

Уральский государственный педагогический университет



Уральский
филологический
вестник

Драфт: молодая наука

5

2015

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

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 5 / 2015

серия

ДРАФТ: МОЛОДАЯ НАУКА

Екатеринбург
2015

УДК 82(082)
ББК Ш33
Д72

Редакционная коллегия:

Серия «Драфт: Молодая наука»:

О.Ю. Багдасарян, к. филол. наук, доцент
(Уральский государственный педагогический университет)

Н.В. Барковская, д-р филол. наук, проф.
(Уральский государственный педагогический университет)

У.Ю. Верина, к. филол. наук, доцент
(Белорусский государственный университет)

М.А. Литовская, д-р филол. наук, проф.
(Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина)

Е.В. Пономарева, д-р филол. наук, профессор
(Южно-Уральский государственный университет)

Д72 Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО
«Уральский государственный педагогический университет». /
Гл. ред. Н.В. Барковская – Екатеринбург, 2015. – №. 5. – 274 с.
(Серия «Драфт: Молодая наука». Вып. 4)

В данном выпуске опубликованы статьи молодых исследователей, посвященные жанрово-стилевым исканиям в зарубежной литературе, актуальным проблемам рецепции русской классики, различным аспектам поэтики русской литературы XX – XXI вв., проблемам взаимодействия литературы с другими видами искусства.

Издание рассчитано на специалистов-филологов, студентов, учителей литературы.

Тексты публикуются в авторской редакции.

Ответственная за выпуск: Н.В. Барковская

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВПО «УрГПУ», 2015

© Уральский филологический вестник, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции.....5

КОНФЛИКТЫ И ЖАНРЫ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Щербинина Н.Г. Концепт «бессмертие» в лирике английского романтизма.....10

Бекасова С.А. Дон Жуан романтической эпохи.....21

Богдевич Е.Ч. Мотив сгорающей книги/библиотеки в литературе XX – XXI веков30

Жаркова Д.С. «Женское лицо» войны в немецкой и русской литературе второй половины XX – XXI веков39

Давыдова Е.В. Понятие драматического конфликта в актуальном литературоведении.....46

Цыкунова О.С. «Производственная» драма в немецкой драматургии XX – XXI веков55

Ловцова О.В. «Totally Over You» М. Равенхилла: от комедии нравов к проблемной «детской пьесе»60

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА РУССКУЮ КЛАССИКУ

Шатова Е.С. «Арабески. Разные сочинения Н. Гоголя»: художественный смысл названия73

Валова Д.М. Жанровая поэтика рассказа Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека»84

Любимская О.М. Мотив рая в творчестве Ф.М. Достоевского 1860-х – 1870-х гг.92

Черепанова С.Н. «Драма на охоте»: чеховское пародийное переосмысление типов литературных героев102

ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

Карпенко А.А. Бальмонт как переводчик Э.По113

Парамонова Л.Ю. «Краски призрачного города»: Петербург в лирике И. Анненского.....125

Митева Е.Н. Авторский миф М. Цветаевой о Сергее Эфроне в контексте доминант рыцарского кодекса.....133

<i>Джаббарова Е.Я.</i> «Твоя смерть» М. Цветаевой: имя и местоимение как знаки диалогичности текста	141
<i>Валовичова К.</i> Символы в рассказах И.Э. Бабеля	147
<i>Дроздова А.О.</i> Запах живописи в рассказе В.В. Набокова «Венецианка».....	156
<i>Игнатенко В.А.</i> Хронотоп повести М. Булгакова «Собачье сердце»	165
<i>Коньшиева Н.Ю.</i> Ономастика в повестях М. Булгакова «Собачье сердце» и «Роковые яйца»	174
<i>Брызгалова М.Д.</i> Языковая игра в записных книжках Венедикта Ерофеева 1960-х годов.....	182
<i>Иванова В.И.</i> Предметный мир Александра Кушнера (анализ стихотворения «Низкорослой рюмочки пузатой...»)	186
<i>Громинова А.</i> Мифопоэтика стихотворения Ивана Жданова «Рапсодия батареи отопительной системы»	192
<i>Александрова М.А.</i> Жанр поэтической молитвы в лирике Л. Губанова (1946 – 1983).....	202
<i>Березина А.Н.</i> Трансформация классических представлений о добре и зле в неклассической литературе (Ф. Сологуб и Л. Петрушевская)	210

ЛИТЕРАТУРА В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

<i>Сетько О.А.</i> «Польский текст» в русской литературе первой половины XX века: мифопоэтические аспекты.....	219
<i>Смышляев Е.А.</i> Пространство города в литературном проекте А. Самойлова «Маршрут 91»	230
<i>Темлякова А.С.</i> Цвет и пространство в фильме «Трудно быть богом» (2013; реж. А. Герман-ст.)	238
<i>Фигедьова М.</i> Театральная версия романа М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита" (Teatro Tatro, Словакия)	246
Сведения об авторах	254
SUMMARY	261

ОТ РЕДАКЦИИ

В четвертый выпуск молодежного «Уральского филологического вестника» включены статьи 28 авторов из *России* (Челябинск – 9 статей, Екатеринбург – 8, Тюмень – 2 статьи, по одной работе из Новосибирска и Кемерово) и зарубежья: 3 статьи из *Беларуси*, 3 статьи *словацких* коллег, одна из *Украины*.

По сравнению с предыдущими выпусками, значительно возросло число статей по *зарубежной литературе* и, в частности, зарубежной драматургии – что позволяет, возможно, говорить о складывающейся/сложившейся уральской научной школе в этом направлении.

Если английские романтики разрабатывали различные аспекты концепта «бессмертие», о чем подробно написала Н.Г. Щербинина, то для нашего времени характерен мотив сгорающей книги или библиотеки, убедительно рассмотренный Е.Ч. Богдевич – весьма показательная (неутешительная, при всей амбивалентности функций огня, отмеченной автором) логика развития литературы как социально-культурного института.

С.А. Бекасова закономерно опирается в своем исследовании романтических модификаций образа Дон Жуана на теорию типов художественного сознания, разработанную В.И. Тютюй. Указанная типология позволяет осуществить сопоставление произведений авторов разных национальных литератур: Байрона и Мольера (С.А. Бекасова), Э. По и Бальмонта (А.А. Карпенко), Мольера и М. Равехилла (О.В. Ловцова). В русле компаративистики выдержано и исследование Д.С. Жарковой, обратившейся к немецким и русским произведениям о женских судьбах на войне.

Обзор теории драматического конфликта, предпринятый Е.В. Давыдовой, конкретизирован на материале немецкой «производственной» драмы XX в. в статье О.С. Цыкуновой. По-прежнему не теряет методологического потенциала жанровый подход при рассмотрении драматургии разных времен и народов (отметим интересную статью О.В. Ловцовой о современной трансформации комедии нравов).

Статьи, посвященные *русской классике XIX в.*, предлагают углубленное прочтение жанровых моделей, обнаруживают жанровый синкретизм и отсюда – дают объемную трактовку смысла

произведений, казалось бы, хорошо всем знакомых. Е.С. Шатова, опираясь на концепцию О.В. Мирошниковой, рассматривающей книгу как сложное художественное единство, показала смысловой и композиционный потенциал заголовочного комплекса сборника «Арабески. Сочинения Н. Гоголя». В статье О.М. Любимской убедительно разобраны аспекты представления Ф.М. Достоевского о рае: рай-сад, рай-город (Небесный Иерусалим), рай-внутреннее состояние души человека. Жанровый анализ рассказа Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека», предпринятый Д.М. Валовой, выявил мотивы утопии и антиутопии и, что самое интересное – традиции средневекового жанра видений. Оригинальную трактовку чеховской «Драмы на охоте» предложила С.Н. Черепанова, акцентировав породийное начало в системе персонажей.

Самый объемный раздел составили статьи, касающиеся тех или иных аспектов поэтики *русской литературы XX в.* Мифопоэтика оказалась в центре внимания А.А. Карпенко, Л.Ю. Парамоновой, Е.Н. Митевой, Е.Я. Джаббаровоной; А.Н. Березина обнаружила переключки в рассказах Ф. Сологуба и Л. Петрушевской. Эти работы свидетельствуют, насколько существенны для XX века модернистские интенции. Отметим также, что авторы статей обращались не только к стихам, но и к прозе: очерк М. Цветаевой «Твоя смерть» (посвященный Рильке), «Очерк жизни Э. По» Бальмонта. Внимание к личности художника, к персональной мифологии характерно и для статьи М.Д. Брызгаловой, исследующей языковую игру в записных книжках Вен. Ерофеева. Интересны наблюдения над хронотопом и именами персонажей в повестях М. Булгакова, представленные в статьях В.А. Игнатенко и Н.Ю. Коньшевой.

В статье магистрантки Университета свв. Кирилла и Мефодия (Трнава, Словакия) Катарины Валовичовой привлекает пристальное внимание к мельчайшим деталям текста рассказа Бабеля «История моей голубятни». В какой-то степени, предпринятая дешифровка скрытой символики произведения напоминает так называемый «уликовый метод», применяемый некоторыми современными исследователями. Внимание к нумерологии соответствует, наверное, мировосприятию рассказчика – мальчика, воспитанного в иудаизме, но изучавшего в гимназии православный Закон Божий. Нельзя не согласиться с общим выводом из статьи: убийство на религиозной почве остается преступлением против самых основных этических представлений. Вместе с тем, работа молодой исследовательницы грешит, с нашей точки зрения, некоторым субъективизмом в

наделении символическим значением любых, даже самых мелких деталей; интенция интерпретатора не всегда, как нам кажется, совпадает с намерениями автора.

Хочется отметить статью А.О. Дроздовой, обратившейся к рассказу Набокова «Венецианка»: очень конкретная тема статьи, небольшой объем – но затронуты и вопросы поэтики (связь визуальных и ольфакторных образов, семантика одорических образов, параметры и функции ольфакторного пространства), и существенные концептуальные проблемы (парадоксальное противопоставление Набоковым персонажа-медиатора и персонажа-творца, антитеза «фотографического» и «художнического» зрения, суть творческого дара, проблема границы между искусством и жизнью) и проблемы, далеко выходящие за рамки одного, избранного рассказа.

В.И. Иванова, сосредоточившись на одном стихотворении А. Кушнера, также сумела сочетать очень точные наблюдения над поэтикой с интерпретацией не только смысла произведения, но и сути авторского мироотношения в целом.

Молодая словацкая исследовательница Андреа Громинова предприняла попытку анализа мифопоэтики стихотворения Ивана Жданова «Рапсодия батареи отопительной системы». Поэтика И. Жданова – одна из самых сложных в русле метареализма конца XX в. Исследовательнице удалось выявить мифологические аллюзии в тексте стихотворения, показать преодоление хаоса извечными метафизическими ценностями: Бог, поэзия, любовь.

С творчеством поэта андеграунда Л. Губанова знакомит статья М.А. Александровой, построенная в лучших академических традициях. Сначала дается инвариант (жанровая модель поэтической молитвы), затем анализируется авторская интерпретация канона. Выделены два вида текстов: собственно поэтические молитвы, близкие к канону и «слово о молитве», т.е. стихи о молитве, передающие опыт богообщения в процессе поэтического творчества. Отмечена тенденция к синтезу жанра молитвы с другими жанрами: элегия, дума, лирическая исповедь.

Третий раздел составили статьи, отражающие *актуальные тенденции* как в развитии самой литературы, так и в науке о литературе. Статья О.А. Сетько о «польском тексте» в русской литературе настолько концептуально насыщена, что воспринимается как конспект диссертации или монографии (пожелаем белорусской исследовательнице успешной защиты!). Намечены основные вехи в развитии «польской темы» в русской литературе, начиная с XII в.,

особое внимание уделено XX столетию, в частности, творчеству Бунина, Бабеля и др. писателей, не рассматривавшихся ранее в этом аспекте.

Е.А. Смышляев постарался осмыслить самый-самый «горячий» материал: литературный проект челябинского поэта А. Самойлова, поддержанный издательством Марины Волковой, имеющий интернет-версии. Отмечена очень живая тенденция: через городской текст, интересный всем, художественная литература настойчиво возвращается к читателю; произведение становится частью культурной и медиальной среды. О том, что подобные «городские маршруты» (трамвая ли, автобуса) не сводятся лишь к краеведению, а выстраивают свой миф о городе-«месте» и рассказывают что-то очень важное и об истории, и о нашем сегодняшнем самочувствии, доказывает проект вокруг книги А. Ильенкова «Повесть, которая сама себя описывает» (основу хронотопа повести составил маршрут единственного в Екатеринбурге одноколейного трамвайного маршрута № 11). Пусть лучше книги становятся катализаторами культурного/субкультурного пространства, чем попадают в разряд сожженных/сгоревших.

