло, и сейчас критики самых разных направлений настойчиво говорят о том, что возвращение реализма состоялось, что у нас возник некий «новый реализм». Считается, что в 90-х годах в свет выходили произведения писателей старшего поколения, которые уже стали классиками, – Александр Солженицын, Леонид Бородин, Валентин Распутин, а также соединяющий старшее и среднее поколение Владимир Личутин. В то же время, на рубеже веков, в нашем литературном процессе возникает новая волна писателей. Сейчас в литературоведении преобладал термин «постмодернизм», который объединяет творчество многих молодых писателей. «Новая волна» прозаиков, представлена такими именами как Алексей Варламов, Вера Галактионова, Вячеслав Дегтев, Борис Евсеев, Алексей Иванов, Валерий Казаков, Михаил Попов, Лидия Сычева, Евгений Шишкин и др. Ну и, конечно же, особая фигура для нашего региона – «Открытие последних лет» – Захар Прилепин.

По словам Аллы Юрьевны Большаковой (известный литературный критик, докт. филол. н., Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН), «Само понятие «реализм» стало нуждаться в полном пересмотре, как и остальные,

привычные некогда литературные категории – и это очень важный момент. Ведь из-за неясности этих литературно-критических ориентиров и критериев возникают путаница и неясность в оценке отдельных произведений и их места в общем литературном процессе. Да и термин «новый реализм» порой попросту прикрывает литературнокритическую беспомощность, не состояяние отразить суть происшедших и происходящих с реализмом и его течениями перемен» [1, с. 128–139]. К тому же термин это далеко не новый. В вузовских учебниках им обозначается изменение художественно-эстетической системы в 1920-х – 1930-х годах у Л. Леонова и других новаторов того периода. Или, к примеру, еще в начале 2000-х годов Б. Евсеев и другие писатели и критики заговорили о новом / новейшем реализме, обозначая так художественные модификации в творчестве своего поколения.

В нашей работе рассматривается процесс определения характера леоновского метода в современном литературном процессе.

В начале XX века вокруг произведений Л. Леонова разворачивается острая полемика касательно его эстетических взглядов, идейно-художественных особенностей, преемственности традиций, формирования творческого метода. Такое внимание учёных объясняется неоспоримо важной ролью и особым вкладом Л. Леонова в развитие мировой литературы.

Его творчество причисляли к романтизму, модернизму, социалистическому реализму и другим течениям. Например: Ю. Оклянский, Т. Вахитова, В. Ковалёв, Н. Люлько, В. Матушкина отнесли метод Леонова к «символическому реализму» [2; 4; 5]; А. Дырдин – «мифологическому реализму»; А. Лысов – к «интеллектуальному»; Л. Якимова, В. Гусев – «экзистенциальному, романтическому» [3]; О. Овчаренко – к «магическому реализму» [6].

Научных работ, посвящённых исследованию романов и повестей писателя, достаточное количество. Нас в данном случае интересует, как филологи квалифицируют творчество Леонова – драматурга. Исследования рубежа второй половины XX – начала XXI веков в большинстве своём определяют проблемно-тематическую и стилевую принадлежность драматических произведений Л.М.Леонова к символическому реализму (В.А. Ковалев, Н.А. Грознова, О.Н. Михайлов, И.Т. Крук, Е. Сурков, И. Рудницкий, Е. Северин).

При изучении работ, посвящённых творчеству Л. Леонова, прослеживается периодичность смены полярности оценок его произведений, что связано с формированием направлений,

течений литературы XX века. В оценке леоновских произведений существует несколько тенденций. С одной стороны, критики акцентировали внимание на исключительности и индивидуальности творчества писателя, – с другой с особым рвением литературоведы выискивали черты преемственности классической литературы, в частности – творчества Ф.М. Достоевского. А также пытались соотнести социально-политические события страны с его морально-эстетическими взглядами.

Традиционно творческий метод Л. Леонова принято рассматривать в русле реализма. В.А. Ковалёв в своих исследованиях выделяет особый характер и метод изображения реальности. «Леонов в целом придерживается реалистического принципа изображения жизни в формах самой жизни. Но в некоторых своих произведениях он – то в большей, то в меньшей мере – нарушает традиции эпической полноты изображения конкретной социально-бытовой действительности» [4, с. 101]. Исследователь пишет о своеобразии реализма Леонова не как о простом копировании действительности, а о сложном сочетании психологизма, поэтической интерпретации действительности в мире его образов.

В то же время идейно-художественное своеобразие леоновских произведений рассматривается как путь к социалистическому реализму. Обращение к теме революционных переживаний народа отображается писателем в создании нового типа героя – человека молодого, смелого, способного на подвиги ради общества, ради будущего страны (рассказы «Петушихинский пролом», «Конец мелкого человека», роман «Барсуки», пьесы «Половчанские сады», «Метель»). Обозначенная позиция В.А. Ковалёва «о типических чертах социалистического реализма» [Там же, с. 58], на наш взгляд, противоречит другим его же тезисам о преемственности традиций творчества Л. Леонова. В отдельных работах литературовед подробно анализирует влияние на Леонова творчество Ф.М. Достоевского, Т. Манна, А.П. Чехова, как можно догадаться в эпоху великих классиков ни о каком социализме речи не могло быть.

Таким образом, сам В. Ковалёв пытаясь не выделяться среди общих тенденций в литературе (в соответствии с социально-политической ситуацией начала XX века), описывает совершенно уникальный стиль творчества Л. Леонова. «Характерна ориентация молодого писателя на русских классиков. Порою она ощущалась как стилизация, воплощённая талантливо, с точным пониманием духа и структуры классической модели» [Там же, с. 15].

В работах литературоведов неоднократно говорится о национальном своеобразии его творчества, использовании Леоновым народнопоэтических источников: «... с первых же своих произведений Леонов заявил себя продолжателем основных национальных художественных традиций» [Там же, с. 15]. В произведениях Л.Леонова проявились черты народного, живого описания психологии, быта, речи старого русского мира. Отличные знания Л. Леонова, впитанные с детства, традиций купцов, ремесленников, крестьян помогли писателю создавать типы героев с яркими социальными характеристиками, выстраивая их в продуманные, стройные идейно-образные концепции. Таковую особенность отображения национального исконно-русского Леонов воплотил в каждом своём произведении.

Т.М. Вахитова, подтверждая позиции В.А. Ковалёва, исследует творческий путь Л. Леонова, подчёркивая уникальность стиля писателя. Она уделяет большое внимание истокам фольклористики творческого материала писателя. Описывает символические образы в романистике Л.Леонова, выделяет народно-философские корни писательского своеобразия. «Леонов зарекомендовал себя своеобразным рассказчиком, прекрасным стилистом, владеющим историческим и художественным материалом. В 20-е годы им были написаны повести о русской жизни «на переломе эпох», в которых затрагивались сложные и актуальные проблемы «революция и личность», «революция и интеллигенция», «революция и народ» [2, с. 22].

Раскрывая особенности творчества Л.Леонова, Т.М. Вахитова подчёркивает: «...его творчество не укладывается не только в рамки социалистического реализма, куда его пытались из охранительных целей определить леоноведы, но и в рамки реализма, исследующего, как известно, «типического человека в типических обстоятельствах». Нарушая классические рамки реализма XIX века, внутри которого в наибольшей степени соприкасается с символизмом. Леонов <...> на протяжении всей писательской жизни сохранял особую внутреннюю predisposedность к символистской культуре» [2, с. 143].

Анализируя прозу Л.М. Леонова, исследователь обращает внимание на способы решения глобальных проблем человечества посредством сопоставления символов и знаков реалистическому отображению действительности. Исследователь выделяет особые точки соприкосновения Л.Леонова с символистским материалом в произведениях «его художественное мышление свободно вписывается в авангардное сознание XX века» [Там же, с. 143].

Ф.Х. Власов в своих исследованиях реалистическое письмо Л. Леонова характеризует как философский эпос, руководствуясь

раскрытием особенностей проблемно-содержательного материала художественного мира писателя. В книгах «Эпос мужества», «Поэзия жизни» Ф.Х Власов рассматривает романы «Соть», «Скутаревский», «Дорога на Океан» с точки зрения социалистического реализма. Он подчёркивает многомерность изображения временного и вечного, земного и небесного, индивидуального, личного и общественного. Ф. Х. Власов пытается понять философию творческого метода Л. Леонова, раскрывая его особенности изображения социально-психологических переживаний и эмоций общества в контексте «производственного материала» жизненной действительности социалистического реализма.

Символика – существенный элемент пьес Л. Леонова, без её понимания произведения не могут быть прочитаны в соответствии с замыслом автора. Художественная система писателя характеризуется сочетанием конкретного и абстрактного. Символика Леонова направлена на усовершенствование текста произведения, усиления доступности для читателя. Но в театральном воплощении и часто сложна, создаёт проблемы для режиссёра. Пьесы Леонова отличаются скорее кинематографичностью – это выделяет писателя среди многих других его современников.

Захар Прилепин в книге «Леонид Леонов: «Игра его была огромна» (2010) даёт краткий обзор произведений Л. Леонова и соотносит появление каждого произведения с событиями в жизни писателя, не проводя литературоведческого анализа.

Многие критики, ещё до выхода книги, неоднозначно отзывались о самой идее работы Захара Прилепина над ЖЗЛ-овским трудом советского классика. «Почему именно он? Что это, попытка само-пиара? Ведь авторитет Л. Леонова незыблем, по объёмам исследований в ровен – Достоевскому, Булгакову, Набокову, Шолохову, Ахматовой – и тут на тебе, Прилепин и Леонов <...> Автор выбрал для исследования одну из самых «непопулярных» фигур в нашей литературе, что уже само по себе внушает уважение» [7].

«Шестисотстраничный том поражает в первую очередь именно выверенностью фактов, добросовестностью, с которой автор работал и с архангельскими архивами времён гражданской войны, и со свидетельствами коллег, членов семьи, и – конечно, в первую очередь – со многими томами леоновских текстов» [8].

Вопрос определения леоновского метода в современном литературном процессе остаётся открытым. В произведениях писателя присутствуют признаки того самого «нового реализма», символического реализма:

– стремление сказать о всеобщем, но на сжатом текстовом пространстве;

- поиск точки опоры в ситуации культурно – исторического разрыва;
- стремление выразить через впечатления «я» мировую первооснову человеческого существования;
- синтез художественных методов и приёмов;
- поэтика многоплановости содержания (иносказание, многозначность);
- усиление личного начала, исповедальности;
- афоризация языка;
- работа с мифом.