А.С. Темлякова анализирует экранизацию Германом-старшим повести Стругацких «Трудно быть богом». Актуальность экранизаций и инсценировок литературных произведений доказывать излишне: именно так литература приходит к молодому поколению. Но статья А.С. Темляковой лишний раз убеждает, что искусство кино имеет свои законы, отличные от литературы, экранизация вовсе не тождественна литературному тексту, это новое, весьма специфичное произведение, включающее диалог режиссера и с писателями (Стругацкими), и со зрителями-читателями. Статья отличается философской культурой, в частности, весьма интересно трактуется «какое-угодно-пространство», о котором писал Ж. Делёз; аналитика «образа-цвета» не только сама по себе убедительна, но будет полезна и исследователям поэтики цвета в модернизме (Лиане Парамоновой, Анастасии Дроздовой).

Марианна Фигедьова из словацкого города Трнава знакомит с экспериментальной театральной версией романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», показанной летом 2015 г. Основная цель статьи – выявить те стороны содержания и поэтики романа, которые оказались созвучны авангардному словацкому зрителю. Помимо отмеченных в статье театральных аттракционов, призванных шокировать и будоражить зрителей, активно вовлекая их в театральное действие, исследовательнице удалось показать, как режиссером были

осуществлены полиморфная организация пространства и полифония «голосов», с их разными дискурсивными стратегиями. Согласно выводам М. Фигедьовой, в спектакле на первый план вышли «московские» главы романа, с их гротеском и «дьяволиадой», тогда как философский план романа, «ершалаимские» главы подверглись существенной редукции.

Мы благодарим всех, приславших свои материалы для публикации и терпеливо сносивших требования доработки.

Огромное спасибо всем научным руководителям! Это они предложили интересные темы, они вдохновляли начинающих литературоведов, они требовали не снижать планку научных исследований. Сил нам всем и удачи, талантливых учеников!

До новых встреч в следующем молодежном выпуске, статьи в который мы ждем в сентябре-октябре 2016 года.

Главный редактор серии «Драфт»
д.ф.н., проф. Н.В. Барковская

КОНФЛИКТЫ И ЖАНРЫ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Н. Г. ЩЕРБИНИНА

*(Челябинский государственный педагогический университет
Челябинск, Россия)*

УДК 821.111-1:7.035.4(410.1)

ББК Ш33(4Вел)5-444.6+Ш33(4Вел)5-022.25

КОНЦЕПТ «БЕССМЕРТИЕ» В ЛИРИКЕ АНГЛИЙСКОГО РОМАНТИЗМА

Аннотация. В статье анализируется концепт «бессмертие», характерный для английских поэтов-романтиков. Приводится палитра смыслов, порожденных парадоксальностью эпохи. Анализируются важнейшие смысловые аспекты концепта «бессмертие». Дается определение понятию «концепт» и его основным компонентам. Концепт «бессмертие» у английских романтиков рисуется неоднозначно, для каждого поэта характерна своя точка зрения на тот или иной аспект концепта. Различные темы: тема бессмертия поэта и поэзии, военного подвига, человеческого духа, ушедших творцов и их «вечного» творчества находят свое отражение в лирике У. Блейка, Д. Байрона, Д. Китса, П. Шелли. В данной статье делается попытка анализа творчества выше перечисленных поэтов.

Ключевые слова: концепт «бессмертие», романтизм, Блейк, Байрон, Китс, Шелли.

Англию можно считать, в известной мере, родиной романтизма. Само понятие «романтический» возникло в английской литературе еще в XVII в., в эпоху буржуазной революции. На протяжении XVIII в. в Англии наметились многие существенные особенности романтического мироощущения – самоирония, антирационализм, представление об «оригинальном», «необычайном», «неизъяснимом», тяга к старине. «Предромантизм складывался в единую идейно-художественную систему в течение 30 лет (1750-1780), когда обозначились ее составляющие: готический роман, сентиментальная поэзия, эстетика периода кризиса Просвещения, а также якобинский

роман, представленный именами У. Годвина, Т. Холкрофта, Э. Инчболд и Р. Бейджа» [Соловьева 1991: 143]. «Решающим толчком, для развития романтизма было воздействие Великой французской революции. В Англии в то же время совершалась так называемая «тихая» революция – индустриальная» [Урнов 1989: 57]. Английским романтикам присуще ощущение катастрофичности исторического процесса, они осознают современность как «порог» времен, точку соединения сиюминутного и вечного, тленного и бессмертного. Творчество поэтов «озерной школы» (У. Вордсворт, С.Т. Колридж, Р. Саути) проникнуто христианскими мотивами, они провозглашают смирение важнейшей ценностью, им свойственно обращение к подсознательному в человеке. «Основная тема творчества Дж. Китса, члена группы «лондонских романтиков», куда помимо него входили Ч. Лэм, У. Хэзлитт, Ли Хант, – красота мира и родство космоса и человека. Крупнейшие поэты английского романтизма – Байрон и Шелли, поэты «бури», увлеченные идеями борьбы. Их стихия – политический пафос, сочувствие к угнетенным и обездоленным, защита свободы личности» [Урнов 1989: 65].

В английской литературе было, по меньшей мере, три поколения романтиков. Старшее представлено Блейком, Вордсвортом, Кольриджем, Саути и Вальтером Скоттом, среднее – Байроном, Шелли, Китсом и плеядой прозаиков-эссеистов – де Квинси, Лэмом, Хэзлиттом, Хантом; далее шли младшие романтики, в том числе Карлейль. «Смена поколений не была ни плавной, ни бесконфликтной. Поколения не сменяли друг друга в последовательности, не уступали друг другу место в назначенный срок. В развитии английского романтизма немало анахронических смещений: Вордсворт, будучи старшим, пережил многих младших» [Урнов 1989: 89].

Однако для всех них мотив связи человека с мирозданием, с вечностью, реализуемый через концепт «бессмертие» остается важнейшим. Несмотря на специфическую историю становления и бытования, идеология английского романтизма отражала основные концепты эпохи, такие как «гармония», «бессмертие», «добродетель», «творчество» и другие. Будучи, как пишет Н.Э. Сейбель, «отражением потенциальных возможностей взаимодействия трех сторон процесса «говорения»: субъект – предмет – объект, и складываясь из совокупности факторов (культурных, ментальных, языковых, этимологических, фонетических и др.), обеспечивающих понимание в процессе коммуникации», основные концепты отражаются в творчестве всех романтических поэтов, поскольку несут в себе

идеологию времени [Сейбель 2006: 22]. Концепт существует в определенном ассоциативном контексте как общества в целом, так и каждого отдельного человека. Он возникает в индивидуальном сознании не только как намек на возможные значения, но и как отклик на предшествующий языковой опыт – поэтический, прозаический, научный, социальный, исторический. «У каждого человека есть свой, индивидуальный культурный опыт, запас знаний и навыков, которыми и определяется богатство значений слова и богатство концептов этих значений» [Лихачев 1993: 5]. Концепт не только «подменяет», облегчая общение, значение слова, но и расширяет это значение, оставляя возможности для домысливания, дофантазирования, создания эмоциональной ауры слова. При этом концепт как бы находится между богатыми возможностями, возникающими на основе его «заместительной функции», и ограничениями, определяемыми контекстом его применения. Он, по определению В.Г. Зусмана, «инструмент, позволяющий рассмотреть в единстве художественный мир произведения и национальный мир» [Зусман 2003: 29].

Один из наиболее значимых для романтической эпохи концептов – концепт бессмертия. Он отражает сложную палитру смыслов, порожденных парадоксальностью эпохи, свойственной ей иронией над самыми серьезными вещами, множеством идейных контекстов, в которые он включается. У романтиков жизнь и смерть не только отрицают друг друга, но и замещают, дополняют, часто реализуясь именно в Бессмертии. Понятия «жизнь» и «смерть» постепенно утрачивают рациональную однозначность. Жизнь – ценность, данная Всевышним для исполнения «миссии» всего живущего на земле. Смерть – неотъемлемая составляющая, необходимое звено в бытии. Жизнь – добро, смерть – зло. Жизнь – перерождение, выполнение «миссии» во имя гармонии. Смерть – воплощение ужаса, страха перед неизвестностью, но жизнь и смерть могли трактоваться в различных образах культурного сознания. Как Дар Божий, награда и утешение, наказание или испытание. В связи с этим сложились устойчивые образные ряды, которыми пользовались многие поэты и художники.

Романтиков увлекает мысль о единстве, цельности мироздания, в котором индивидуальное и общее, материальное и духовное находятся в гармоническом синтезе согласно некоей верховной безграничной воле и в рамках этой воли жизнь и смерть не отрицают, а дополняют друг друга [Вишневецкая 2010: 15-20].

Несколько важнейших смысловых аспектов концепта «бессмертие»: бессмертие поэта и поэзии, бессмертие военного

подвига, бессмертие человеческих отношений, чувств, как показывает анализ, реализуется в большом количестве текстов разных авторов.

Тема бессмертия поэта и поэзии помещается английскими романтиками в разные эмоциональные контексты и решается неоднозначно. С одной стороны, авторы возвеличивают дух поэта, утверждая, что он вечен и не сотрется через времена и расстояния. С другой стороны, испытывают чувство ностальгии, невосполнимой утраты в поэтах прошлого, потому что поэзия настоящего несравнима с творчеством ушедших поэтов. Поэзия, преодолевающая смерть; антитеза поэзии и рационального знания; ностальгия по прошлому, находящая выражение в стихах – грани концепта «бессмертие» У. Блейка, Д. Байрона, Д. Китса, П. Шелли.

Тема преодоления смерти решается через антитезу: природа порождает смерть, а поэзия – бессмертие, в природе жизнь и смерть гармонизированы, в поэзии – смерть устранена. Уильям Блейк в своем стихотворении «Предоставь меня печали» утверждает, что после естественной для всего живого смерти, он будет жив. Он останется в слове, в великом слове поэта, которое будет слышать мир, а его тень будут встречать «в лесах, повитых тьмой». Отголосок этой же мысли мы встречаем в стихотворении Байрона «Умолк навеки царь-певец». Поэт нам рисует утопическую картину: певец умер, но в сердцах людей его песня вечна, «и в самый скорбный час мы с ней сердцами». Теперь эта песня божественна, она доносится свыше:

Теперь с небес звучит она,
В ней живо вдохновенья пламя.

Здесь концепт реализуется через взаимосвязь оппозиций. «Истаяв – не умру», «плоть – дух», «тьма – голос». Голос, песня становятся источником бессмертия, творчество выступает единственно найденной опорой в мире «теней», «угасания», «исчезания».

В другом своем стихотворении «В альбом» Байрон также подчеркивает силу слова поэта после смерти, хотя и переводит тему в аспект частных отношений, придает ей интимно-личностное звучание:

...Прочтешь ты, как мечтал поэт,
И вспомнишь, как тебя любил он,
То думай, что его уж нет,
Что сердце здесь похоронил он.

Оба поэта говорят о том, что дух поэзии бессмертен, даже когда поэт уходит из мира живых, его творчество, его божественное слово, останется на «бледной странице», и читатель непременно будет

благодарен творцу за умение обличить мысль в слова, пробуждая в душе благостные чувства. В стихотворении перемежается национальное и наднациональное, это подчеркивается и в структурном плане. Первое четверостишие адресует нас к традиции кладбищенской поэзии, характерной для Англии, последние строки семантически связаны с общими наднациональными смыслами: одинокая гробница, путник контрастно сталкиваются с любовью поэта, сердцем творца, отданным искусству.

В стихотворении Шелли «Орфей» концепт «бессмертие» тоже связан с темой творчества. Аполлоном Орфею была подарена золотая лира, с помощью которой можно приручать диких животных, двигать деревья и скалы. Его песням внимала вся природа. Искусство Орфея подобно ручейку, его совершенство невозможно описать словами, можно только наслаждаться дивным звуком:

Как ручеек в чеканке мелких волн
Под ветерком весенним блещет ярко
И многогранно отражает солнце,
Струясь напевно в берегах зеленых,
Не умолкая, вечно чистый, свежий,
Так песнь его текла <...>

Но, после того, как его поработила смерть, когда «Звук песни гневной к небесам вознес», его песнь не умолкла, но доносится уже с небес:

...чудный звук – чуть слышный, скорбный
Он сладкозвучнее, чем лепет ветра.

Поэзия трактуется романтиками по-аристотелевски. Вслед за античной традицией английские романтические поэты воспринимают ее как одну из форм познания мира, воспринимающую его не в абстрактных эйдосах-идеях, а в пластических формах, порождающих эмоции. Она устремлена к познанию глубинных взаимосвязей и законов мира: «Никакое искусство не рассматривает единичного. Тот, кто хочет стать искусным художником должен направиться к общему и познать его, насколько это возможно. Задача поэта говорить о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости» [Лосев 1993: 713-714]. Тема противостояния поэзии и рационального знания, явно выражается в текстах, в которых поэзия сродни природе, несет на себе отпечаток ее бессмертия. Один из них – стихотворение Китса «Поэт». Там, где знание бессильно, там рождается поэзия – об этом данное стихотворение. Поэт открывает добро и красоту, «с предметов он срывает кожуру». Творец «с

пространством ведет беседу», его слово летит ввысь, открывая тайны божественного. Вся природа открывает перед ним свои секреты. И опять же, как и в стихотворениях, приведенных выше, тема величия поэта реализуется в рассматриваемом концепте:

И виден круг бессмертья огневой

Над обреченной смерти головой.

Наконец, еще один важный аспект: ностальгия об ушедших творцах и их бессмертном творчестве. Английские романтики болезненно ощущали утрату великих поэтов, творцов высокого слога. В стихотворении У. Блейка «К музам» рисуется картина упадка поэзии. Даже музы «сошлись, поэзию презрев». Поэт упрекает богоравных дев в том, что они забыли о чудной любви к певцам. Стихотворение проникнуто грустью и тоской об ушедших поэтах и их творчестве, автор не может смириться с тем, что творцов прошлого забыли с такой легкостью. Он не понимает, почему художники слова не пользуются всенародной славой и призыванием:

Ослабли струны, звуки скудны,

Нот мало, искренности нет!

Слава поэта – путь к бессмертию. В сонете «К Байрону» Китс превозносит творчество великого английского поэта. Он сравнивает творца с арфой, слова поэта наполнены волшебством душевых мук, а его творчество сопоставляется с золотым лунным отсветом, блеском жемчуга, черным мрамором, гордым лебедем. Образы вечной природы определяют статус поэта, соединяющего человеческое и космическое, бессмертное и преходящее. Китс просит, чтобы Байрон творил, рождал высокие слова, которые в свою очередь рожают в людях «грусть благотворную». В этом стихотворении выражено желание вечно созерцать стихи поэта, которые рожают прекрасные душевные порывы. Однако физическая смерть неизбежна, и понимание этого вносит в стихотворение грустные ноты.

«Сонет к Чаттертону» этого же автора посвящен ушедшему из жизни творцу. Здесь ярко выражена скорбь об ушедшем гении:

Как рано голос гордых вдохновений

В гармониях предсмертных изнемог!

Китс сравнивает Чаттертона с цветком, который убит стужей предосенней. Печаль романтика смягчается убежденностью, что поэзия выше людской молвы и неблагодарной толпы. И будущее поколение обязательно сможет отстоять честь великого певца:

И, слез не скрыв, потомок оградит

Тебя, поэт, от клеветы коварной.

Концепт бессмертия в творчестве английских романтиков проявляется также в аспекте бессмертия военного подвига. Поскольку, развитие романтизма связано с историческими условиями развития Европы в первой половине XIX века. Лирика отражает новое понимание героизма, большое влияние на формирование которого, несомненно, оказала Великая французская революция и война Англии против Наполеона, а также внутренние общественно-политические потрясения. Дж. Байрон и П. Шелли, одинаково активно обращавшиеся к этой теме, трактуют ее по-разному.

Байрон рассматривает бессмертие военного подвига в контексте народной памяти. В стихотворении «Ты кончил жизни путь, герой!» говорит о бессмертной славе воинов-героев:

Ты кончил жизни путь, герой!

Теперь твоя начнется слава,

И в песнях родины святой

Жить будет образ величавый.

Военный подвиг, по Байрону, будет вечен, он не только отразится в истории человечества, но и будет течь «в наших жилах». Здесь бессмертие – это слава, народная память. Мир поделен на «своих» и «чужих». Патриотизм – обязательная составляющая героизма, «святая родина» защищена «славным прахом» своих героев. Даже враги, услышав имя доблестного воина, «бледнеют».

Концепт бессмертия выражен через антитезу: «Ты кончил жизни путь – жить будет образ», «ты пал – кровь твоя течет». Противопоставительный союз «но» соединяет и композиционные части, и отдельные составляющие образа.

В другом своем стихотворении «Стансы» поэт продолжает говорить о равенстве подвига героев разных эпох:

Славу греков и римлян храните, друзья,

И в боях тумачи получайте!

Добрый рыцарский подвиг высок и хорош,

Так дерись же всегда за свободу!

Байрон утверждает, что если воин познал свою смерть не в «тюрьме» и «петле», то его имя вознесут народы. Ему не будет равных. Заслужив народную славу, герой, совершивший военный подвиг, будет бессмертным.

П. Шелли в своих стихотворениях рассматривает концепт «бессмертия» с другой позиции. Здесь поэт, говоря о бессмертии воинов и их подвигов, соотносит его с природой. В стихотворении «Песнь Ирландца» поэт воспеваает отважных борцов, павших за

независимость Ирландии, тени которых призывают народ к отмщению:

О, где вы, герои? В предсмертном порыве
Припали ли вы к окровавленной ниве,
Иль в призрачной скачке вас гонят ветра
И стонут, и молят: «К отмщенью! Пора!»

У Шелли «звезды не вечны», «света лучи исчезнут в хаосе», «обрушатся замки», «разверзнется твердь», однако картине временного, кнечного, обреченного мира противопоставляется «дух» воина. Он – точка опоры, надежности, вечности, он сильнее, чем смерть. Поэт сравнивает вечную славу ирландца через природные явления.

Концепт «бессмертие» значим и в контексте бессмертия человеческого духа. Она рассматривается в лирике английских романтиков в двух аспектах: сила чувств, преодолевающая смерть и место человека в системе мироздания. Вечность раскрывается, с одной стороны – через пространственные образы устройства мироздания: царственный свет, безграничность, нескончаемость песни, музыки. С другой стороны, бессмертие духа выражено через временные образы: воскрешение, круговорот времени, уплотнение времени, образы памяти и забвения. Антитезой образам, отражающим бессмертие, становятся ассоциированные со смертью хаос, забвение, холод.

Вечность мироздания раскрывается через противопоставленные категории добра и зла, где с одной стороны – земля и небо, озарение, вечность и безбрежность мысли, вечные ценности, чему яркий пример стихотворение У. Блейка «По образу и подобию»:

Добро, Смиренье, Мир, Любовь –
Вот перечень щедрот,
Которых каждый человек,
Моля и плача ждет.

Эти ценности, как пишет поэт, преодолевают временные, национальные, пространственные границы:

Любой из нас, в любой стране,
Зовет, явясь на свет,
Добро, Смиренье, Мир, Любовь...

Автор представляет читателю те главные качества, без которых человеческий дух не обретает спокойствия и прощения перед Богом.

С другой стороны, несокрушимость мира передается через образы темного царства, царства искушения, зла, тайного червя, обмана,

забытья и боли, подтверждение чему видно в стихотворении «Человеческая абстракция» У. Блейка:

Покой и мир хранит взаимный страх.

И себялюбье властвует на свете.

И вот жестокость, скрытая впотьмах,

На перекрестках расставляет сети.

Темное царство раскрывается и на синтаксическом уровне.

Оба стихотворения данного английского поэта построены на яркой антитезе. Первое, «По образу и подобию» провозглашает человеческие ценности, второе, «Человеческая абстракция», строится на перечислении антиценностей. Жалость – нищета, милосердие – зависть, счастье – страх.

В другом своем стихотворении «Летучая радость» У.Блейк также останавливает свое внимание на том, что вечно в мире человека – радости:

Кто удержит радость силою,

Жизнь погубит легкокрылую.

На лету целуй ее –

Утро вечности твое!

Однако удерживая радость силой, разрушая естественный ход вещей, человек не сможет обрести покой и бессмертие. Лишь тот, кому удастся поймать «радость» на лету, тот будет награжден «утром вечности».

В следующем стихотворении «Улыбка» У. Блейк уже ограничивает временные рамки жизненных ценностей:

Связать колыбель с могилой

Улыбке одной под силу –,

И улыбнется младенец,

А злоба уйдет в могилу!

Здесь «улыбка» представлена как символ жизни. Пока жива улыбка, жив и человек, такова мысль поэта.

В стихотворении Дж.Г. Байрона «Когда изнемогшие стынут сердца» описывается картина бессмертного человеческого духа:

Летит, бескрыл и бессердечен,

Не существующий, а бывший.

Без имени, без чувств – он вечен,

И что такое смерть, – забывший.

Дух, покинув «телесный плен», жив, он совершает «бессмертный полет», видит «хаос до заселения земли», «небосклон», «распад вселенной», «смерть светил», «творенье времени и прах». Дух

человека становится равным миру, звездам и планетам и занимает достойное место в авторской космогонии. Порождение духа – человеческая мысль – способна объять пространство и время в их бесконечности:

Мысль – вечна, безбрежна, сильна
Все видно невидимой ей,
Все, все будет помнить она, –
И землю, и небо над ней.

Здесь Дж.Г. Байрон рассматривает человека в контексте вечности. Бессмертна человеческая душа, несмотря на время, расстояния, преодолевая годы и века, «бессердечный дух» живет в своем «бессмертном полете», не имеющий лица, конца и отряхнувшийся от «сумрачного праха».

В следующем стихотворении Дж.Г. Байрона «Нет, не хочу ни горьких слов» находит место соединение двух оппозиций.

Все смолкло! Но звучит опять
Тот голос – эхо лучших дней.
Я не хочу ему внимать,
Он умер, умер вместе с ней.
Но вдруг мне снится вновь: жива!
Я слышу речь ее во сне.

Сон – слияние двух противоположностей, в котором человеку даровано бессмертие, но он остается в образности биологической жизни. С одной стороны – это вечная любовь, с другой стороны – смертная жизнь.

Подводя итоги, заметим, что концепт «бессмертие» в теме вечности поэта и поэзии раскрывается через антитезу биологической смерти и творческого бессмертия. У. Блейк, Дж.Г. Байрон, П. Шелли и Дж. Китс данную тему раскрывают через несколько аспектов: преодоление естественной смерти, противостояние поэзии и всего рационального, ностальгия по прошлому. Концепт «бессмертия» в контексте военного подвига и исторически значимых героев Дж.Г. Байроном и П. Шелли рассматриваются с двух сторон. У Байрона военный подвиг – это бессмертная слава, народная память, у Шелли – героизм делает человека близким к природе, роднит его с языческими богами, героим сродни пантеизму. Данный концепт находит свое отражение и в теме бессмертия человеческого духа, которая связана, с одной стороны, с силой чувств, преодолевающих смерть (У. Блейк), с другой стороны, с особым местом человека в системе мироздания (Дж.Г. Байрон).

ЛИТЕРАТУРА

Жизнь и смерть в литературе романтизма: Оппозиция или единство? [Текст] / [отв. Ред. Н.А.Вишневская, Е.Ю.Сапрыкина]; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. – М.: 2010. – 432 с.

Зусман В.Г. Концепт в системе гуманитарного знания / В.Г. Зусман // Воп. Лит. – 2003. – № 2. – С. 3 – 30.

История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Н.А.Соловьевой [Текст] – М.: Высшая школа, 1991. – 637 с.

Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка [Статья] // Известия РАН. Серия литературы и языка. – М., 1993. – Т. 52, №1. – С. 3–9

Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. [Соч. в 9-и томах, т.2] / Д.С. Лихачев. – М.: Мысль, 1993г. – 962 с.

Сейбель Н.Э. Австрийский роман Zwischenkriegszeit [Текст]: Монография / Н.Э.Сейбель. – Челябинск: Издательство ЧПУ, 2006. – 414 с.

Урнов М.В. Романтизм. Английская литература первой половины XIX века. [Текст] / М.В. Урнов. – М. 1989. – 546 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.Э. Сейбель

С.А. БЕКАСОВА

(Челябинский государственный педагогический университет, Челябинск, Россия)

УДК 821.111-1(Байрон Дж.Г.)