Последние тридцать лет творчество Л. Леонова остаётся объектом исследований учёных – леоноведов. Защищены диссертации на соискания учёной степени кандидата и доктора филологических наук: Сорокиной Наталии Владимировны «Роман Л.Леонова «Пирамида» в контексте творчества писателя» (Тамбов – 1998); Якимовой Людмилы Павловны «Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида» (Новосибирск–2003); Саликовой Оксаны Руслановны. «Роман Л.М. Леонова «Пирамида»: художественная функция экзистенциального опыта» (Тамбов–2016) и т.д.

Однако, несмотря на внимание леоноведов к творчеству писателя, сегодня по-прежнему, нет ни одного комплексного исследования, посвящённого поэтике и символике драматургии писателя 1920-х годов, чем и обусловлена актуальность дальнейших исследований творчества писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большакова А.Ю. Русская литература на перепутье: герой и метод / А.Ю. Большакова // Знание. Понимание. Умение. –2013. – №1. – С. 128–141.
2. Вхитова Т.М. Леонов и символизм (к постановке проблемы) / Т.М. Вахитова // Век Леонида Леонова. Проблема творчества. Воспоминания. – М.: ИМЛи РАН, 2001. – 398 с.
3. Гусев В.И. Реализм и романтика Леонида Леонова / В.И. Гусев. Век Леонида Леонова. Проблема творчества. Воспоминания. – М.: ИМЛи РАН, 2001. – 398 с.
4. Люлько Н.П. Символика в пьесах Л. Леонова / Н.П. Люлько // Вестник Ленинградского университета. Языкознание. – 1976. – №8. – С. 104–110.
5. Ковалёв В.А. Этюды о Леониде Леонове / В.А. Ковалёв. – М.: «Современник», 1974. – 293 с.
6. Овчаренко А.И. В кругу Леонида Леонова. Из записок 1986-1988 годов / А.И. Овчаренко. – М., 2002. – 325 с.

7. Савельев И. Игроки [Электронный ресурс] / И. Савельев // Литературно-художественный и публицистический журнал. Урал. – №10. – 2010. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2010/10/sa18.html>
8. Янковская Л.С. Захар Прилепин о Леониде Леонове: к вопросу о литературных ориентирах писателя / Л.С. Янковская // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. – 2017. – Т. 17, вып. 1. – С. 114–121.

АННОТАЦИЯ

Лагода А. Ю. Драматургическое наследие Л.М. Леонова в современном литературном процессе: к вопросу теории реализма и его течений

Изучая драматургические произведения Леонида Леонова, автор статьи исследует процесс определения характера леоновского метода в современном литературном процессе. Описаны основные точки зрения ведущих учёных – леоноведов на особый стиль и метод писателя и причисления его творчества к литературным течениям прошлого столетия. Анализируя филологические исследования литературных критиков XX века, а также последних лет, автор доказывает, что символика в драматургических произведениях Л.М. Леонова является одним из основных элементов, наряду с философичностью, глубоким психологизмом, широким спектром поднимаемой проблематики.

Ключевые слова: литературный процесс, модернизм, реализм, символизм, драматургия Л. Леонова.

SUMMARY

Lagoda A. Y. The dramatic legacy of L.M. Leonov in the modern literary process: to the question of the theory of realism and its trends

Studying the dramatic works of Leonid Leonov, the author explores the process of Leonov's method in the modern literary process. The main points of view of the leading scientists (Leonovedy) on the particular style and method of the writer and the attribution of his work to the literary movements of the last century have been described. Analyzing the philological studies of literary critics of the 20th century, as well as those ones of the recent years, the author proves that the symbolism is one of the main elements in Leonov's dramatic, along with philosophical, deep psychologism, a wide range of the issues raised.

Key words: literary process, modernism, realism, symbolism, dramaturgy L. Leonov.

Т. П. Плахтий
(г. Донецк, ДНР)

УДК 821.161.2 : 251»16-17»(045)

ВЕЛИКОДНЯ ДРАМА: ПРОБЛЕМА ЗАМОВЧУВАННЯ СМИСЛУ (НА МАТЕРІАЛІ ДАВНЬОУКРАЇНСЬКИХ П'ЄС XVII-XVIII СТ.)

Проблемі поетики барокової драми присвячено ряд праць вітчизняних і зарубіжних вчених – В. Резанова [11], В. Перетца [10], Л. Софронової [13], М. Сулими [14], Л. Корній [6], Д. Курдюмової [7], Р. Козлова [5]. Міфопоетичні та герменевтичні аспекти відтворення художнього образу актуалізовані в роботах із літературознавства Д. Зеленіна [4], М. Антонової [2], З. Лановик [8], у дослідженнях із фольклористики В. Митрофанової [9], П. Богатирьова [16], В. Гнатюка [3], М. Абдрашитової [1], А. Солдаєвої [12] та інших. Новизна нашого підходу до вивчення української барокової драми – в осмисленні її образних парадигм у контексті міждисциплінарних досліджень із історії та теорії літератури, фольклористики, філософії, культурології, музикознавства та інших наук.

Специфіка давньоукраїнських великодніх п'єс обумовлена не лише засвоєнням традицій єзуїтських літургійних пасхальних вистав та середньовічного європейського барокового театру, а й використанням народно-поетичних засобів відтворення художнього образу.

Мета статті – розглянути особливості моделювання образних парадигм давньоукраїнських п'єс великоднього циклу. Одним із головних завдань є виявлення у пасхальних драмах прикладів адаптації жанрових стратегій народної загадки. *Об'єктом аналізу в даній розвідці є корпус текстів українських великодніх п'єс XVII-XVIII століть: «Дѣйство на страсти Христові списане», «Образъ страстей мира сего», «Великодня драма», «Властотворний образъ Человѣколюбія Божія», «Царство Натури Людської» та ін.*

Розглянемо специфіку народної загадки як фольклорного жанру. Матеріал у загадці організовується шляхом уподібнення, метафоричного або антитезного співставлення. У народній загадці є план явленого і план прихованого. Істина – завжди прихована і відтворюється лише в контексті семантичного поля явленого. План явленого (текст загадки) натомість репрезентує властивості загаданого предмета, його специфічні особливості, хід ритуальної дії, у яку включений загаданий предмет, або у якій є натяк на нього

Два семантичні плани – явленого і прихованого – представлено і в композиції барокової драми. У цьому вона схожа із загадкою, у якій при формуванні образу предмет не називається прямо, а план явленого представлений у відгадці. У пасхальній драмі значення образів-атрибутів часто розкривається лише в епілозі. Таким чином епілог драми можна співвіднести із розгадкою у структурі загадки.

У пасхальній драмі діють образи, що представляють узагальнені, абстраговані чи уособлені фігури. Кожен із цих образів до своєї цілісної семантичної структури включає відгадку. Якщо загадка може передбачати багатопланову відгадку, зашифрований смисл персоніфікованих образів пасхальної драми обумовлений християнським каноном, тож виключає багатоплановість.

Предмети, якими заміщується об'єкт загадування у народній загадці, належать до світу речей і явищ, що оточують людину в її повсякденному житті, через що опис загадуваного набуває дивних, навіть фантастичних рис. У загадці можуть зіштовхуватися ознаки загадуваного і риси предмета, що заміщує його. Предмет загадування, прихований у відгадці, у самій загадці замінюється іншим предметом чи явищем, якому приписані властивості та якості предмета загадування [9, с.107]. Основний принцип оприявлення смислу в загадці – іносказання, у процесі якого загадані предмет чи явище описуються завдяки смислового зсуву (діють семантичні механізми метафори). На основі смислового зсуву конструюються різнопланові образи.

Сакральні символи в загадці можуть опосередковуватися через світ профанних речей, як, приміром, в українській загадці про церкву: «Стоїть хлівець повний овець, межі ними товстий баранець» [15, с. 636].

Так і в пасхальній драмі звичайні предмети одягу можуть указувати на сакральні символи. Наприклад, у драмі *«Дійство на страсти Христові списане»* [11, с. 79], Іакову про смерть його сина повідомляють, передавши йому *«схривавлену ризу»* [11, с. 79]. У *«Великодній драмі»* образ *риз* символізує *гріх, сором* [11, с. 167], образи *корони та хламиди* – *тортури* [11, с. 201]. Натомість, сакральний предмет – православний хрест – символізує *«ложе смерті»* [11, с. 205]. **«Ризи сорому» є атрибутом грішника у драмі «Мудрість предв'ічна».** Вищевказані образи змодельовані завдяки механізму метафори і представляють різні види смислового зсуву.

Перефраз (фігуразаміни). У пасхальній драмі використовується прийом опосередкованого опису загаданого предмета чи явища з указанням його прикмет. У фіналі третьої яви драми *«Мудрість предв'ічна»* маємо самохарактеристику персоніфікованого

образу *Сорому*, яка за своєю побудовою нагадує той тип загадок, де подається опосередкований опис загаданого образу із указанням його прикметних рис: «*С р а м Ъ / Аз сто ризЪ мЪю – / Душу держиву, / ТЪмЪ всЪми покрию / Умеришу и живу*» [11, с. 166]. Порівняємо із російськими народними загадками: «Сидит дет, в сто шуб одет» (відгадка – лук, рос.); «Сто обежек и все без застежек», рос. (відгадка – капуста).

У народній загадці, що передає певний філософський погляд на дійсність і нерозривно пов'язана із міфологічним світобаченням, образи небесних світил і сил природи персоніфікуються. У цьому художньому тропі проявляється слов'янський анемізм. Персоніфікація полягає в уподібненні неживих предметів чи явищ природи людським якостям і є видом метафори, що опоетизовує об'єкти навколишнього світу. Так, приміром, в українській загадці «*Зоря-зірниця, красна дівиця, по небу гуляла, сльози роняла; / Місяць бачив – не підняв, сонце встало і забрало*» [15, с. 276] уособлюються образи **зорі, місяця та сонця**.