ББК Ш33(4Вел)5-8,445+Ш33(4Вел)5-8,43

ДОН ЖУАН РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

Аннотация: Статья посвящена изучению образа Дон Жуана эпохи романтизма. На примере поэмы Дж.Г. Байрона «Дон Жуан» рассмотрены отличительные особенности романтической личности. Сопоставительный анализ образа главного героя пьесы Т. де Молина, комедии Ж.-Б. Мольера и поэмы Дж.Г. Байрона позволяет обнаружить характерные для каждого конкретного времени черты и отношения к таким понятиям, как закон, честь, мораль и религия. Дон Жуан романтической эпохи психологически усложняется и теряет зависимость от рока и судьбы, однако традиция социальной исключительности персонажа и отражения специфики политического устройства общества, нравов и обычаев современников сохраняются. В XIX веке из героя легенды, севильского озорника и искателя приключений, Дон Жуан трансформируется в самоценную, выдающуюся романтическую личность, которая гармонически вписана в исторический процесс.

Ключевые слова: Дон Жуан, Дж.Г. Байрон, романтизм, трансформация образа

Образ Дон Жуана с течением времени претерпел значительные изменения. Так, в литературе XVII века, например, в пьесе Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» главный герой – это фаворит короля, который, не задумываясь о последствиях, способен совершать любые поступки и не чувствует ответственности за них ни перед государством, ни перед Богом. Он погибает от руки каменной статуи, которая олицетворяет собой божье наказание за безнравственную и распутную жизнь, за неверие в Бога и за пренебрежение законами и ценностями общества. В комедии Ж.-Б. Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость», Дон Жуан олицетворяет «золотую» молодёжь из окружения Людовика XIV, поколения вольнодумцев и безбожников, в нем сочетается безнравственность, вседозволенность и благородство. Главная заслуга

автора – «высокая типизация явлений современной жизни» [Аникст 1995: 156]. Герой, так же, как и в пьесе Т. де Молина, оказывается увлеченным в бездну каменным гостем, карающим его за греховность: в комедиях отчетливо читается аристотелевская традиция, согласно которой «смешное – часть безобразного» [Аникст 1995: 162], и герой-лицемер наказан небесами – высшей инстанцией в столкновении добра и зла.

В начале XIX века происходит «категориальный слом» [Михайлов 2000: 20], выразившиеся, в частности, в принципиально иной трактовке вечного сюжета. В.И. Тюпа утверждает, что романтизм – это художественная культура антиавторитарного, уединенного сознания, где субъект художественной деятельности – это созидаящая в воображении и самоутверждающаяся в образотворческом созидании яркая индивидуальность гения, чья деятельность носит внутренне свободный, игровой характер. Установка на выражение (самовыражение) как общая для эстетического субъекта и эстетического адресата сменяет в романтической культуре доминировавшую в литературе ранее установку на восприятие. Переход к романтической парадигме художественности ознаменовал осознание творческой природы искусства, которая выражается через индивидуацию [Тюпа 2001: 7].

В романтической литературе, у Дж.Г. Байрона и у А.С. Пушкина, происходит ряд принципиальных изменений, не раз становившихся предметом осмысления для литературоведения. Уже В.М. Жирмунский, диссертация которого («Байрон и Пушкин») вышла в 1924 году, писал: «Вопрос о влиянии Байрона на Пушкина обсуждался в русской литературной критике уже целое столетие. Он поднят был первыми рецензентами и читателями так называемых “байронических поэм”»; в его обсуждении участвовали почти все, писавшие о Пушкине... Нельзя признать результат их работ особенно плодотворным. Частичные совпадения отдельных мотивов установлены достаточно прочно... однако более широкие выводы страдают неясностью» [Жирмунский 1978: 20]. Среди наиболее важных проблем: изменение жанровой структуры [Кондратьев 1973, Климова 2013], в рамках которой осмысляется судьба героя; трансформация отдельных образов и мотивов [Грачева 2010]; трансформация риторических приемов в романтических текстах [Корнилова 2009]. Дон Жуан романтической эпохи усложняется и приобретает новые психологические черты. Герой показан как типичный представитель своего времени, отчаянно ищущий удачу и приключения, для которого нравственные законы не

являются помехой в поиске наслаждений. Однако исключительность образа заключается в том, что личность в эпоху романтизма переживает внутренние превращения и преобразования, независимые от изменчивости рока и судьбы.

Сравнительный анализ образа Дон Жуана у Дж.Г. Байрона и у предшествующих авторов (Ж.-Б. Мольер и Т. де Молина) выявляет отличительные особенности мировосприятия и отношения к таким понятиям как честь, закон, религия, мораль.

В XVII веке Дон Жуан – безбожник, искатель земных наслаждений и соблазнитель, который неминуемо расплатится за свои грехи: каменная статуя увлекает его за собой в бездну, символизируя Божью кару за пороки и отрицание религии. Дж.Г. Байрон сумел создать неповторимый образ Дон Жуана, которого не знала литература до XIX века: это герой-романтик, певец любви и нежной страсти, считающий, что в любой ситуации «голос наслаждения всегда сильнее разумного суждения», соблазнитель, но и борец с лицемерием и ханжеством английского «добропорядочного» общества, на которое рисует карикатуру автор. «Пройдет время, – писал Байрон в письме Джону Мерею 25 дек. 1822, – и “Дон Жуана” оценят, так как основной смысл его – сатира на неприглядные стороны современного общества, а вовсе не восхваление порока: да, местами он грешит чувственностью, что ж поделать! Но Ариосто грешит более; Смоллетт (вспомним лорда Струтвела из второй книги “Р[одерика] Р[эндома]” – тот в десять раз более; под стать им и Филдинг. Ни одну девственницу чтение “Д.Ж.” не способно развратить – нет и нет! За сим стоит обратиться ей к стихам Томаса Маленького, романам Руссо или к благочестивой де Сталь: вот что толкнет ее на разврат, только не Жуан, который высмеивает его – да и многое что еще» [Байрон. На перепутьях бытия 1989: 207]. В «Дон Жуане» Байрона мотив кары перенаправлен: кара ждет не героя, а мир, погрязший в лицемерии, корысти и жестокости¹. Поэма не дописана (хотя автор работал над ней до конца жизни), явление Командора не состоялось. Герой продолжает счастливо и беззаботно прожигать жизнь, не отказывая себе в плотских удовольствиях.

Главные герои пьесы Т. де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» и Ж.-Б. Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость» несут на себе печать аристократизма и истории, они принадлежат к

¹ «По замыслу автора, – пишет Ю. Кондратьев, – совершив путешествие по Европе, испытав всякого рода осады, битвы и приключения, Жуан должен был закончить свои странствия участием во французской революции» [Кондратьев 1973: 25].

старинному дворянскому роду, который освободил Севилью от арабов. У обоих авторов Дон Жуан честолюбив, для него имеет важное значение чувство собственного достоинства и благородства, он способен нести ответственность за свои высказывания: так, герой комедии Т. де Молина утверждает, что он дворянин, и слово для него – закон; у Ж.-Б. Мольера Дон Жуан не способен скрывать своё имя перед врагами в минуту опасности.

Традиция социальной исключительности героя сохраняется и в XIX веке. Дон Жуан Дж.Г. Байрона также происходит из семьи, которую «гордилась вся Испания» [Байрон 1981], но дополнительно обретает личные достоинства, становится исключительной фигурой, что связано с пониманием романтиками человека. Он способен решительно находить выход из любой трудной ситуации: «Дон-Жуан один не растерялся, / Находчивость сумел он проявить: / Он вынул пистолет и попытался / Безумство на борту остановить, / И экипаж ему повиновался» [Байрон 1981]. Герой сохраняет человечность и в экстремальные, угрожающие его жизни моменты: «Не мог он, даже голодом томим, / Позавтракать наставником своим!» [Байрон 1981]. Для него главной ценностью остаётся честь, он может с достоинством защитить себя как с оружием в руках («Хотел блеснуть отвагой в деле этом; / Он за себя решился постоять / И собирался с честью умирать» [Байрон 1981]), так и в рабстве, будучи обезоружен и унижен («Уж за себя я постою! / Скорей отрежут голову мою!» [Байрон 1981]). Не менее, чем для героев XVII века, важны для него самоуважение и осознание собственной ценности: «Но гордость, боль и горе / Как сталь его хранили... / И с царственной надменностью во взоре / Божественные руки разомкнул» [Байрон 1981]. Дон Жуан демонстрирует свою храбрость, доблесть и героизм в русско-турецкой войне («сражались доблестно и рьяно, / Не думая, не помня ни о ком»; «мой герой впервые был в бою... Хоть он робел и, может быть, дрожал, – / Но с поля боя он не убежал» [Байрон 1981]; «Ворвался смело, ловкий и проворный, / На парапет твердыни мусульман... / Одним из первых» [Байрон 1981]). Он отважно спасает девочку-турчанку от пьяных казаков: «И боль, и гнев, и гордость овладели / Его душой. Ребенок был спасен» [Байрон 1981], и благородно заботится о её дальнейшей судьбе: «У смерти я её отвоевал / И не смогу оставить без защиты!» [Байрон 1981].

Важное значение для авторов ранних историй о Дон Жуане имело изображение политического устройства. Так, в комедии Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» король

Неаполитанский и Альфонс XI, король Кастильский, олицетворяют фаворитизм и бездействие монарха в делах государственной важности, что передает сущность испанской монархии начала XVII века, когда страной руководил Филипп IV Габсбург (1621-1640). По уверению современников, он не имел способности к управлению государством и любил «королевскую власть за те наслаждения, которые она ему доставляла». Страной фактически правил королевский фаворит, первый министр, дон Гаспар де Гусман, который единолично принимал решения во всех политических вопросах.

В пьесе Ж.-Б. Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость» образу короля не даётся отрицательная характеристика, что можно объяснить сильной государственной властью Бурбонов, в отличие от Габсбургов. Время правления Людовика XIV (1643-1715), характеризуется значительной консолидацией Франции, её военной мощью, ростом политического веса и престижа, расцветом культуры. «При нём Франция во всех отношениях стала величайшим государством Европы, и у многих вызывала восхищение и удивление» [Дэвис 2005: 426].

Исторический и историко-социальный – важнейшие аспекты байроновской поэмы. Исследователь творчества Дж.Г. Байрона, Зверев А.М. замечает, что «Дон Жуан» издавался по частям в 1821, 1823, 1824 гг., постепенно увеличивался масштаб задуманного эпоса, который показывал нравы и мировоззрение современников, и настроение людей незадолго до Французской революции [Зверев 1988: 167]. История Дон Жуана помогла Дж.Г. Байрону, как и Ж.-Б. Мольеру и Т. де Молина, передать свои взгляды на политику. Главный герой присутствует при важнейших событиях своего времени в Англии, Испании и России XIX века, сталкивается с интригами, двуличием и лицемерием правительства. Противоречия времени породили парадоксальность позиции, которую занял Дж.Г. Байрон. Тираноборец, остро ненавидящий гнет и деспотизм, он одновременно романтик, разочарованный в современной цивилизации. Во время учебы в Кембридже Байрон сформировал свои жизненные принципы, благодаря книгам Ж.-Ж. Руссо, Вольтера, А. Попа, как приверженца свободы и антагониста тирании, как радикально мыслящего человека. В поэме «Дон Жуан» показана восточная деспотия, фаворитизм монархов и их неограниченная власть. Через изображение современного ему английского общества, двора Екатерины Великой и турецкого султана передано ироническое отношение Дж.Г. Байрона к европейскому социуму и английскому правительству в лице Георга IV, задача автора – привести читателей к мысли о революции: «Но весь

остаток дней моих и сил / Я битве с деспотизмом посвятил» [Байрон 1981]. Даже провозгласить её, ибо «... только революция, наверно, / Избавит старый мир от всякой скверны» [Байрон 1981]. Сатирические сцены по ходу поэмы становятся все более конкретными, приобретают личностную направленность: от обобщённой картины действительности до частных государственных лиц. Байрон использует самые разные виды градации: от перечисления с усилением характеристики внутри однородного ряда («О битвах, о чуме, о злой вине / Тиранов, утверждавших славу нации / Мильонами убитых на войне») до градации стилистических фрагментов, стилизованных под сатиры гениев классической литературы (Ювенала, Свифта, Шиллера). Дается критика конкретных государственных деятелей, например, министров финансов, увеличивавших и без того высокие налоги и таможенные пошлины: «Беспомощный султан просил совета / У бородатых и учёных лиц... Они взамен разумного ответа, / Вздыхая, скорбно повергались ниц / И, в качестве единственной подмоги, / Удваивали сборы и налоги» [Байрон 1981], «Где смелые купцы и капитаны, / Споровки предприимчивой полны, / Берут налоги чуть ли не с волны» [Байрон 1981]. Высмеивается фаворитизм европейских монархов: «И расточать казну бы перестали: / Он [султан] – на гарем в пятнадцать сотен «фей», / Она [Екатерина II] – для пышной гвардии своей» [Байрон 1981], «Екатерина даром обладала / Друзей и фаворитов ублажать... И посему казны не пожалела / Для пользы государственного дела» [Байрон 1981]. Ярко показана продажность судей и взяточничество чиновников: «На севере любовников не судят, / Но с них берут порядочный налог / Судейские, признавшие недаром / Порок довольно выгодным товаром» [Байрон 1981]. Так, Дж.Г. Байрон сумел отобразить все пороки современного ему общества и правительства.