Персоніфікація, як одна із стратегій загадки, є основним способом побудови образів у пасхальній драмі. Приклади персоніфікацій у великодній драмі – фігури *Ворожнечі, Гордині, Смирненя, Покаяння, Премудрості, Віри, Надії, Любові, Чистоти* і т.д. Один із видів персоніфікацій – фігура заміщення (замість образу Бога – метонімічна фігура *Глас Божий*; замість образу людини – узагальнююча фігура *Натури Людської* та ін.).

Бароковими авторами із арсеналу тропів загадки використовується також антитезне зіставлення персоніфікованих чи абстрагованих образів. Якщо в загадці антитезні образи протиставляються досить лаконічно (наприклад: «Чорна корова людей коле, а біла воскрешає». Відгадка: день – ніч) [15, с. 636], то в пасхальній драмі зіставлення антитезних понять представлено в розгорнутих діалогах драми. Маємо приклад адаптації художнього прийому загадки в тексті драматичного твору: фігури-антагоністи виражають діаметрально протилежні погляди на речі та явища, які є предметом дискусії персонажів. Завдяки антитезному протиставленню істина в діалогах фігур-антиподів звучить яскравіше, смисл висловлювання стає більш виразним. Наприклад, діалог персоніфікованих фігур *Ветхості* та *Благодаті Нової* у «*Великодній драмі*» відображає біблійний дискурс. У відповідь на репліку *Ветхості* персоніфікована фігура *Нова Благодать* звертається до людини, переконуючи її у вагомості Нового Закону [11, с. 318].

Розглянемо приклади використання такого поетичного засобу репрезентації образів як *фігура замовчування*. Поетика фігури замовчування, представленої у загадці, передбачає

натяк, порівняння, заміщення. Смісл загадки прочитується, «угадуються» через протиставлення виражених символів чи у співвіднесенні окремих образів. Наприклад: «Бери мене, бо я подорожня; з притиском, бо сирота; а скоро, бо додому йду» (відгадка – душа) або «Без рук, без ніг, без тіла, без душі – однаково рву серце і рвати мушу» (відгадка – досада) [15, с. 650]. Маємо зразки фольклорних персоніфікацій таких понять як *душа* і *досада*. У цих загадках план прихованого позбавлений конкретного, формального (текстового) вираження, набуває смислу (релевантності) лише по відношенню до образів, що представлені в плані явленого.

У пасхальній драмі фігура замовчування актуалізує образ Бога-отця, який православна церква забороняла репрезентувати на кону барокової сцени. Формально фігура замовчування не має текстового вираження і співставляється із «нулем знака». Сакральний образ Бога-отця у пасхальній драмі не об'єктивується безпосередньо, він виражається опосередковано – через парадигми інших образів та фігур-персоніфікацій.

Так, у драмі «*Образ страст Її мира сего*» образ Бога-отця виражений через фігуру-персоніфікацію *Глас з неба*. У «*Великодній драмі*» – через фігуру *Ревнощів Божих*, у драмі «*Мудрость предвѣчная*» – через персоніфікації *Гніву Божого* та *Справедливості*, у драмі «*Властотворний образ*» – через фігуру *Милості Божої* тощо.

У пасхальній драмі, як і в загадках, персоніфікуються і християнські чесноти, і людські гріхи, і психологічні та фізичні стани людини.

Парадигма персоніфікацій у корпусі барокової пасхальної драми християнських чеснот представлена такими алегоричними фігурами як *Любов*, *Віра*, *Надія*, *Милосердя*, *Любочестя*, *Соромливість*, *Щедролюбство*, *Справедливість*, *Подяка Богу* (*Благодаріння Богу*), *Побожність*, *Ласка* (*Благовоління*), *Терпіння*, *Примирення* (*Смирнення*), *Покаяння*, *Однодумство* (*Згода*), *Благодієння*, *Любомудрість* (*Любомудріє*), *Чистота*, *Людинолюбство*, *Цнота*, *Працелюбство*, *Стриманість*, *Мужність* (*Безстрашність*), *Безспірне упованіє*.

Парадигма персоніфікацій, що відтворюють образ гріхів, виражена такими алегоричними фігурами як *Нестриманість*, *Помста*, *Любочестя* (*Любочестіє*), *Суєта*, *Розкіш*, *Злість*, *Прелесть*, *Блуд*, *Відчай*, *Гордість* (*Гонор*, *Пиха*), *Безумство*, *Заздрість*, *Нечистота*, *Сором*, *Ворожнеча*, *Обжерство* (*Лакомство*), *Лицемірство*, *Зарозумілість* (*Високоуміє*), *Підступи* (*Козні*), *Зневага* (*Презирство*), *Немилосердя*, *Багатобозство*, *Відступництво*, *Вбивство*, *Бунт*, *Буйство*, *Нечистота*, *Лінощі*.

Образ людини у великодніх п'єсах здебільшого абстрагується. У драмах «Царство Натури Людської» і «Свобода» постать людини виражена фігурами *Натури* та *Натури Людської*. Один із пограничних людських станів персоніфіковано в фігурі *Смерті*.

У драмі «Торжество Природи Людської» образ людини абстрагується в фігурі *Природи*. Людські стани персоніфіковано в образах *Плачу Натури Людської*, *Відчаю*, *Смерті*. Фігура *Плачу* зустрічається у драмі «Дійство на страсті Христові списані». У драмі «Мудрість Предв'ічна» діють абстраговані фігури *Душі* та *Смерті*.

У драмі «Образ страст'ї світу сього» образ людини представляє фігура *Плоті*. У «Великодній драмі» постать грішника втілюють фігури *Душі грішної*, *Наготи*, а постать людини презентують герої старозавітної притчі (*Хромий* і *Прокажений*). У драмі «Д'їствіє на страсті Христові списані» – образ грішника обіграно в інтермедійному ключі парадигмою бурлескних образів (*гуляка – хлопець-красень*, *гуляка-гордий*, *гуляка-сластолюбець*, *гуляка-плевосіатель*, *гуляка-ліність*, *гуляка-свобода*).

Парадигма персоніфікацій пасхальної драми в кожній із аналізованих нами п'єс представлена оригінальним набором фігур-алегорій, фігур-персоніфікацій, фігур-концептів. Образи пасхальної драми можуть мати різний рівень абстрагування і виражатися через різні образні парадигми (фольклорну, міфологічну, старозавітну, новозавітну, бурлескную).

Барокові автори постійно варіюють образними парадигмами: розширюють їх, вводячи нові фігури; навпаки, навмисно виключають із парадигм окремі персоніфіковані образи (віддаляючи їх, чим досягається ефект дистанціювання від проблеми; виводять на перший план окремі фігури (фокусуючи увагу на певних ідеях); зіштовхують фігури в словесних змаганнях. Парадигми фігур-персоніфікацій пасхальної драми розширюють понятійне поле тексту та концептуалізують релігійні символи, розглядаючи їх у різних ракурсах.

Метафорична контамінація. Пасхальна драма насичена слов'янськими міфологічними образами, їх ремінісценціями, що контамінуються із біблійною символікою. Сюжетно-образні парадигми слов'янської міфології адаптуються у поліжанровому тексті пасхальної драми та концептуалізують християнські ідеї. Так, у яві третій «Великодньої драми» виступає персоніфікована фігура *Розуму* (*Разуму*). Цей образ зустрічається у багатьох слов'янських пареміях. Наприклад: «Чужим розумом не проживеш», укр. прислів'я; «Чого за гроші не купиш?». Відгадка – розуму, укр. загадка.

У репліці-зверненні персонажа п'єси *«Великодня драма»* – фігури Розуму – до моря, води, пустелі, неба, землі виразно звучать язичницькі мотиви поклоніння природним силам: *«Р а з у м /... Зри! Зри, Небо, зри, плодоносна земле! / Зрите, глашаю, что Душа подемле: Вмѣсто благи бѣст злости виновна – / О вещь чудотворна!»* [14, с. 165-166].

У даному прикладі біблійна і язичницька образні парадигми пов'язані з символікою оновлення, перевтілення і контамінуються на основі архетипічної спільності. У *«Великодній драмі»* міфологічний образ птаха Фенікса і язичницький символ вогню вказують на ідеї очищення та відродження. У цій п'єсі, завдяки контамінації парадигм біблійних і язичницьких образів, предмет зображення осмислюється поліфонічно. У результаті яскрава метафора перетворюється на багатоплановий пасхальний символ: *«П Ѣ н і е / Уже Иасаакъ и Агнецъ пожресе, / Се уже фенѢксъ на стосъ простресе, / Уже огонь любви сего сожигает, / Первоблаженство Души отражаетъ»* [11, с. 208].

Для загадки традиційним є зіставлення предметів за аналогією, як от в українській загадці про смерть: *«Шило-мотовило попід небесами ходило; до нас прийшло, по нас пішло»* [15, с. 651]. Вдаються до цього тропу і барокові автори. Так, у *«Великодній драмі»* в одній із реплік фігура Смерті порівнює свій прихід із косовицею та з великим пиром: *«С м е р т ь / Тако есть, азъ восприму на плещи, / Изыйдох бо пожсати, а може не сѢю, / А идеже не собрахъ, да тамо развѢю. / Азъ мою на вся вещи отднес прострю косу:/ Времени стара здрѢлостъ и юнаго росу / Оттрясу, и что колвекъ явится во мире,/Все то нечаянно ляжет мнѢ на пири; / Вся падут, вся чрез мене, яко прах отъ вѢтра: / ЗдѢ падетъ вѢнец царски и княжеска митра, / Цесаркіе скипери и вождовъ булави / Поперутъ нозѢ сіи, бо даи били здави»* [11, с. 178].

У цьому монолозі фігури Смерті вжито такі художні тропи як символ, порівняння, синекдоха. Монолог побудований за моделлю тих слов'янських загадок, у яких на предмет загадування натякається шляхом описування процесу, пов'язаного із повсякденним життям. Поява фігури Смерті в драмі описується як один із видів сільсько-господарських робіт. Образ Смерті у вигляді старої баби з косою прочитується також як аллюзія (натяк) на відомий персонаж слав'янських казок і легенд. Фольклорист В.Гнатюк вказує на те, що опис вигляду смерті зустрічається у легенді про лицаря і смерть, що відома в багатьох варіантах у староукраїнській літературі [3].