Другой объект сатиры – современная культурная жизнь. Литературная полемика, политическое несовершенство Европы, личные «нападки» на политических и эстетических оппонентов, – круг проблем, подробно анализируемых, например, в статье Е.Н. Корниловой «Политика, риторика и сатира в поэме Дж.Г. Байрона “Дон Жуан”» [Корнилова 2009].

В комедиях Тирсо де Молина и Ж.-Б. Мольера Дон Жуан погибает от руки каменной статуи убитого им командора. Образ каменного гостя – символ Божьего наказания за распутную и безнравственную жизнь («Предать // Смерти за твои злодеяния // Мне велел тебя всевышний. // По поступкам и возмездье!» [Молина 1969]),

это и кара грешника за неверие в Бога и воплощение судьбы, управляющей жизнью героя («Кто закоснел в грехе, того ожидает страшная смерть; кто отверг небесное милосердие, над тем разразятся громы небесные» [Мольер 1957]).

Религиозность Байрона – огромная и сложная тема, обсуждаемая еще его современниками. Жуковский в статье «О меланхолии в жизни и поэзии» [Жуковский 1985] пишет о смирении как высшей религиозности и отказывает бунтующим байроновским героям в вере. Позднее Достоевский [Достоевский 1984: 113] видел в байроновском бунте «поиск от противоположного», отрицание ради восхождения к вере. В поэме «Дон Жуан» Дж.Г. Байрона вопросы религии играют особую роль и, вероятно, связаны с биографическими фактами: неоднозначность воспоминаний о матери, сложности отношений в семье.

Духовные основы веры герой отчасти перенимает от матери, которая знала наизусть «Pater noster» («Отче наш»), была «живое поученье, / Мораль и притча с головы до ног» [Байрон 1981], о добродетельности донны Инесы автор замечает с иронией, что она «настолько нравственной была / И к слову искушенья непреклонной, / Что ангела-хранителя могла / Освободить от службы гарнизонной» [Байрон 1981]; также в воспитании Жуана она старалась оградить его от греха и искушений. Несмотря на столь благочестивое воспитание в детстве, Дон Жуан выбирает распутную жизнь сластолюбца и соблазнителя.

Но всё же, когда миледи Аделина решила Дон Жуана женить, для него важно было, чтобы его избранница была с ним единой католической веры, ведь их будет легче обвенчать, его не отлучат от церкви, и не заболает «от досады мать» [Байрон 1981]. Также во время кораблекрушения он твердо верил в своё спасенье, возможно, благодаря этому единственный из экипажа остался в живых. Явившийся ночью к Дон Жуану призрак монаха (позднее обнаружилось, что это была графиня Фиц-Фалк) небеснополезно воздействовал на главного героя: «На Дон-Жуана призрак оказал / Отчасти благотворное влияние – / Мой юный друг задумываться стал / И впал в непостижимое молчанье» [Байрон 1981].

Так, из героя легенды, севильского озорника и искателя приключений, Дон Жуан трансформируется в самоценную романтическую личность, которая вписана в исторический процесс. Как романтический персонаж он отправляется в путешествие, оказывается в исключительных жизненных обстоятельствах: на

разбойничьем острове, становится пленником-рабом на невольничьем рынке, в гареме турецкого султана, являлся участником сражения при осаде Измаила, фаворитом Екатерины II и дипломатом в Англии. Дон Жуан сталкивается с окружающими его реалиями, что дает ему возможность героически проявить себя в бою, увидеть собственными глазами лицемерие чиновников, фаворитизм европейских монархов и деспотизм восточных правителей.

ЛИТЕРАТУРА

Аникст А.А. Драматургия и театр Франции 17 века [Текст] / А. А. Аникст // История искусств стран Западной Европы от возрождения до начала 20 века: Живопись, скульптура, графика, архитектура, музыка, драма и театр. – М.: Искусство, 1995. – С. 136 – 164 .

Байрон Дж.Г. На перепутьях бытия. Письма. Воспоминания. Отклики [Текст] / Дж.Г. Н. Байрон. М.: Прогресс, 1989. – 432 с.

Байрон Дж.Г. Дон Жуан (Перевод Т. Гнедич) [Электронный ресурс] // Дж.Г. Байрон. Собрание сочинений в четырёх томах. – Т. 1. – М.: Правда, 1981 // Электронная библиотека «Lib.Ru». Режим доступа: <http://www.lib.ru/POEZIQ/BAJRON/donjuan.txt> (дата обращения: 21.04.2015)

Гачева А.Г. Жизнь – смерть – бессмертие в мире русского романтизма [Текст] / А.Г. Гачева // Жизнь и смерть в литературе романтизма: Оппозиция или единство? / под ред. Н.А. Вишневской, Е.Ю. Сапрыкиной. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 57 – 116.

Дэвис Н. История Европы [Текст] / Н. Дэвис. – М.: Транзиткнига, 2005. – 943 с.

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. – Т. 26. – Л.: Наука, 1984. – 522 с.

Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы: Избранные труды [Текст] / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1978. – 424 с.

Жуковский В.А. О меланхолии в жизни и поэзии [Электронный ресурс] / В.А. Жуковский – критик / Сост., вступ. ст. и коммент. Ю.М. Прозорова. – М.: Сов. Россия, 1985. – (Библиотека русской критики). // Электронная библиотека «Lib.Ru». Режим доступа: http://az.lib.ru/z/zhukowskij_w_a/text_0510.shtml (дата обращения: 21.08.2015)

Зверев А.М. Звезды падучей пламень: Жизнь и поэзия Байрона [Текст] / А.М. Зверев. – М.: Дет. лит., 1988. – 192 с.

Климова С.Б. Байрон, Пушкин и русские дон жуаны. Жанровая судьба вечного образа [Текст] / С. Б. Климова // Вопр. лит. – № 1. – 2013. – С. 388 – 418.

Кондратьев Ю. Джордж Гордон Байрон [Текст] / Ю. Кондратьев // Дж.Г. Байрон. Избранное. – М.: Дет. лит., 1973. – С. 5 – 30.

Корнилова Е.Н. Политика, риторика и сатира в поэме Дж.Г. Байрона «Дон Жуан» [Текст] / Е. Н. Корнилова // Вестн. Моск. ун-та. – Сер. 10. Журналистика. – 2009, № 5. – С. 156 – 169.

Михайлов А.В. Обратный перевод [Текст] / А.В. Михайлов. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 856 с.

Молина Т. де. Севильский озорник, или каменный гость (Перевод Ю. Корнеева) [Электронный ресурс] / Т. де Молина // Библиотека всемирной литературы. Испанский театр. – М.: Художественная литература, 1969 // Электронная библиотека «Lib.Ru». Режим доступа: http://www.lib.ru/INOOLD/MOLINA/molina1_1.txt (дата обращения: 10.05.2015)

Мольер Ж.-Б. Дон Жуан или Каменный гость (Перевод А. В. Фёдорова) [Электронный ресурс] / Ж.-Б. Мольер. Собрание сочинений в двух томах. Т. 2. – М.: ГИХЛ, 1957 // Электронная библиотека «Lib.Ru». Режим доступа: http://www.lib.ru/MOLIER/molier_2_1.txt (дата обращения: 10.05.2015)

Тюпа В.И. Парадигмы художественности (конспект цикла лекций) [Текст] / В.И. Тюпа. – Новосибирск, НГУ, 2001

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.Э. Сейбель

Е. Ч. БОГДЕВИЧ

*(Гродненский государственный университет имени Янки Купалы,
Гродно, Беларусь)*

УДК 82-3

ББК Ш33(0)64-3

МОТИВ СГОРАЮЩЕЙ КНИГИ/БИБЛИОТЕКИ В ЛИТЕРАТУРЕ XX-XXI ВВ.

Аннотация: В статье прослеживается эволюция мотива сгорающей книги / библиотеки в литературе XX-XXI вв. Выявлено, что данный мотив получает широкое распространение в художественных произведениях, написанных в переломные моменты мировой истории. Книга в художественном мире произведений ассоциируется с этическими и эстетическими моделями предыдущих культурных эпох, следовательно, писатели ставят вопрос о шатком положении ценностных ориентиров мира прошлого в настоящем. Эволюция мотива выявляется на примере произведений писателей XX-XXI веков: Э. Канетти «Ослепление», Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту», У. Эко «Имя Розы», М. Зюзак «Книжный вор». Мотив сгорающей книги может быть интерпретирован в двух аспектах: с одной стороны, использование данного образа утверждает необходимость спасения книжного знания, поэтому писатели изображают трагизм существования «без книги», с другой стороны, отказ от книги – реалия современности, причем писатели-постмодернисты данный факт расценивают как подспорье для достижения гармонии, а не как апокалиптический мотив.

Ключевые слова: литературоцентризм, переходный период, мотив сгорающей книги / библиотеки, Э. Канетти, Р. Брэдбери, У. Эко, М. Зюзак.

Изучение литературного процесса второй половины XX начала XXI вв. сегодня вызывает особенный интерес, что обусловлено ситуацией переходного периода, связанного с отказом от традиций прошлого, поиском новых ориентиров. Каждый такой период в развитии культуры отмечен отказом от чтения. Современный человек библиотеке предпочитает телевидение или интернет, а если и увлекается чтением, то это, прежде всего, массовая литература – порождение переходной эпохи. Однако «феномен, который в

современной социологии имеет название "кризис литературоцентризма" впервые получил художественное воплощение четыре века назад – в словесности позднего ренессанса. Литературные истории таких знаменитых читателей европейского постренессанса, как Дон Кихот и Гамлет, выразительно свидетельствуют, что книга теряет тот абсолютный статус, который ей присваивался в рамках культуры Средневековья» [Турышева 2014: 11]. Поэтому важно отметить, что отказ от книги не является феноменом, связанным исключительно с ситуацией конца XX – начала XXI веков. Точка неравновесия, в которой находится современная культура и литература, преодолевалась человечеством не один раз, естественно, вполне оправданно говорить о том, что положение книги в обществе должно вновь укрепиться. Правда, стоит отметить, что функции литературы могут несколько трансформироваться, так как восприятие ранее провозглашенных идеалов на рубеже веков существенно изменилось: люди «перестают наделять художественное слово жизнеопределяющими функциями» [Турышева 2014: 10].

Особенность литературы как вида искусства заключается в ее способности к саморефлексии. В литературном произведении зачастую изображаются и осмысливаются процессы, связанные с ролью книги в жизни человека: Гамлет сомневается в истинности книжного знания, Дон Кихот, умирая, проклинает рыцарские романы, ставшие его путеводителем по жизни; героини многих литературных произведений копируют модели поведения и образ жизни своих кумиров – персонажей, в первую очередь, любовных романов.

В переходные эпохи актуализируется представление о мире как библиотеке, восходящее к христианскому топосу мир-книга, причем данный субтопос встречается как в литературе рубежа XIX-XX вв., так и в современной литературе, и выступает в качестве модуса познания. Существуют разные причины использования писателями данных образов: с одной стороны, библиотека, книга – «обращение к архетипическим представлениям о единстве мира, восстановление единства мира в переходную эпоху» [Булгакова 2008: 33]; с другой стороны, данные локусы соотносятся с кладбищами и лабиринтами, олицетворяя, таким образом, враждебное человеку начало [Матвеев 2004: 38]. Еще одно противоречие, на которое следует обратить внимание: библиотека, предстающая в качестве застывшего явления (отсюда образ покрытой пылью книги), может существовать только в диалоге с читателем, в противном случае существование библиотеки бессмысленно. Книга, библиотека в художественных текстах

выступают в качестве источников смысла и вместилища культурных достижений и традиций. Именно поэтому метафора «смерть книги» зачастую используется писателями переходных эпох с целью показать отказ от ценностей прошлого, утвердить необходимость поиска новых жизненных ориентиров. Одним из способов изображения отказа от книги является вплетение в ткань повествования *мотива сгорающей книги/библиотеки*. В данном случае семантика образа усложняется: разветвленная символика книги/библиотеки дополняется двойственностью толкования образа *огня*, несущего в своем значении, с одной стороны, деструктивное, разрушающее начало, с другой стороны, символизирующего очищение или, что характерно в первую очередь для христианского мировосприятия, воскресение.