Якщо у *«Великодній драмі»* нашість смерті порівнюється із косовицею (прослідковується зв'язок із буденним життям

народу), то у драмі «Мудрість предвѣчная» тема смерті пов'язана із біблійною темою розп'яття Христа. У сьомій яві цієї п'єси діють переважно образи, що представляють людські гріхи: *Лицемірство, Безумство, Ворожнеча, Гордість, Лакомство, Задристість*. Окрім Любові – усі персонажі негативні. Безумство, Ворожнеча і воїн змовляються згубити Любов (заподіяти смерть): «Б е з у м с т в о / Так ест, же з Богомъ мѣтѣ царствовати вскорѣ, – / Тѣмъ ю достоит на семъ вѣнчати позорѣ. / В о и н ѣ / Облекше у хламиду сью увѣнчаемъ. / А бо вѣм и корону подлугѣ ей маемъ» [11, с. 201].

У восьмій дії драми «Мудрость предвѣчная» завдяки розповіді ангелів-вісників про *криваву вечерю*, розширюються часопросторові рамки твору. В метафоричному діалозі персоніфікованої фігури *Миру* (уособлює люд, народ, соціум) та ангелів (вказують на присутність божественних сил) розп'яття *Любові* (префігурація постаті Христа) порівнюється з *кривавою вечерю, пиром, шлюбом зі смертю* [11, с. 203-204]. Тож, у пасхальній драмі йде мова про символічні ритуали диявольського «*перевернутого світу*». «*Вінчання позором*», «*шлюб із смертю*», «*кривава вечеря*» – приклади яскравих контекстуальних оксюморонів. Крім того, слід звернути увагу, що порівняння смерті з пиром уже зустрічалося у старовинній загадці про смерть.

Дослідження образних парадигм давньоукраїнської пасхальної драми та способів актуалізації окремих понять у формі фігур-персоніфікацій свідчить про те, що барокові автори вдавалися до таких стратегій репрезентації, які передбачали замовчування основного смислу, його приховування в семантичному плані явленого інших образів. У пасхальній драмі приховані предмети виступають у якості означуваного. Предмети заміщення є засобом означування. У даній статті ми виявили багатоплановість цих засобів. Роль одного із означників виконує фігура замовчування, адаптована у поліжанровій структурі пасхальної драми. Використання цього тропу не суперечить новозавітному канону репрезентації сакральних смислів, класичному погляду християнської церкви на співвідношення знаку та означника, незримого предмета віри і його зовнішнього, матеріального вираження.

Тож, ці висновки засвідчують актуальність порушеної нами проблеми засвоєння бароковою слов'янською драмою фольклорних засобів конструювання художнього образу. Важливим напрямком досліджень образної системи українських пасхальних п'єс є проблема адаптації античної сюжетно-образної парадигми архетипічними структурами драми. Це

питання залишилося поза межами дискурсу даної розвідки, тож може стати предметом майбутніх досліджень із поетики прихованого смислу драматичних творів бароко. Перспективним також є розгляд тропіки давньоукраїнських, давньоруських та давньопольських драм у порівняльному аспекті.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдрашитова М. О. Миромоделирующая функция жанра загадки в фольклорном дискурсе [Текст] : автореферат дисс... канд. филол. наук : 10.02.01 / Абдрашитова Мария Овсеевна. – Томск : 2012. – 28 с.
2. Антонова М. В. Античная и славянская мифология в контексте русской культуры XVIII-XIX веков [Текст] : автореферат дисс... кандидата культурологии : 24.00.01 / Марина Васильевна Антонова. – Москва : 2000 – 28 с.
3. Гнатюк В. М. Нарис української міфології [Текст] / Володимир Гнатюк; іл. О. Кульчицька ; [підгот. та опрац. тексту, вступ. ст. і прим. Р. Кирчів]. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000. – 263 с.
4. Зеленін Д. А. Поетика книжної емблеми [Текст] : автореферат дисс... кандидата филол. наук : 10.01.08 / Д. А. Зеленін. – Москва : 2018. – 21 с.
5. Козлов Р. А. Художній час і художній простір у драматургії (на матеріалі української літератури XVII-XVIII ст. [Текст] : автореферат дис... філол. наук : 10.01.06 / Р. А. Козлов. – Кіровоград : 2005. – 25 с.
6. Корній Л. До питання про синтез мистецтв в українському бароко (роль музики в шкільній драмі) [Текст] // Українське бароко. Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації україністів 27 серпня – 3 вересня 1990 р. – Київ 1993. – С. 251 – 257.
7. Курдюмова Д. Українська драматургія другої половини XVII – середини XVIII ст. в системі філософсько-естетичних поглядів доби [Текст] : дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / Курдюмова Діана Юріївна ; Київський ун-т ім. Тараса Шевченка. – Київ, 1996. – 170 л.
8. Лановик З. Б. Библийская герменевтика: становление, методология, (символически-аллегорический аспект литературоведческого дискурса) [Текст]: дисс... доктора филол. наук: 10.01.06 / З. Б. Лановик ; Институт литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины. – Киев, 2006. – 365 с.
9. Митрофанова В. В. Русские народне загадки [Текст] / В. В. Митрофанова – Ленинград : Наука, 1978. – 180 с.
10. Перетц В. Старинный спектакль в России [Текст] : сборник статей / Гос. ин-т истории искусств. – Ленинград: Academia. – 1928. – 388 с.

11. Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. Вип. 3 : Шкільні дійства великоднього циклу. Додатки / Вол. Резанов ; Укр. акад. наук. – У Києві : 3 друк. Укр. акад. наук, 1926. – 389 с.
12. Солдаева А. А. Русская традиционная загадка: вариативность и интертекстуальность [Текст] / А. А. Солдаева // Актуальные проблемы современной лингвистики: М-лы V Межвуз. науч.-практ. конф., г. Санкт-Петербург, 19 апр. 2016 г. / С.-Петерб. гос. электротехн. ун-т. – СПб., 2016. – С. 135–138.
13. Софронова Л. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII вв. [Текст] / Л. Софронова. – Москва: Наука, 1981. – 258 с.
14. Сулима М. Українська драматургія XVII-XVIII ст. : літературна критика [Текст] / М. М. Сулима; наук. ред. Г. М. Сивокінь; Нац. акад. наук України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К. : Фоліант : Стилос, 2005. – 368 с.
15. Українські приказки, прислів'я і таке інше. [Текст] / Укл. М. Номис / Упоряд., приміт. та вступна ст. М. М. Пазяка. – К.: Либідь, 1993. – 768 с.
16. Функционально-структуральный метод П.Г. Богатырева в современных исследованиях фольклора [Текст] : Сборник статей и материалов / Отв. редакторы С. П. Сорокина и Л. В. Фадеева. – М.: Государственный институт искусствознания, 2015. – 456 с.

АННОТАЦІЯ

Плахтий Т. П. Пасхальна драма: проблема сокрытия смысла (на матеріалі древнеукраїнських п'єс XVII-XVIII ст.)

Автором статті досліджується проблема сокрытия смысла в барочній драмі. Жанрова форма загадки розглядається як поетическа стратегія репрезентації образних парадигм в древнеукраїнських п'єсах пасхального циклу.

Ключевые слова: персоніфікація, метафора, загадка, пасхальна драма, жанрова стратегія.

SUMMARY

Plachtiy T. P. Easter Drama: The Problem of Hiding the Meaning (on the material of ancient Ukrainian plays of the XVII-XVIII centuries)

The author of the article investigates the problem of hiding the meaning in the baroque drama. The genre form of the puzzle is considered as a poetic strategy of representing figurative paradigms in ancient Ukrainian plays of the Easter cycle.

Key words: personification, metaphor, puzzle, Easter drama, genre strategy.

УДК 82.0

**ПРОБЛЕМА ИЗУЧЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО
ХАРАКТЕРА В ФИЛОСОФИИ И ЛИТЕРАТУРЕ
XVIII – XIX ВВ.**

Рассматривая проблему национального типа, следует сказать, что в основе представлений о национальном типе лежат представления о национальном характере народа. В литературе народов разных стран отражены черты национального характера, выражающиеся в мировоззрении, поведении, нравах, обычаях. Проблема национального типа в литературе является одной из наиболее актуальных и интересных проблем современного литературоведения и вместе с тем одной из самых сложных и малоизученных.

Как известно, характерные черты этноса складываются еще в Средние века. С зарождением буржуазных отношений, в эпоху Возрождения, происходит формирование европейский национальностей, а значит и национальных черт. Литература откликается на этот процесс появлением национальных литератур Италии, Германии, Англии, Франции. В процессе исторического развития на национальный характер оказывает влияние политический, экономический уклад. Один из крупных русских философов, исследователей этой проблемы, С. Л. Франк, отмечает, что попытки определить черты характера древних народов встречаются у древних историков Геродота, Фукидида, Нестора.

Однако ценностно-смысловое ядро остается постоянным, хотя и корректируется социальной системой в целом. В кризисных ситуациях, в периоды обострения национальных проблем и противоречий определенные черты национального характера могут выходить на передний план [11].

С. Л. Франк обратил внимание на тот факт, что каждый автор вкладывал в понятие национальный характер свое содержание. Одни подразумевали под национальным характером свойства темперамента, эмоциональных реакций народа, другие акцентировали внимание на социальных установках, ценностных ориентациях, хотя социальная и психологическая природа этих феноменов различна. В связи с тем, что проникновение в сущность национального характера осуществляется, по словам С. Л. Франка, «лишь посредством некой изначальной интуиции», оно имеет «слишком субъективную окраску, чтобы претендовать на полную

научную объективность» [13, с. 472]. Отсюда – и характеристика тех или иных черт народа, акцентуация его достоинств и недостатков во многом субъективны, часто расплывчаты, нередко произвольны, обусловлены исследовательским интересом автора [11].

Философ Джамбаттиста Вико (1668–1744) один из первых обратился к научному изучению проблемы национального характера. Его даже иногда называют первым этнологом. В своем главном труде «Основания новой науки об общей природе наций» (вышел в 1725 г., первый русский перевод в 1940 г.) он попытался сформулировать новые законы истории, основывая их, прежде всего, на сравнительном изучении быта, нравов, религии и психологии народов. Главное положение его концепции заключается в том, что история человечества подчинена таким же незыблемым и вечным законам бытия, как и природа. По мысли Вико, все народы соблюдают религиозные, брачные и погребальные обряды. Именно с этих трех вещей, согласно Вико, и начинается культура [5, с. 90].