Литература является своеобразным «зеркалом» действительности, писатели разных стран глубоко переживают перемены, происходящие в обществе, и особенно показательной с этой точки зрения является литература переходных эпох.

30-е гг. XX века – время, когда страны Западной Европы страдают от последствий Первой Мировой войны, кроме того, в Германии постепенно формируется националистическая идеология. Взгляды на книгу и книжное знание существенно трансформируются, мир традиционных истин уходит в прошлое. Австрийский писатель Элеос Канетти в 1935 году заканчивает работу над романом «Ослепление». Единственной ценностью, которую признает его герой (профессор-синолог Кин), является книга. Для него нет ничего дороже собственной библиотеки, поэтому, оказавшись разлученным с собственными книгами, профессор восстанавливает их дословно в своей голове. Можно предположить, что зафиксированные в голове книги – единственный способ сохранения истинного знания в эпоху социальных катаклизмов. Книги явно обесцениваются, на первый план в общественном сознании выходят экономические проблемы, социальный статус. Герой романа Э. Канетти не может существовать в таком мире, так как сам он – представитель мира прошлого. Именно поэтому финал романа трагичен: герой сжигает собственную библиотеку, вместе с которой погибает и сам. Таким образом австрийский писатель показывает невостребованность гуманитарного взгляда на мир. Э. Канетти показал не только современное ему общество, но также во многом предвидел события будущего, связанного с полным отказом от этических и эстетических идеалов прошлого.

В 1953 году, в очередной переломный момент мировой истории (капитуляция фашистской Германии, поиск новых ориентиров) выходит повесть Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту». Идеи этого произведения во многом перекликаются с теми, которые утверждает Э. Канетти. Само заглавие повести утверждает столкновение огня и бумаги, хаоса и упорядоченности. Произведение является рефлексией американского писателя над явлениями современной ему жизни: первые годы «холодной войны» и сложившийся в стране консервативный политический климат существенно повлияли на мировосприятие писателя. Кроме того, он стал свидетелем событий Второй Мировой войны, которые также во многом определили направление его творческой деятельности. В повести описывается общество будущего, которое опирается на массовую культуру и потребительское мышление, жизнь полностью автоматизирована. Все ориентиры прошлого оказываются под запретом, произведения искусства, в первую очередь, книги рассматриваются как угроза стабильности, следовательно, первостепенная задача государственной власти – не допустить их распространения. Этим и занимается главный герой, пожарный Монтэг – зеркало идей автора, о чем он сам пишет в предисловии к повести: «но вот я ухожу, и передаю Вас в руки самого себя, под именем Монтэг» [Брэдбери 1966]. Он – «менестрель огня», типичный представитель общества будущего, но герой эволюционирует, постепенно приходит к осознанию важности книжного знания, в итоге сам становится «человеком-книгой», его задача теперь – «сохранить знания, которые еще будут нужны, сберечь их в целостности и сохранности» [Эко 1993: 120].

Книги дают Монтэгу ответы на вопросы, которые он долгое время боялся задать сам себе: «Мы тут так веселимся, что совсем забыли и думать об остальном мире <...> Я слышал, что во всем мире люди голодают. Но мы сыты! Я слышал, что весь мир тяжело трудится. Но мы веселимся. И не потому ли нас так ненавидят? А почему? За что? Я не знаю. Но, может быть, эти книги откроют нам глаза! Может быть, хоть они предостерегут нас от повторения все тех же ужасных ошибок!» [Брэдбери 1992: 65]. Книга становится инструментом обретения гармонии, она «сшивает лоскутки вселенной в единое целое» [Брэдбери 1992: 71].

В данном произведении мотив сгорающей книги сопряжен с идеей воскрешения. Герои-книжки не пытаются сохранить бумагу, они запоминают тексты, поэтому огонь не может разрушить их знание. Кроме того, в произведении символика огня, связанная с

воскрешением, персонифицирована образом птицы Феникс. «Когда-то в древности жила на свете глупая птица Феникс. Каждые несколько сот лет она сжигала себя на костре. Должно быть, она была близкой родней человеку. Но, сгорев, она всякий раз снова возрождалась из пепла. Мы, люди, похожи на эту птицу. Однако у нас есть преимущество перед ней. Мы знаем все глупости, сделанные нами за тысячу и более лет» [Брэдбери 1992: 129]. Подобно Фениксу человечество сгорает, но у него есть возможность не повторять ошибки прошлого, для этого необходимо помнить, а инструментом памяти становится книга – символ и источник смыслов. Таким образом, в повести Рэя Брэдбери утверждается идея перерождения книжного знания, его сохранения в памяти, а не на бумаге.

Если Рэй Брэдбери четко осознает невозможность движения человечества в будущее без обращения к ценностям прошлого, отраженным, в первую очередь в книгах, то итальянский писатель Умберто Эко – один из первых представителей постмодернизма в литературе, утверждает необходимость полного отказа от идеалов прошлого. В романе *«Имя розы»* книга и библиотека становятся центром развития действия. Служение Богу в аббатстве подменяется служением книге: братья работают в библиотеке, получают книги из необходимых областей научного знания. Таким образом, книга *существует*, вступает в диалог с воспринимающим сознанием, зачастую ограниченными рамками христианской идеологии. Излишняя сакрализация книги, патетическое отношение к ней, доведенное до абсурда, становятся «формой насилия» [Лихачев 1981: 20] над книжным знанием. Слепой монах Хорхе фанатично оберегает второй том «Поэтики» Аристотеля, так как считает, что эта книга может поставить под сомнение те бесспорные истины, которым должен следовать человек: «Это книга Философа. Каждая работа этого человека разрушала одну из областей знания, накопленных христианством за несколько столетий <...> Если эта книга стала бы предметом вольного толкования, пали бы последние границы» [Эко 1993: 496]. Чтобы не допустить этого, Хорхе решает сжечь сочинение Аристотеля. Адсон и Вильгельм Баскервильский пытаются остановить монаха, потому что осознают необходимость открытия тайны второго тома «Поэтики» – книги, которая может стать отправной точкой в установлении новых истин. Все же библиотека сгорает: «Книги вспыхнули с такой яркостью, как будто их тысячелетние страницы с незапамятных времен вождели очистительного пламени и ликовали теперь, найдя возможность утолить лютую жажду пожара» [Эко 1993:

507]. Любопытно, что Вильгельм пытается спасти одни книги с помощью других, то есть герой выбирает тома, которые, по его мнению, являются менее ценными. Но сгорают все книги, спасти библиотеку оказывается невозможным, так как само ее устройство, лабиринт, затрудняет доступ к книгам. Сгорает библиотека, а за ней и все аббатство, уходят в небытие идеалы прошлого, тайна второго тома «Поэтики» Аристотеля тоже остается неразгаданной. Ситуацию пожара в библиотеке сам Умберто Эко комментирует следующим образом: «Представить себе рассказ о Средневековье без пожара так же трудно, как фильм о войне на Тихом океане без объятых пламенем истребителя, пикирующего в волны» [Эко 2015]. Но представляется возможным утверждать, что это замечание есть не что иное как постмодернистская ирония. Работая над романом о Средневековье, Умберто Эко на самом деле рассуждает о современности и о роли книги в ней. Объятая пламенем библиотека символизирует необходимость поиска той книги, которая укажет дальнейший путь развития человечества. Пустота, наступившая после пожара, станет площадкой, где будут обретены новые, преображенные ценности. «Хорхе боялся второй книги Аристотеля потому, что она, вероятно, учила преобразовать любую истину, дабы не становиться рабами собственных убеждений» [Эко 1993: 515] – это замечание Вильгельма Баскервильского может быть истолковано как завет современному человеку, который должен оставаться свободным не только от внешнего влияния, но и от границ, которые устанавливает его собственное сознание. В сущности, об этом же говорил Рэй Брэдбери в эпиграфе к повести «451° по Фаренгейту»: «Если тебе дадут линованную бумагу, пиши поперек» [Брэдбери 1982: 14].

Судьба книги во время Второй Мировой войны становится одним из сюжетобразующих звеньев романа австралийского писателя Маркуса Зузак «Книжный вор» (2006), в нем «рассказывается история, в которой книги становятся сокровищами» [Зузак 2015]. Главная героиня романа – девятилетняя Лизель Мемингер. У девочки нелёгкая судьба: её отец без вести пропал, а мать вынуждена отдать детей на воспитание приёмным родителям. По дороге к новому дому брат Лизель умирает тяжёлой смертью от болезни, мальчика хоронят на кладбище, где девочка и подбирает свою первую в жизни книгу – «Наставления могильщикам». Если первую книгу Лизель «украдала у снега» [Зузак 2015], то вторую спасла от огня: «Немцы любили что-нибудь жечь. Лавки, синагоги, Рейхстаги, дома, личные вещи, умерщвленных людей и, само собой, книги. Хороший костер из книг

всегда был им по душе – а тому, кто равнодушен к книгам, это давало возможность наложить руки на какие-то издания, которых иначе никак было не занять» [Зузак 2015]. Спасение книги из огня для девочки казалось равноценным спасению человека. Любопытно, что Рэй Брэдбери в предисловии к одному из изданий «451° по Фаренгейту» делился своими воспоминаниями о событиях Второй Мировой войны, и его взгляды во многом совпадали с точкой зрения Маркуса Зуака на проблему отказа от книги: «Когда Гитлер сжигал книги, я переживал это так же остро, как и, простите меня, когда он убивал людей, потому что за всю долгую историю человечества они были одной плотью» [Зузак 2015]. Нацисты отчетливо осознавали опасность распространения книжного знания, по их мнению, единственным ориентиром, определяющим образ мыслей немецкой нации, должно было стать сочинение Гитлера. Естественно, что произведения классической литературы, скрывающие в себе опыт прошлого, содержащие наставления будущим поколениям, сжигались. Девочка, доставшая книгу из гигантского костра, даже не осознавала, что сохраняет таким образом память культуры. Реальный исторический факт – день рождения Гитлера, костры из книг на улицах Берлина, становится объектом художественной рефлексии австралийского писателя. В данном случае огонь – отражение злой воли человека, который осознанно разрушает мир предыдущей эпохи, так как жаждет строительства новой цивилизации, не допускающей свободомыслия. В этом сходство произведений Рэя Брэдбери и Маркуса Зуака: писатели говорят об одном и том же, но художественный мир, созданный в текстах, существенно отличается. Рэй Брэдбери рисует картину будущего, хотя совершенно очевидны отсылки к событиям военного времени, Маркус Зуак называет конкретное время и место действия – Германия, 1939-1942 годы. Необходимость спасения книги от огня утверждается обоими писателями.

По мнению Д.С. Лихачева, литература всегда отражает и преображает реальность, являясь при этом «реальностью в своих произведениях: она представляет собой не только развитие общих эстетических и идейных принципов, но движение конкретных тем, мотивов, образов» [Лихачев 1981: 3]. Развитие мотива сгорающей книги актуально для писателей переходных периодов, изображающих отказ от мира прошлого, от ушедших в небытие жизненных ориентиров. Но отношение к идеалам предыдущих эпох у писателей разное. Герой романа Э. Канетти глубоко трагически переживает

смену ценностных полюсов, свидетелем которой становится. Он пытается спасти книжное знание, сохранив его в своей голове, но осознает, что современное ему общество отказалось от книги, людей занимают экономические, социальные вопросы, но никак не проблемы морали. Именно поэтому профессор Кин погибает вместе со своей библиотекой. Э. Канетти утверждает невозможность существования книги как символа мира прошлого в дегуманизованном обществе настоящего. Для Рэя Брэдбери, ставшего свидетелем трагических событий военного времени, книжное знание предыдущей эпохи было единственной надеждой на восстановление мировой гармонии. Герой его повести принимает единственно верное решение для самого писателя – становится человеком-книгой, спасательным кругом всего человечества. Постмодернистский взгляд на мир утверждает Умберто Эко, для которого пожар в библиотеке, т.е. полный отказ от мира прошлого – необходимый этап на пути к будущей гармонии, к новым этическим и эстетическим идеалам. В произведении Маркуса Зуака мотив сгорающей книги связан с враждебным, антигуманным началом, персонифицированным образами представителей нацистской власти. По мнению австралийского писателя, книга должна быть сохранена, так как только она может уберечь человека от ошибок прошлого, помогает сформировать представление об истинных ценностях. Таким образом, можно говорить об эволюции мотива сгорающей книги/библиотеки в литературе XX-XXI вв. В ситуации начала XX века жизнь общества в соответствии с моралью прошлого рассматривается Э. Канетти как невозможная, поэтому для австрийского писателя огонь – деструктивный элемент, связанный с исчезновением истинного знания. Для Рэя Брэдбери огонь становится символом перерождения и воскрешения идеалов прошлого. Люди-книжки не ощущают опасности огненной стихии, т.к. их знания существуют не на бумаге, а в памяти. Умберто Эко утверждает отказ от идеалов прошлого, поэтому моделирует в романе мир Средневековья, причем именно тот период, когда христианские ценности ставились под сомнение, отсюда – борьба идей в романе. Человек должен оставаться свободным от всяческих границ, а книга сковывает его образ мыслей, именно поэтому Умберто Эко заканчивает роман сожжением библиотеки. В романе современного писателя, Маркуса Зуака, звучит мотив спасения книги от враждебной, огненной стихии; книга помогает пережить героине самые трудные моменты ее жизни: смерть брата, бомбежки, гибель приемных родителей. Австралийский писатель рассказывает не только

историю жизни Лизель Мемингер, но и историю книги в нелегкие годы Второй Мировой войны. Спасение книжного знания для него – залог продолжения жизни.