Интерес к проблеме облика народов разных стран возрастает на рубеже XVIII – XIX вв., в связи с событиями Французской буржуазной революцией и ее последствиями для самих французов и всех европейских народов и развитие романтизма. В. М. Дианова и Ю. Н. Солонин отметили, что подкреплением «...на немецкой почве историзма Дж. Вико и его последователей, открывших «индивидуальный дух народов»» [6] стала философия Иоганна Гердера. В таких работах, как «О немецком характере и искусстве», написанный совместно с И. В. Гёте, «О происхождении языка», «Письма для поощрения гуманизма», основополагающем труде «Идеи к философии истории человечества» (1784 – 1791) И. Гердер выдвинул идею формирования национального характера в контексте традиций, сложившихся в течение историко-культурного развития человечества. И. Гердер определил взаимосвязь климата, географической среды обитания человека и его образа жизни, привычек. Философ отмечал, что поведение нации зависит от климата, где она проживает, что образ жизни человека, его занятия, одежда, излюбленные позы, развлечения то есть быт, искусство, образ мышления, культурная деятельность могут составить представление о климатических, географических условиях проживания человека и сообщества: «Сначала становится ясным, почему все чувственно воспринимающие мир, во всем строении своем приспособленные к своей земле народы столь верны почве земли, неотделимы от нее. Все устройство их тела, весь образ жизни, все радости и занятия, к которым приурочены они с детства, весь кругозор их представлений – все

определено климатически. Отнимите у них землю, и вы отнимите у них все» [3, с. 175]. Одной из важнейших движущих сил исторического развития наций И. Гердер считал «народный дух», который, по его мнению, представляет собой «прирожденный или самостоятельно вырабатывающийся характер народов» [4, с. 279]. С этих позиций И. Гердер делает компаративный анализ народов Африки, западной Европы, славян. Дифференциацию народов он производит на основе изучения черт его поведения, языка. Таким образом, в работах философа складывается понятие «характер народа».

Шарль Луи Монтескье продолжает рассуждения о проблеме взаимосвязи национального характера народа и условий окружающей среды. В трактате «О духе законов» (1748) центральное место занимает проблема обусловленности системы государственного права различиями национальных характеров. Французский философ указывает на объединяющее народ одной страны начало, которое он называет «общий дух» и дает ему следующее определение: «Многие вещи управляют людьми: климат, религия, законы, принципы правления, примеры прошлого, нравы, обычаи; как результат всего этого образуется общий дух народа. Чем более усиливается в народе действие одной из этих причин, тем более ослабляется действие прочих. Над дикарями властвует почти исключительно природа и климат, китайцами управляют обычаи, в Японии тираническая власть принадлежит законам, над Лакедемоном в былые времена господствовали нравы, принципы правления и нравы старины господствовали в Риме» [8, с. 260]. Французский философ продолжает мысли И. Гердера о зависимости различий в характерах от климатических условий, в которых народ проживает. Именно климат оказывает существенное значение на «дух» народов, все остальные особенности, по его мнению, лишь производные [10].

В Англии проблемы национального характера изучал выдающийся английский философ Дэвид Юм. В статье «Национальные характеры» (опубликована в Лондоне в 1770 г.) он отмечал, что каждая нация имеет свой особый «строй манер», и что некоторые качества этого «строя» у одного народа встречаются чаще, чем у другого [19, с. 23]. Определение, данное Юмом, краткое, простое и достаточно широкое: «Каждая нация имеет своеобразную манеру поведения <...> и существуют отдельные конкретные качества, которые чаще встречаются среди одних народов, чем среди их соседей» [14, с. 127].

В отличие от Л. Монтескье и И. Гердера, Д. Юм считал, что моральные факторы, социальный уклад, а не геофизические

условия, в особенности система государственного правления, являются определяющими. Именно они формируют национальный характер. Разбирая случаи влияния климата на черты характера народов, он последовательно приходит к выводу о незначительности их воздействия [10].

Немецкий философ И. Кант подвел итог изучению проблемы национального характера в XVIII в. В понятие «нация» он включал часть народа «объединенного в той или другой местности множества людей, составляющего одно целое», которая «ввиду общего происхождения признает себя объединенной в одно гражданское целое» [7]. Следует обратить внимание, что «чернь» низшие необразованные слои философ не включает в понятие «нация». Мыслитель исходит из того, что этот слой общества не участвует в создании культурных ценностей, связанных с искусством, наукой. Нация, по Канту, обладает «прирожденным» характером, сформировавшимся в определенных климатических и географических условиях. Прирожденный характер – атрибут этнического сообщества и основа национального характера. Его производным является «приобретенный и искусственный» характер – черта нации. На национальный характер, считает философ, не влияет ни климат, ни формы правления. Так как формы правления нации также вторичны, как и приобретенный характер. По мысли И. Канта, основа национального характера остается неизменной основой, так как уходит в глубокую традицию этнической культуры данного народа.

В качестве доказательства неизменности национального характера И. Кант приводит пример феномен переселения целых народов, которые приспособившись к новым условиям, не изменили при этом своего характера, сохранив его «в языке, роде занятий, даже в одежде» [7]. Таким образом, «нацию» он определяет как образованную общность людей, объединенную по территориальному принципу, общей традицией, проживающую в общих политических границах, говорящую на одном языке.

Философское осмысление проблемы национального характера продолжил в XIX в. Г. В. Ф. Гегель, соотнося это понятие с категорией народного духа. В своем труде «Философия истории» он отмечал, что «...определенное содержание, которому придается форма общности и которое заключается в той конкретной действительности, которою является государство, есть сам дух народа. Действительное государство одушевлено этим духом во всех своих частных делах, войнах, учреждениях и т. д. Но человек должен и знать об этом своем духе и о самой своей сущности, и сознавать свое единство с ним, которое оказывается первоначальным. Ведь мы сказали, что нравственность есть

единство субъективной и всеобщей воли. Но дух должен ясно сознавать это, и средоточием этого знания является религия» [2, с. 121]. И далее: «Таким образом действует дух народа: он есть определенный дух, создающий из себя наличный действительный мир, который в данное время держится и существует в своей религии, в своем культе, в своих обычаях, в своем государственном устройстве и в своих политических законах, во всех своих учреждениях, в своих действиях и делах. Это есть его дело – это есть этот народ. <...> Отношение индивидуума к этому заключается в том, что он усваивает себе это субстанциальное бытие, что таков становится его образ мыслей, и его способности развиваются так, чтобы он представлял собою нечто. Ведь он находит пред собой бытие народа как уже готовый, прочный мир, к которому он должен приобщиться...» [2, с. 121]. Как видим, Г. В. Ф. Гегель под национальным характером понимает дух народа, проявляющийся в религии, традициях в рамках не только географических, но и политических границ.

Современные исследователи обращают внимание на то, что в XIX в. к исследованию феномена национального характера обращаются представители немецкой школы психологии народов. Они продолжают работу, начатую И. Гердером и Г. В. Ф. Гегелем. Ее представители, В. Вундт, М. Лапарус, Х. Штейнталь и др., продолжают изучение проблемы национального характера, исследуя ее психологический аспект.

Начиная с рубежа XVIII – XIX вв., проблемой национального характера синкретично занимаются философия и литература. В первой четверти XIX в., когда литературная критика превращается в самостоятельную отрасль. К вопросам национального характера, национального типа, типизации в литературе обращаются исследователи литературных произведений, литературные критики. Так, например, поэты-романтики, в их числе и А. С. Пушкин в русской литературе занимаются решением проблемы создания национальной русской литературы.

Мыслители и литераторы, размышляя о качествах современной русской литературы, отмечают, в первую очередь, то, что она должна отражать дух народа. Категорию «дух народа» они связывают с понятием «национальный характер». Под влиянием немецкой философской мысли в записях А. С. Пушкина о русской литературе, он проговаривает критерии, которые определяют отличие одного народа от другого и отражают особенности его характера. Вслед за европейскими мыслителями А. С. Пушкин говорит об образе мыслей, о языке, о традициях. На этих же позициях в определении категории «национальное» стоит и В. Г. Белинский. Рассуждая о нации, национальном поэте, о

поэте мирового масштаба, критик определяет «национальное», как отличительный признак народа. Примечательно, что русский критик, философ, этнограф, рассуждая о целостности «природы человека» говорит о ее дуализме, заключающемся в сочетании телесного и духовного начал и составляют своеобразие представителей разных этносов. Духовное начало мыслитель считает объектом изучения «этнографии психической», что предполагает психологический аспект изучения национального характера.

В литературно-критических статьях В. Г. Белинского понятие «национальное» связывается с понятием «народное» в его размышлениях о задачах, стоящих перед литературой. В свете демократических идей 1840-х годов критик говорит о том, что литература должна отражать чаяния своего народа, его подлинную жизнь, откликаться на насущные вопросы времени. Тем самым в проблему создания национального характера в литературе включается требование правдиво отражать жизнь низших сословий, что придает проблеме создания национального характера в литературе социальное значение.

Из сказанного следует, что теоретически проблема национального характера народа была заложена философией рубежа XVII–XVIII веков. Она связана с вопросами о самобытности облика народа, национальных черт его характера. Немецкие, французские философы рубежа XVIII – XIX веков, И. Гердер, Л. Монтескье, Д. Юм, И. Кант определяют национальный характер через категорию духа народа, выражающегося в языке, мировоззрении, традициях. Мыслители приходят к выводу, что национальный характер является той постоянной основой, которая определяет его аутентичность. Их работы отражают размышления о факторах, которые влияют на его формирование.

Философская мысль XVIII – XIX веков придавала значение этнографическим исследованиям, вопросам диалектики исторического развития, социальной структуры народа, его психологическому складу. Отсюда вытекают основные подходы изучения особенностей национального характера. Следовательно, при изучении национального характера следует учитывать исторический, этнографический, культурно-исторический, психологический, социальный подходы.

Изучение бытования проблемы национального характера демонстрирует, что первоначально она стала предметом теоретического изучения философии. В то же время, с развитием в литературе реалистических тенденций появляется осознанная интенция автора отразить в художественном произведении дух народа, который воплощается в чертах национального характера.