ЛИТЕРАТУРА

Брэдбери, Р. 451° по Фаренгейту / Память человечества. М.: Книга, 1982. С.13-131.

Брэдбери, Р. Предисловие к изданию романа «451 градус по Фаренгейту», 1966 год [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://knigger.org/bradbury/fahrenheit_451/#/page/7. (дата обращения 18.04.2015).

Булгакова А.А. Топика в литературном процессе. Гродно: ГрГУ, 2008. С. 31-36.

Зузак, М. Книжный вор [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.e-reading.mobi/bookreader.php/1001377/Zuzak_Markus__Knizhnyu_vor.html. (дата обращения 19.03.2015).

Лихачев, Д.С. Литература – реальность – литература. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1981. 215 с.

Матвеев М.Ю. Этот вечный стереотип. Библиотеки и библиотекари в зарубежной литературе XX века // Библиотечное дело. 2004. №6. С. 38-41

Турьшева, О. Опасности культуроцентризма: культ литературы глазами литературы // Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности VS новые возможности. Монография – М.: «Флинта», «Наука», 2014. – С. 11-26.

Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://modernlib.ru/books/eko_umberto/zametki_na_polyah_imeni_rozi/read/ (дата обращения 15.04.2015).

Эко, У. Имя розы. Мн.: РИФ «Сказ», 1993. – 528 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Т.Е. Автухович

Д.С. ЖАРКОВА

*(Челябинский государственный педагогический университет
Челябинск, Россия)*

УДК 821.161.1-3:821.112.2-3

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-43+Ш33(4Гем)6-43

«ЖЕНСКОЕ ЛИЦО» ВОЙНЫ В НЕМЕЦКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 20-21 ВЕКОВ

Аннотация. Тексты о событиях Великой Отечественной войны (Второй Мировой Войны в зарубежных источниках) с годами не теряют своей актуальности, потому что поднимают основополагающие философские вопросы, раскрывают природу человека, ведь именно на войне, в экстремальных условиях, проявляются как самые лучшие, так и самые худшие человеческие качества. Война – это смерть, потери, боль, страх – чувства, несовместимые с женским созидательным началом. Но судьба распоряжалась по-своему. И на фронте рядом с мужчинами оказывались женщины. В статье анализируется место женщины в тех событиях. Исследование произведений ведется на предмет традиции изображения героев в русских и немецких произведениях. Анализируется влияние существующей власти на динамику развития отношений между мужчиной и женщиной, а именно то, что на смену естественным традиционным отношениям «мужчина-женщина» приходят отношения «человек-система».

Ключевые слова: женщина на войне, война, экстремальный опыт, предательство, крушение личности, С.А. Алексиевич, А. Батурина, Хайнер Мюллер.

Весной нынешнего года исполнилось семьдесят лет со дня окончания Великой Отечественной войны, выросли целые поколения, знакомые с теми событиями лишь по рассказам ветеранов, книгам, документальным и художественным фильмам. Тексты о тех событиях не теряют своей актуальности, потому что поднимают основополагающие философские вопросы, раскрывают природу человека, ведь именно на войне, в экстремальных условиях, проявляются как самые лучшие, так и самые худшие человеческие качества.

В русской и немецкой военной прозе второй половины 20-го, начала 21-го веков количество таких произведений ещё растёт, а

значит, обществу по-прежнему требуется осмысление того, что происходило в годы Второй мировой войны. Пожалуй, одной из самых сложных тем является место женщин в тех событиях. Война традиционно считается мужским занятием, и привнесение женского, более того, материнского начала, придаёт событиям особую остроту. О женщинах-солдатах одной из первых рассказала советская писательница Светлана Алексиевич (род. 1948) в своей книге «У войны не женское лицо» (1985).

Книга Алексиевич – полудокументальное повествование, основанное на воспоминаниях женщин-фронтовичек, в которых они повествуют о своей судьбе, о том, как сложилась их жизнь в те страшные годы, и обо всем, что они видели там, на фронте. «Но это произведение не о прославленных снайперах, летчицах, танкистах, а об “обыкновенных военных девушках”, как они сами себя называют. Долгие четыре года писательница шла дорогой чужой боли и памяти, записывала сотни рассказов медсестер, партизанок, десантниц, которые со слезами на глазах вспоминали ужасные годы. Собранные вместе, рассказы этих женщин рисуют облик войны, у которой совсем «не женское лицо». «Когда посмотришь на войну нашими, бабьими, глазами, так она страшнее страшного», – говорит Александра Мишутина, сержант, санинструктор. В этих словах простой женщины, которая всю войну прошла, родила троих детей, и заключена главная идея книги [Алексиевич 2004: 468]. У каждой из упоминаемых в книге девушек своя дорога на фронт, но их объединяло одно – желание спасти Родину и отомстить за смерть близких.

Алексиевич показывает судьбу женщин как на фронте, так и в плену, в тылу. Заставляет своих героинь сталкиваться с героизмом, смертями и «иногда ещё более трудно преодолимым бытом». Среди тем, на которые рассуждают её героини: верность и предательство, страх и ответственность, надежда на будущее и ужас потрясения от потери. «К смерти нельзя привыкнуть. Трое суток мы были с ранеными... Умирали они на наших глазах, один за другим, и мы ничем не могли им помочь» [Алексиевич 2004: 35]. Книга Светланы Алексиевич – страница истории, страшная правда о войне.

Еще одна, очень схожая по своей специфике с произведением Светланы Алексиевич книга – «Героини войны» (1963). В неё вошло 76 историй-очерков о женщинах, которые пережили это страшное время и испытали на себе все его тяготы. Перед нами, как и в книге «У войны не женское лицо», истории женщин, которые «своими тонкими девичьими руками вытаскивали из огня сотни раненых воинов, делили

последний глоток воды, последнюю щепотку соли с боевыми товарищами, которые ходили в труднейшую разведку, подползали с гранатами к вражьи танкам, пускали под откос вражьи эшелоны, спасали детей, а порой вели за собой в бой солдат – мужчин» [Белановский 1963: 5]. В отличие от книги Алексиевич, «Героини войны» – почти документальное повествование, действие которого исчерпывается военным временем.

Героинь того и другого произведений объединяет беспредельная любовь к своей Родине, к народу, к человеку. Именно эта безграничная любовь сподвигла их на совершение героических подвигов.

Если в рассмотренных нами ранее произведениях повествуется о жизни женщин в период войны, то совершенно иная история, а именно история женщины, вернувшейся с войны, описана в пьесе Анны Батуриной «Фронтовичка».

«В конце концов воюющие женщины и мужчины тоже приходят из дому, а иногда возвращаются туда. Они есть образ мира, формируемый и изменяемый войнами, которые ведут эти люди», – говорит Сара Радик – антрополог, изучающая женщин на войне. «Женщины и мужчины, вернувшиеся с войны и долженствующие или вынужденные представлять изменившийся послевоенный мир – герои самой, пожалуй, известной пьесы Анны Батуриной «Фронтовичка». Батурина не описывает непосредственно военные события; военный опыт, определяющий сознание героев, принципиально вынесен за границы сюжета» [Улюра 2013: 98-99].

В центре сюжета – история молодой девушки-сержанта Марии Петровны Небылицы. Она комиссуется из армии летом 1946 года, после того, как переболела тифом и потеряла в результате этой болезни ребенка.

Имя-отчество балаганной героини, супруги всем известного Петрушки, как известно по ярмарочному сюжету, радостно провожающей и ожидающей мужа из армии в сочетании с говорящей фамилией придает героине почти сказовую обобщенность, заставляет видеть в ней образ русской женщины-страдальцы с её неизменной во все времена судьбой.

Пьеса Батуриной сложно организована хронологически. Между эпизодами – несколько лет пропусков. Однако, на протяжении всех, в совокупности пяти лет после войны Марья Петровна остаётся неприкаянной, неспособной вписаться в мирную жизнь бесприютной скитальцей, вызывающей мужскую грубость, терпящей предательство возлюбленного, неспособной найти работу и обеспечить собственное

благополучие. Её ответной реакцией становится грубость: «Впредь держись не ближе трех метров», сарказм: «Чё такое? Чё такая неподвижная личность сделалась, а, Матвей?» и цинизм.

Она ведет кочевую жизнь: ездит по стройкам, шахтам, возобновившим работу промышленным предприятиям, отправляется с товарками на Восток, чтобы увидеть океан. То есть кочевая жизнь становится в пьесе определяющим и отнюдь неслучайным символом. Героиня находится в бесконечном поиске, в постоянной невозможности обрести жизненную стабильность и простое женское счастье.

Ганна Улюра в своей статье «Границы экстремального опыта: «Фронтовичка» Анны Батуриной» говорит о том, что «послевоенный быт становится для героев бесконечной изматывающей рутиной. Светлое платьишко на фотокарточке, платье из белого ситца, цветастая кофта Галины, байковое платье, синее платье с кружевным воротничком – не просто щедрая визуальная составляющая текста Батуриной, это четкая и продуманная репрезентация на уровне символа. Главная героиня «Фронтовички» изо всех сил пытается соответствовать костюмному коду своей возрастной и гендерной группы, но тщетно: «На Марии широкое платье Нины Васильевны, рукава платья ей коротковаты и это очень заметно. К платью пришит белый кружевной воротник, который Нина Васильевна ей постоянно дергает и разглаживает» (это 1946 год), «С улицы входит Мария. На ней модный беретик, но грязные резиновые сапоги (это 1949 год), «На ней гимнастерка, сапоги, волосы коротко острижены» (это 1951 год) и тому подобное» [Улюра 2013: 102]. Не случаен и тот факт, что Мария тщательно на протяжении пяти лет после войны отращивает волосы, срезанные после тифа. В финале же пьесы она вновь появляется с короткой стрижкой. Попытка отрастить срезанные волосы становится в пьесе также символом «сделать шаг навстречу новой жизни». Но и на этом уровне героиня претерпевает неудачу.

Война разрушила счастье людей, их право на спокойное достойное мирное существование, светлое, счастливое будущее. Она внесла в их жизнь разрушение, подорвав тем самым не только физическое, но и психическое (эмоциональное) здоровье. Люди, пережившие войну, стали по-другому смотреть на мир. Они утратили ту связующую нить, которая раньше составляла основу их счастья. Они утратили здоровые, нормальные, человеческие, бескорыстные отношения друг к другу. В итоге, героиня вынуждена бежать от столь жестокой реальной действительности. Бежать подальше от

опостылевших потребительских отношений, которые воцарились в жизни в послевоенное время.

Во всех трёх случаях истории женщин на войне – это истории, в которых подчёркивается парадоксальный характер женского героизма.