В философских суждениях о национальном характере формулируются методологический подход и принципы определения черт национального характера в образах культуры, искусства. Разработанная философией методология изучения черт национального характера экстраполируется на изучение типа национального героя в литературе. Методы и подходы, терминологический аппарат, очерченные философской мыслью XVIII – XIX веков, переходят в область литературной критики, становятся предметом размышлений литературоведов XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В.Г. Собрание сочинений : в 9 т. / ред. Н.К. Гей, В.И. Кулешов, Ю.В. Манн. – М.: Худож. лит., 1981. – Т. 6. Статьи о Державине; Статьи о Пушкине; Незаконченные заметки. – 614 с.
2. Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории / Г.В.Ф. Гегель ; пер. А.М. Водена. СПб.: Наука, 1993. – 480 с.
3. Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества / И.Г. Гердер ; пер. А.В. Михайлова. – М.: Изд-во «Наука», 1977. – С. 175.
4. Гердер И.Г. Избранные сочинения / И.Г. Гердер ; сост. В.М. Жирмунский. М.–Л., 1959. – 392 с.
5. Джамбаттиста В. Основания Новой науки об общей природе наций / В. Джамбаттиста; пер. А.А. Губера. – М.–К.:«REFL-book»–«ИСА», 1994. – 656 с.
6. Дианова В.М. История культурологии [Электронный ресурс] : учеб. / В.М. Дианова. – СПб., 2013. – 461 с. – Режим доступа: https://studme.org/1957041111880/kulturologiya/gerder_prosvetitel_ili_kontrprosvetitel.
7. Кант И. Сочинения : в 6 т. / И. Кант. – М., 1966. – Т. 6. – 799 с. – Режим доступа: <https://bookucheba.com/filosofii-pervoistochniki/sochineniya-shesti-tomah174.html>
8. Монтескье Ш.Л. О духе законов/ Ш.Л. Монтескье ; пер. А. Матешука. – М.: Мысль, 1999. – 674 с.
9. Надеждин Н.И. Об изучении народности русской. [Электронный ресурс] / Н.И. Надеждин. – 2010. – Режим доступа: <https://www.perunica.ru/etnos/1919-nadezhdin-ni-ob-uyetnograficheskom-izuchenii.html>.
10. Павловская А.В. Проблемы изучения национального характера : в 2 т. / А. В. Павловская // Русский мир: характер, быт и нравы. – М.: Слово/Slovo, 2009. – Т. 1. – С. 519–572.
11. Политическая Психология : учеб. пособие / под ред. А.А. Деркача, В.И. Жукова, Л.Г. Лаптева. – М.–Екатеринбург: Академ. проект : Деловая кн., 2003. – 858 с.

12. Пушкин А. С. Собрание сочинений : в 10 т. / сост. Б. В. Томашевский [и др.]. – М. : Наука, 1964. – Т. 7. Критика и публицистика. – 764 с.
13. Франк С. Л. Русское мировоззрение / С. Л. Франк // Духов. основы общества. – М., 1992. – С. 472.
14. Hume D. Essays. Moral, Political and Literary : in 2 vol. / D. Hume ; ed. by T. H. Green, T. H. Grose. – L., 1882. – Vol. 1. – 503 p.

АННОТАЦИЯ

Волосевич Л. В. Проблема изучения национального характера в философии и литературе XVIII – XIX вв.

В статье исследуются проблема изучения национального характера в философии и литературе XVIII – XIX вв. Авторы рассматривают особенности становления и развития проблемы национального характера в философии и литературе в работах философов и литературных критиков указанного периода, национального характера как философской и литературоведческой категории, подходы к их изучению в художественной литературе.

Ключевые слова: категория, национальный характер, философия, художественная литература.

SUMMARY

Volosevich L. V. The problem of studying the national character in philosophy and literature of the XVIII-XIX centuries

The article examines the problem of studying the national character in philosophy and literature of the XVIII – XIX centuries. The authors consider the features of the formation and development of the problem of national character in philosophy and literature in the works of philosophers and literary critics of this period, the national character as a philosophical and literary category, approaches to their study in fiction.

Key words: category, national character, philosophy, fiction.

УДК 811.161.1

ОСОБЕННОСТИ ИССЛЕДОВАНИЯ СТРУКТУРЫ ГОРОДСКОГО ТЕКСТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Изучая феномен города в контексте современной мировой культуры и литературы, рассматривая его как результат исторического развития человечества, имеем, веские основания, утверждать, что литература принимает активное участие в процессах накопления, сохранения, передачи информации и опыта развития цивилизации будущим поколениям. «Город занимает большое место в современной литературе, можно сказать, что она насыщена образами города. Город вдохновляет поэтов, город привлекает внимание мыслителей и людей науки», – пишет Н.П. Анциферов в исследовании «Город как выразитель сменяющихся культур» [1]. Поэтому литература, если её интересует не только политика, но судьбы человека и общества, должна держать в поле зрения процессы, которые генерирует и делает социально зримыми и значимыми, именно город.

Адекватность изображения города в литературе заключается в осознании его универсальности, которая требует стилового разнообразия, различных художественных систем, художественных методов, живого и постоянного изменения литературной проблематики. Городская литература – это, прежде всего, перемещение точки зрения писателя в плоскость такой модели жизни, где город выступает генератором исторического развития человечества [В.Ф.]. Одно из достижений литературы – создание текста, в котором город – основной сюжет, концепция, образ, топос, локус. Изображение городского социума как специфического вида коммуникации требует от писателя «творческой игры», где город может быть локусом, палимпсестом, лабиринтом и полноценным художественным образом. Особенности развития города исследуются и интерпретируются каждым поколением писателей. Совместная цель писателей – осмыслить город как модель мироздания и осознать, как город и мир в целом взаимодействуют с внутренним миром современника. Интеллектуальный лидер Чикагской школы исследователей города и процессов урбанизации второй половины XIX века Р. Парк считает, что город является естественной средой

проживания цивилизованного человека, который предлагает человеку более высокий уровень услуг, образования, качества жилья [7, с. 58].

В современной науке городская культура определяется как система культурных ценностей, формирующаяся и развивающаяся в условиях мегаполиса – крупного поселения. Город – это специфическое поселение людей, отгороженное от хаоса и глубоко структурированное. В городе присутствуют все культурные формы (храмы, театры, музеи, библиотеки, школы и т. д.). Здесь создаются свои «центры вращения» информации, деятельности, человеческого общения, регулирующие жизнь. В нем каждый человек находит свою «нишу», в зависимости от образованности, профессии, уровня личной культуры, исторического прошлого. Каждый город имеет свое «лицо», свои нравственные измерения, свою духовность, свой менталитет. Все это определяется его культурой, ею формируется. Городская культура – это вершина совершенства того, что взято из деревни, из народной культуры. Она глубоко персонифицирована именами талантливых людей. Особенностью формирования городской культуры является ее взаимодействие с другими культурами, с наукой, с техникой, что расширяет поле фантазии. Город – понятие глубоко культурологическое; это образ жизни людей и способ существования и развития ими культуры в условиях цивилизации. Н.П. Анциферов полагал, что «город и культура» – понятия неотделимые друг от друга, более того они настолько взаимосвязаны, что образуют целостный объект познания, потому что между ними невозможно провести границу, что подтверждают следующие тезисы: «Изучение города – путь познания нашей культуры» [1], «Город – сгусток культуры, её материальное выражение» [2].

Известный искусствовед, исследователь городской культуры И.М. Гревс считал, что «надо изучать все стороны культур не только в отдельности, но вместе, в сосуществовании и взаимодействии» [5, с. 1], а Н.П. Анциферов в исследовании «Книга о городе» обозначил, что города – узлы, которыми связаны, экономические и социальные процессы, город является носителем и транслятором культурной информации [1]. «Город и культура» – понятия взаимосвязанные и, безусловно, оказывают определенное влияние на формирование исторического образа города. Культурное пространство города, опираясь на исследования И.М. Гревса и Н.П. Анциферова можно определить как «Душа города». С позиций современной науки последняя состоит из многих элементов культуры города И.М. Гревс в работе «Монументальный город и исторические экскурсии» писал: «Города – это и лаборатории,

и приемники, хранители культуры, и высшие показатели цивилизованности. В них происходит сгущение культурных процессов <...> Город – есть двигатель, и учитель, – и курс истории должен достигнуть того, чтобы образ его стал знаком и близок, мил и дорог сердцу учеников» [5, с. 2].

Пути постижения города, культурного пространства И.М. Гревс и Н.П. Анциферов видят в литературных прогулках. В книге «Город, как выразитель сменяющихся культур» Н. П. Анциферов пишет «наша эпоха обострила интерес к городу», а в исследовании «Душа Петербурга» мы встречаем, что город – для изучения самый конкретный культурно-исторический организм. Душа его может легко раскрыться нам. Анциферов впервые предпринял глобальную попытку осмыслить город как синтез материально-духовных ценностей, постичь «душу» Петербурга, под которой он понимал «исторически проявляющееся единство всех сторон его жизни (сил природы, быта населения, его роста и характера его архитектурного пейзажа, его участие в общей жизни страны, духовное бытие его граждан)» [3, с. 127]. В книге Н. П. Анциферова «Душа Петербурга» ставится задача изучения города, как познание его души, его лика, восстановление его образа, как реальной собирательной личности. Она разрешается на примере великого центра, много дорогого для тех, кто чтит русскую культуру, видит ее своеобразие, ценит многообразные проявления и сочетания ее свойств. К освещению трудного вопроса привлечен до сих пор неиспользованный материал – художественная литература, поэзия, беллетристика. Выполнен замысел, сам по себе важный и новый, – с удивительно чуткостью, богатою полнотою, большою содержательностью и редкою любовью.

Продолжая и развивая традиции Н. П. Анциферова, В. Н. Топоров в своем исследовании «Петербург и «Петербургский текст русской литературы»», размышляет о феномене появления «Петербургского текста», об особенностях связывающих все тексты в единый: «Текст един и связан (действительно, во всех текстах, составляющих Петербургский текст, выделяется ядро, которое представляет собой некую совокупность вариантов, сводящихся в принципе к единому источнику), хотя он писался (и, возможно, будет писаться) многими авторами...» [8, с. 11]. Исследователь акцентирует, что единство Петбургского текста определяется не столько общим объектом описания, сколько монолитностью (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи), которая по его убеждению, заключается в изображении нравственных ценностей (категории Добра и Зла). Анализируя глубинные причины актуализации темы города в

историческом, культурологическом и философском контекстах понимаем, что для этого необходимо изучение города как единого органического целого.

Особое значение изучению образа города придавал и Д.С. Лихачев в исследовании «Образ города и проблема исторической преемственности развития культур» он пишет «образ города должен внимательно изучаться, как изучаются произведения искусства. Тем более, что искусство города – многовековое, созданное многими зодчими и воздействующее на горожан повседневно и сильно» [6, с. 221]. Метод изучать город не только в его отдельных зданиях и местах, а в его целом, его образ («душу»), и не отделять архитектуру от истории, от людей, населявших город, Н.П. Анциферов воспринял от своего учителя И.М. Гревса. Однако он расширил его изучением воздействия города на творчество писателя или художника. Образ города он рассматривает во всех его слагаемых – живописных, музыкальных, бытовых и т.д. Его метод не схож с обычным подходом к своим темам краеведов, т.к. рассматривает город в контексте развития культуры. Историческая потребность развития человека и общества способствовали появлению различных форм деятельности, которая концентрировалась в городах Освальд Шпенглер в философском исследовании «Закат Европы» утверждает: «все великие культуры – культуры городские, а всемирная история – это история городского человека. Народы, государства, политика и религия, все искусства, все науки покоятся на единственном прафеномене человеческого существования, на городе. Поскольку все мыслители всех культур сами обитают в городах. Настоящее подлинное чудо, так это рождение души города» [9, с. 127].

Современный город можно рассматривать как модель мира в целом. В таком городе пересекаются различные уровни цивилизаций. Город – исторически сформированное и отшлифованное пространство, которое сохраняет информационные коды, иллюзии, мифы, которые воплощены в памятниках городской культуры. Еще в начале XX века И.М. Гревс писал: «Надо уметь подойти к сложному предмету познания, в частности понять город, не только описать его, как красивую плоть, но и почуять, как глубокую, живую душу, уразуметь город как мы узнаём из наблюдения и сопереживания душу великого или дорогого нам человека» [5, с. 1]. Понять «душу города», «войти» в его культурное пространство и взаимодействовать с ним возможно лишь путем глубокого и разностороннего изучения.

Города занимают важное место в истории вообще и в истории культуры в частности. Лейтмотивом исследования Н.П. Анциферова «Книга о городе» является мысль о том, что «Город, пульсирующий

всеми своими органами через деятельность общества, есть объект физиологии города» [1]. «... Мы должны осознать современность города, как исторически сложившуюся. На его облике можно ясно различить отложения разных эпох».

М. Бютор в статье «Город как текст» полагает, что в истории цивилизации и культуры текст всегда был неотъемлемой частью города (бесчисленные надписи, реклама, библиотеки, устная речь, наполняющая улицы). Город является вместилищем текстов: «Функция города как накопителя текстов настолько значительна, что возникает вопрос, не там ли скрыты его главные корни..», – М. Бютор делает вывод: «Город можно рассмотреть как литературное произведение, относящееся к некому исключительно всеобъемлющему жанру» [4, с. 158]. Текст города в художественном произведении феномен, который требует постоянного изучения, опираясь на методологию современного литературоведения, что станет предметом наших дальнейших исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анциферов Н.П. Книга о городе. Город как выразитель сменяющихся культур. <https://books.google.com.ua/books?id=RbVMAQAIAAJ>.
2. Анциферов Н.П. Пути изучения города, как социального организма. Опыт комплексного подхода. <https://books.google.com.ua/books?id=SkF1HAAACA AJ>.
3. Анциферов Н.П. Душа Петербурга / Н. П. Анциферов, – Спб.: Лениздат, 1991 – 335 с.
4. Бютор М. Город как текст / Мишель Бютор // Роман как исследование. – М.: Гардарики, 2003. – С. 157-164.
5. Гревс И.М. Монументальный город и исторические экскурсии (Основная идея образовательных путешествий по крупным центрам культуры) // Экскурсионное дело. – 1921. – № 1, С. 1-2.
6. Лихачев Д.С. Письма о добром / Д. С. Лихачев, – М.: Наука, 2006. – 322 с.
7. Парк Р. Город как социальная лаборатория / Р. Парк // Рабочие тетради по истории и теории социологии. – М. : Правда, 1992. – Вып. 1. – С. 58.
8. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В.Н. Топоров. – Санкт-Петербург: Искусство – СПб., 2003. – 616 с.
9. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. <https://books.google.com.ua/books?id=Vi8EAAAAIAAJ>.

АННОТАЦИЯ

Фоменко В.Г. Структура городского текста в художественном произведении

В данной статье исследуются особенности структуры городского текста в художественных произведениях. Опираясь на исследования Н. Анциферова, И. Гревса, Ю. Лотмана, М. Топорова, определены составляющие текста города в произведении, которыми являются топос, локус, образ города.

Ключевые слова: город, культура, городской текст, образ города, топос, локус, городская культура.

SUMMARY

Fomenko V. G. Structure of urban text in artistic work

In this article, the problem of the influence of urban culture on the creation of the historical image of the city is examined. The first researchers of urban culture are N.P. Anitsipferov and his teacher I.M. Greve.

Key words: city, culture, city text, city image, urban culture.

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



ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО

Уважаемые коллеги!

*Кафедра мировой литературы и сравнительного
литературоведения
приглашает Вас принять участие в
V Международном очно-заочном научно-практическом
семинаре
«СОБСТВЕННОЕ ИМЯ В ЖИЗНИ ЛИТЕРАТУРЫ»,
посвященном 70-летию
Горловского института иностранных языков,
который пройдет 20 декабря 2019 года*

Направления работы семинара

1. Имя литературного героя в произведениях русских и зарубежных писателей.
2. Роль географических названий в художественном мире произведений.
3. Фольклор и литературная ономастика.
4. Античные герои в русской и мировой литературе.
5. Собственное имя в драматургии.
6. Имя собственное в сравнительном литературоведении.
7. Актуальные вопросы ономастики и поэтонимологии.
8. Язык художественного произведения.

Для участия в семинаре просим подать до 10 декабря 2019 года заявку (образец прилагается) и до 20 декабря 2019 года выслать статью на адрес litname2019@mail.ru. Статьи участников, не имеющих учёную степень, должны сопровождаться рецензией научного руководителя или научного консультанта.

Языки семинара – русский, украинский, английский, французский, немецкий, испанский.

Программа Семинара будет размещена с 18.12.2019 г. на официальном сайте ГОУ ВПО «ГИИЯ» <http://gifl1949.ru> в разделе Научная работа – Конференции.

По окончании семинара все участники получают сертификаты. Сертификаты участников будут доступны для скачивания в период с 21.12.2019 г. по 20.01.2020 г. на официальном сайте ГОУ ВПО «ГИИЯ» <http://gifl1949.ru> в разделе Научная работа – Конференции.

Статьи будут опубликованы в сборнике научных статей «Восточнославянская филология. Литературоведение» и «Восточнославянская филология. Языкознание» (главный редактор – проф. Кочетова С.А.). Сборник включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ): лицензионный договор № 231-04/2016 от 19.04.2016 г. Сборник внесён в рекомендованный ВАК Минобрнауки ДНР перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (Приказ № 1134 Минобрнауки ДНР от 01.11.2016 г.). С **требованиями** к оформлению статей можно ознакомиться на сайте института: <http://gifl1949.ru/index.php/institute/columns-4/item/1984> Автор несет ответственность за научное содержание статьи и гарантирует оригинальность представляемого материала. Все работы проходят внутреннее рецензирование и проверку текста на уникальность. Допускается не более двух соавторов. Информация указывается для каждого автора отдельно.

Финансовые условия: Публикация статей в электронных сборниках бесплатная. Ориентировочная стоимость печатного сборника статей – 100 р. Рассылка печатного варианта сборника авторам не планируется.

Материалы, оформленные без учёта требований, не принимаются.

Контактная информация:

+380713083130; +380509103166 (Viber) – к. филол. н., доц. Белоконь-Пожарицкая Наталия Анатольевна.

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

ФОРМА ЗАЯВКИ:

*ПРЕДСЕДАТЕЛЮ ОРГКОМИТЕТА
V Международного очно-заочного научно-практического
семинара «Собственное имя в жизни литературы»,
посвященного 70-летию
Горловского института иностранных языков
доктору филологических наук, профессору Кочетовой С.А.*

ЗАЯВКА

Прошу зарегистрировать меня в качестве участника V Международного очно-заочного научно-практического семинара «Собственное имя в жизни литературы», посвященного 70-летию Горловского института иностранных языков, **который состоится 20 декабря 2019 года в ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР).**

О себе сообщаю следующее:

Данные	на русском языке	на английском языке
Фамилия, имя, отчество участника		
Ученая степень, звание		
Место работы (должность, кафедра, полное название учебного заведения, город, страна)		
Тема доклада		
Аннотация (до 500 знаков)		
Ключевые слова (до 7 слов)		
Форма участия в семинаре (очная/заочная)		
Форма получения сборника	П е ч а т н ы й вариант – Да / Нет	Электронный вариант – Да / Нет
Телефон(ы) (с кодом страны и/или города)		
Электронный адрес(а)		
Дополнительная информация		

**ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ
В СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ
«ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ»**

Уважаемые коллеги,

приглашаем вас принять участие в создании очередных выпусков сборника научных трудов **«Восточнославянская филология»** – **«East Slavic Philology»** (серии **«Литературоведение»** и **«Языкознание»**).

Проблематика сборника включает историко-литературные и теоретические аспекты развития восточнославянских и европейских литератур в контексте функционирования мирового литературного процесса, а также синхронические и диахронические параметры существования восточнославянских и европейских языков. Сборник посвящён исследованию актуальных проблем филологии и предназначен для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов, студентов-филологов, преподавателей литературы и языков в школе.

Научные направления издания:

10 Филологические науки

10.01 Литературоведение

10.02 Языкознание

13.00.02 Теория и методика обучения и воспитания

Рабочие языки сборника – русский, украинский, белорусский, польский, английский, французский, немецкий, испанский.

Главный редактор сборника – д. филол. н., проф. Кочетова Светлана Александровна.

Учредитель: Образовательная организация высшего профессионального образования «Горловский институт иностранных языков» Министерства образования и науки Донецкой Народной Республики.

Издание основано в 2002 году.

Периодичность издания – 4 раза в год: два раза в год выпуск каждой серии (выпуски формируются до 1 июня и до 1 декабря).

Международный стандартный номер сериального издания: ISSN 1992-9196.

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

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

Сборник приказом Минобрнауки ДНР от 01.11.2016 г. включён в список ВАК Минобрнауки ДНР и рекомендован как издание, публикации в котором учитываются при защите кандидатских и докторских диссертаций.

Адрес страницы в сети Интернет, где размещена бесплатная полнотекстовая версия научного издания: <http://gifl1949.ru/otdel-nauchnoj-raboty/nauchnye-izdaniya/sborniki>.

Электронная почта редакции научного издания: GIFL1949ESPh@yandex.ru.

Юридический адрес ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»: ДНР, г. Горловка, ул. Рудакова, д. 25.

Редакция будет благодарна тем, кто придерживается следующих правил оформления статей:

- объём – 6-12 страниц через 1,5 интервал (формат А4);
- Шрифт Times New Roman, кегль 14;
- абзац – 1,25 см; все поля – 2 см (страницы не нумеруются);
- сноски оформляются: [4, с. 124], где первая цифра – номер источника из списка используемой литературы, составленного по алфавиту, а вторая – номер страницы; автоматические сноски не допускаются. После текста статьи подаются аннотации на русском и английском языках (до 500 знаков) с названием статьи и ключевыми словами;
- примеры подаются курсивом;
- текст печатается без переносов.

Материалы, оформленные без учёта требований, не принимаются.

В редколлегию подаются: 1) по электронной почте высылается текст статьи с аннотациями, данными об авторе на русском и английском языках (ФИО, место работы, должность, учёные степень, звание, контактная информация: e-mail), сохранёнными в RTF; 2) для тех, кто не имеет учёной степени, необходима отсканированная рецензия научного руководителя или консультанта.

Редакционная коллегия сборника осуществляет рецензирование научных работ. На основании выводов рецензентов редакция вправе принять к опубликованию, направить на доработку или отклонить присланные авторами материалы.

Образец оформления текста:

А.Р. Сидорова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 811.161.1

**РЕЧЕВОЙ ЖАНР КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО
ИЗУЧЕНИЯ**

Текст статьи [1, с. 418].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Шмелева Т.В. Модель речевого жанра / Т.В. Шмелёва // Жанры речи. – Саратов: Колледж, 1997. – С. 91-92.

АННОТАЦИЯ

Автор. Название статьи (на русском языке)

Текст аннотации на русском языке (до 500 печатных знаков)

Ключевые слова:

SUMMARY

Автор. Название статьи (на английском языке)

Текст аннотации на английском языке (до 500 печатных знаков)

Key words:

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Большакова Алла Юрьевна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела древнеславянских литератур Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской Академии наук (ИМЛИ РАН) (Москва, РФ);

Белоконь-Пожарицкая Наталья Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения, декан факультета славистики ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Волосевич Людмила Васильевна – старший преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Жарикова Ольга Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Загорулькина Виктория Анатольевна – преподаватель кафедры второго иностранного языка ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Козлова Елизавета Юрьевна – студентка 4 курса ФГБОУ ВО «Брянский государственный университет имени акад. И. Г. Петровского» (г. Брянск, РФ);

Кондаурова Александра Владимировна – аспирант кафедры истории русской литературы и теории словесности ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»;

Кораблёва Наталия Васильевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Королевская Софья Валерьевна – студентка 4 курса ФГБОУ ВО «Брянский государственный университет имени акад. И. Г. Петровского» (г. Брянск, РФ);

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

Кочетова Светлана Александровна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

- Лагода Анна Юрьевна** – ассистент кафедры славянской филологии факультета филологии и массовых коммуникаций; заместитель декана по воспитательной работе факультета филологии и массовых коммуникаций ГОУ ВПО «Луганский национальный университет им. Владимира Даля» (г. Луганск, ЛНР);
- Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Миннуллин Олег Рамильевич** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры истории русской литературы и теории словесности ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»;
- Плахтий Татьяна Петровна** – старший преподаватель кафедры лингвистики ГОУ ВПО «Донецкий педагогический институт» (ДНР, г. Донецк);
- Фоменко Вера Григорьевна** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой журналистики и медиакоммуникаций ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР);
- Шишкина Илона Евгеньевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков».

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Bolshakova Alla Yurievna – Ph. D., Leading Researcher, Dpt. of the Old Slavic Literatures of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (IWL RAS), (Moscow, Russian Federation);

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

Volosevich Lyudmila Vasilievna – Senior Lecturer of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

Zharikova Olga Vladimirovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

Zagorulkina Viktoria Anatolevna – Senior Lecturer of the Second Foreign Language Department of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

Kozlova Elizabeth (Elizaveta) Yuryevna – 4th year student of Federal State-Funded Educational Institution of Higher Education «Bryansk State Academician I. G. Petrovski University» (Bryansk, Russian Federation);

Kondaurova Aleksandra Vladimirovna – postgraduate student of the Department of History of Russian Literature and Theory of Language Arts of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University»;

Korableva Nataliya Vasilievna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

- Kochetova Kseniya Andreevna** – postgraduate student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Kochetova Svetlana Aleksandrovna** – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Korolevskaya Sofya Valeryevna** – 4th year student of Federal State-Funded Educational Institution of Higher Education «Bryansk State Academician I. G. Petrovski University» (Bryansk, Russian Federation);
- Lagoda Anna Yuryevna** – Assistant of the Department of Slavic Philology, Faculty of Philology and Mass Communications; Deputy Dean for the Educational Work of the Faculty of Philology and Mass Communications of State Educational Institution of Higher Professional Education of the Lugansk People's Republic of Lugansk National University named after Vladimir Dahl (Lugansk, LPR);
- Lyubimtseva-Nataluha Larisa Nikolayevna** – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Minnullin Oleg Ramilievich** – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of History of Russian Literature and Theory of Language Arts of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University»;
- Plakhtiy Tatyana Petrovna** – Senior Lecturer of the Department of Linguistics State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk Pedagogical Institute» (Donetsk, DPR);
- Fomenko Vera Grigorievna** – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Journalism and Media Communication of LPR State Educational Institution of Higher Professional Education «Lugansk Taras Shevchenko National University» (Lugansk, Lugansk People's Republic);

Shishkina Iona Evgenievna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages».

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Большакова А. Ю.</i> ИСТОРИЯ И МЕТОД: К СПОРАМ О РУССКОЙ ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЕ КАК ЛИТЕРАТУРНОМ НАПРАВЛЕНИИ	3
<i>Кочетова С. А.</i> «ЗВУК ОСТОРОЖНЫЙ...»: К ИЗУЧЕНИЮ ЭВФОНИЧЕСКОЙ ИНСТРУМЕНТОВКИ В СТИХОТВОРЕНИЯХ В. НАБОКОВА О РОДИНЕ	13
<i>Белоконь Н. А.</i> «АВТОРСКАЯ МАСКА» КАК СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ МАНЕРЫ СОВРЕМЕННОГО АВТОРА	23
<i>Жарикова О. В.</i> ЗАРОЖДЕНИЕ УСЛОВНО-СИМВОЛИЧЕСКОГО ТЕАТРА В РОССИИ	28
<i>Кораблева Н. В.</i> «ПУСКАЙСЯ В ПУТЬ – И В НЕМ СЕБЯ НАСТИГНИ...» (ОБ «УРОКАХ АРМЕНИИ» А. БИТОВА)	36
<i>Любимцева-Наталуха Л. Н.</i> РЕМЕЙКИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. ОЛЬШАНСКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС «ДУНЯ, ЛИЗА, АКУЛИНА» И «МОЙ МИЛЫЙ ПЛЮШКИН»)	42
<i>Миннуллин О. Р.</i> АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ УЧЕНИЯ В. В. ФЕДОРОВА О ПОЭТИЧЕСКОМ БЫТИИ	48
<i>Шнишкина И. Е.</i> МОТИВЫ РОЖДЕСТВА КАК СЕМЕЙНОГО ПРАЗДНИКА В КОНТЕКСТЕ «РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ФИЛОСОФИИ» Ч. ДИККЕНСА	60
<i>Zagorulkina V. A.</i> LA CRITIQUE CONTRADICTOIRE DE L'OEUVRE DE JEAN GIRAUDOUX	68
<i>Козлова Е. Ю. , Королевская С. В.</i> УЧЕНИЕ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ НА ПРИМЕРЕ РОМАНА И. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ» КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ	73
<i>Кондаурова А. В.</i> ФУНКЦИИ ГРОТЕСКА В АРХИТЕКТОНИКЕ РОМАНА Ю.В. МАМЛЕЕВА «ШАТУНЫ»	79

<i>Кочетова К. А.</i> НАЗВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ЕГО ИМЯ.....	84
<i>Лагода А. Ю.</i> ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Л. М. ЛЕОНОВА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ: К ВОПРОСУ ТЕОРИИ РЕАЛИЗМА И ЕГО ТЕЧЕНИЙ	95
<i>Плахтий Т. П.</i> ВЕЛИКОДНЯ ДРАМА: ПРОБЛЕМА ЗАМОВЧУВАННЯ СМИСЛУ (НА МАТЕРІАЛІ ДАВНЬОУКРАЇНСЬКИХ П'ЄС XVII-XVIII СТ.)	102
<i>Волосевич Л. В.</i> ПРОБЛЕМА ИЗУЧЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В ФИЛОСОФИИ И ЛИТЕРАТУРЕ XVIII – XIX ВВ.	111
<i>Фоменко В. Г.</i> ОСОБЕННОСТИ ИССЛЕДОВАНИЯ СТРУКТУРЫ ГОРОДСКОГО ТЕКСТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ.....	119
ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО	125
ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ В СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ «ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ»	128
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	131

Научное издание

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**

East Slavic Philology

Сборник научных трудов

Выпуск восьмой (тридцать второй)
Литературоведение

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

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

Подписано к изданию 15.07.2019.
Формат 60х84/16. Бумага 80 г/м².
Усл. печ. л. – 7,76. Уч.-изд. л. – 8,75.
Усл.-изд. л. – 8,14.
Тираж 300 экз. Зак. № 60.

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