Интерес ко Второй мировой войне, к её истории проявили не только отечественные, но и зарубежные авторы. Так, немецкий драматург Хайнер Мюллер (1929-1995) в период с 1956 по 1961 годы вел работу над первым вариантом пьесы «Переселенка» по мотивам рассказа А. Зегерс. Премьера состоялась в Студенческом театре Высшей экономической школы, Берлин-Карлсхорст в 1961 г., реж. Б.К. Трагелен. Но спектакль был снят, режиссер отправлен на угольный комбинат, а автор «контрреволюционной», «антикоммунистической и антигуманной» пьесы исключен из Союза писателей ГДР. В течение 12 лет его пьесы на актуальные темы не исполнялись в театре. Премьера новой редакции под названием «Крестьяне» («Die Bauern») состоялась в Фольксбюне в 1976 году (реж. Ф. Маркварт). По словам режиссёра, единственно новым в этой редакции пьесы был афоризм одного рабочего, привезенный Трагеленом с угольного комбината. Кроме того, Мюллером также несколько изменен финал. Известная исследовательница творчества Мюллера Г. Шульц трактовала самоубийство Трайбера как «символическое», а не реальное: «Вступление в колхоз обыгрывается сатирически как самоубийство: Трайбер, которого агитаторы снимают с веревки еще живым, тотчас использует право вступления в колхоз как повод для того, чтобы взять бюллетень. Тут трагедия по Гегелю и по Марксу, «повторяется как фарс» [Мюллер 2012: 491-492].

«В этой масштабной пьесе Мюллер создаёт разностороннюю картину жизни немецких крестьян после Второй мировой войны, которые оказываются в ГДР. Новая жизнь, новые законы и новая идеология вносят свои коррективы во всё. Именно здесь, в этих странных, но хорошо знакомых по советским временам событиях и отношениях кроется интерес этой пьесы для отечественного зрителя. Явным становится то, что человек везде человек, независимо от идеологии, страны и результатов войны» [Мюллер].

Война закончилась, но жизнь народа не стала лучше. Послевоенные годы так же ужасны и губительны, как и сама война. Простые рабочие люди становятся подобными загнанному зверю. В пьесе показаны искалеченные судьбы людей посредством проводимой в стране политики. Существующий политический гнет уничтожил

веру людей, их надежду на лучшее будущее. Люди оказались обманутыми властями, в их речи – лишь горечь разочарования.

Как и в пьесе «Фронтовичка», изображение женской судьбы в «Переселенке» является трагическим. Она разорена так же, как и вся деревня. У неё больше нет дома, о чём свидетельствует и само название пьесы. Оно свидетельствует не только о бесприютности, но и о политических играх властей и лицемерии системы. Существующая политическая система разрушает не только рабочие отношения, но и отношения между мужчиной и женщиной. Так, переселенка Нета вынуждена жить в отведенном ей чулане. Её отвергает возлюбленный Фондрак. Его заботит безработица, и ни о каких чувствах не может идти речи:

Нета: «Послушай, Фондрак, мне малы все платья. / Я здесь живу, как прохожу сквозь строй. / А помнишь, ночью под кустом терновым / Ты говорил мне, как я хороша, / Мол, груди у меня как у графини, / Мол, губы, словно вишни, у меня.

Фондрак: То было в полнолуние, давно. / Теперь я, как ты знаешь, безработный. И грудь не та, и той уже не будет [Мюллер 2012: 81]. Фраза Неты «мне малы все платья» не случайна. Это не просто «женский каприз», а самый настоящий символ. Как и Мария, Нета в «Переселенке» с новым платьем мечтает обрести новую жизнь. Героине опостылело её нынешнее положение. Вдобавок ко всему, она не находит поддержки и понимания со стороны мужчины в трудную минуту. В ответ он лишь упрекает её в физиологических «недостатках». Этот показатель отрешенности, отчужденности и безразличия – своеобразный пример предательства. Однако, показывая общую трагедию женщины после войны, Мюллер соединяет трагическую и комическую интонацию. Его пьеса – трагифарс, в котором от слёз по разрушенным судьбам до насмешки над новыми законами меняющегося мира один шаг.

Шмулка: «Послушай, Зигфрид, ведь меня ты любишь?»

Зигфрид: А почему ты спрашиваешь, Шмулка? / На Женский день тебе принес я книгу – / «Урок коммунистической морали», / На день рожденья Бебеля купил. / «Три принципа» я втолковвал тебе, / И два из них ты выучить успела. / Какая же еще нужна любовь?» [Мюллер 2012: 120-121]. Разрушение отношений «мужчина-женщина», причиной которому служит ненавистная политическая система страны, обнажены со всей очевидностью.

Таким образом, мы видим, что и «Переселенке» Мюллера и во «Фронтовичке» Батуриной показаны разбитые войной судьбы героев.

Неустроенность, неблагополучие жизни преследует и в послевоенный период. Их объединяет желание жить вопреки существующей системе, бороться за место под солнцем. Среди всего царящего разрушения особенно показательным является образ женщины. Разочарование героинь связано с предательством в любви, изменами мужчин. Оно влечет за собой сломанные судьбы, отсутствие веры на лучшую жизнь, в светлое будущее. Герои пытаются убежать, скрыться от действительности. Для них лучше бежать в неизвестность, в другие края, чем поддаться существующим порядкам, обстоятельствам, предательствам и изменам со стороны мужчин. Героини обеих пьес мечтают о любви и заботе со стороны мужчин, о простом женском счастье. Но в итоге в их жизни остается только лишь тяжелая реальность, а именно отверженность, предательство. Мужчины отказываются от них во имя своей минутной слабости, влюбленности в «чистые ноги». Они боятся потерять партийные билеты, их заботит лишь система власти. На смену здоровым традиционным отношениям «мужчина-женщина» приходят отношения «человек-система». Это приводит к разрушению отношений, и впоследствии, влечет за собой крушение личности, отсутствие жизненно необходимой гармонии каждого человека.

ЛИТЕРАТУРА

Жорова Т.А., Барышникова А.Р. У войны не женское лицо // Бюллетень медицинских интернет-конференций. 2015. №5. С. 468.

Алексиевич С. У войны не женское лицо / С. Алексеевич. – М.: Пальмира, 2004. – 260 с.

Белановский А.В., П. Перепеченко. Героини войны. Очерки о женщинах – Героях Советского Союза. – М.: Государственное издательство политической литературы, 1963. – 720 с.

Улора Г.А. Границы экстремального опыта: "Фронтовичка" Анны Батуриной // Филологический класс. 2013. № 4. С. 98-102.

Мюллер Х. Переселенка, или Крестьянская жизнь. – М.: РОССПЭН, 2012. – 528 с.

Мюллер Х. Переселенка, или Крестьянская жизнь. Режим доступа: <http://mybook.ru/author/hajner-myuller/pereselenka-ilikrestyanskaya-zhizn/> (дата обращения: 24.09.2015).

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.Э. Сейбель

Е.В. ДАВЫДОВА

*(Челябинский государственный педагогический университет
Челябинск, Россия)*

УДК 82-2

ББК Ш301.46

ПОНЯТИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА В АКТУАЛЬНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Аннотация. В статье рассматривается понятие драматического конфликта, которое неизменно отражает общественные противоречия культурной и исторической эпохи. Появление драматического конфликта начинается с античной драматургии, выдвигающей на первое место внешний конфликт противостояния героя обстоятельствам. Далее, опираясь на драматургию античности и классицизма, Г. Гегель в своих теоретических работах рассматривает два вида конфликта: внешний и внутренний. При этом на рубеже XIX-XX веков для появления и развития внутреннего конфликта значительным становится творчество А.П. Чехова. В начале XX века в драматургии появляется существенно новое понятие – «эпический театр», активно рассматриваемое Бертольдом Брехтом. В противовес ему Луиджи Пиранделло вводит понятие «театр абсурда». Следующим этапом в драматургии становится явление бесконфликтности, которое в скором времени сменяется появлением «новой драмы», обозначавшей эпоху духовного кризиса, поисков, перехода от старой эстетики к существенно новой. Таким образом, в рассматриваемой статье, выделяя несколько этапов смены конфликтов в драматургии, мы постепенно выясняем, какой именно тип драматического конфликта выходит на первый план в тот или иной промежуток времени.

Ключевые слова: Драматический конфликт, новая драма, новая новая драма, эпический театр, театр абсурда, «теория бесконфликтности».

Конфликт, пишет С.И. Кормилов, – это столкновение между персонажами либо между персонажами и средой, героем и судьбой, а также противоречие внутри сознания персонажа или субъекта лирического высказывания. В литературоведении этот термин потеснил и частично заменил термин «коллизия», который

Г.Э. Лессинг и Г.В.Ф. Гегель использовали для обозначения острых столкновений, свойственных драме. Теория литературы рассматривает конфликт как отличительную черту драмы и театра, чем обосновано и появление такого понятия, как «драматический конфликт» – это противостояние антагонистических сил, столкновение, основанное на «противоречии между жизненными (как правило, нравственными) позициями персонажей, служащее источником развития сюжета в драме и обеспечивающее его специфическую структуру» [Тамарченко 2008: 104].

Осмысление драматического конфликта существенно меняется вместе с развитием драмы. Разные виды конфликтов в разной степени можно обнаружить в любом драматургическом произведении, но в зависимости от эпохи, эстетических принципов того или иного направления или течения в искусстве, на первый план, как доминанта, каждый раз выходит тот или иной вид конфликта. Смена течений в искусстве есть постоянная смена типов конфликтов. Мы можем выделить несколько этапов смены одного вида конфликта другим на протяжении истории драматургии.

Вместе с появлением античной драмы появляется и драматический конфликт. Начало было положено творчеством трех великих древнегреческих трагиков – Эсхила, Софокла и Еврипида. Античные драматурги в своих произведениях отразили те огромные сдвиги в культурной и социально-экономической жизни, которые были вызваны крушением родового строя и становлением афинской рабовладельческой демократии. «Трагический конфликт, – пишет А. Боннар, – это борьба с фатальным: задача героя, затеявшего с ним борьбу, заключается в том, чтобы доказать на деле, что оно не является фатальным или не останется им всегда. Препятствие, которое предстоит преодолеть, воздвигнуто на его пути неведомой силой, против которой он беспомощен и которую он с тех пор называет божественной. Самое страшное наименование, которым он наделяет эту силу, – это Рок» [Боннар 1994: I, 196].

В трагедиях Эсхила конфликты основаны на столкновении героя с неразрешимыми противоречиями. Чаще всего это столкновение происходит по воле злого рока или по воле богов. Трагедии Эсхила могут складываться из соотношения осознанного поведения героя и божественного влияния на него. Так, герой трагедии Эсхила «Прометей прикованный» страдает потому, что нарушил волю Зевса, подарив огонь людям и научив их ремеслам. В этой трагедии заложена

идея непримиримого конфликта между свободой гордой личности и необходимостью.

Для Эсхила рок – это сила, борьба с которой невозможна. Герои его трагедий борются с различными препятствиями, стоящими на пути человеческой деятельности и не позволяющими свободно развиваться личности. Но попытка сделать мир лучше, что-то в нём изменить ни к чему существенному не приводит, так как герой не в силах противостоять злему року или воле богов, но несмотря на это он не сдаётся и продолжает борьбу.

В трагедиях Софокла и Еврипида показаны похожие ситуации. В своих драмах они сосредоточены на раскрытии переживаний, связанных со столкновением реальных характеров, устремлений, желаний. Воля богов у них становится зловещим фоном, мощным и досадным препятствием для выявления свободной воли человека.

Таким образом, древнегреческие трагики в своих произведениях представляли драматический конфликт, основа которого – противостояние героя внешним обстоятельствам, в повиновении которым находятся человеческие жизни.

Эту традицию бережно сохраняет и классицистическая драма, обогащающая внешний конфликт трагедии внутренним выбором героя и следующая рекомендации Н. Буало:

«Пусть напряжение доходит до предела
И разрешается потом легко и смело...
Источник счастья, мук, сердечных жгучих ран,
Любовь забрала в плен и сцену и роман» [Буало].

Центральный конфликт классицистической драмы – конфликт страсти и долга, «безусловных требований морали и живого человеческого чувства..., закона чести и требований сердца» [Аникст 1995: 144].

Одним из первых, кто осмыслял конфликт теоретически, стал Г. Гегель, который понятия «конфликт» и «коллизия» рассматривал как равноценные. Он писал: «Собственно драматический процесс есть постоянное движение вперед к конечной катастрофе. Это объясняется тем, что именно коллизия составляет центральный момент целого. Поэтому, с одной стороны, все стремится к выявлению этого конфликта, а с другой стороны, как раз раздор и противоречие противостоящих умонастроений, целей и деятельности нуждается в разрешении и устремлении к такому своему результату» [Гегель 1969-1973: 548-549]. В качестве предмета своих исследований Гегель выбрал античную драму и драму эпохи классицизма. Гегель пишет и о

внешнем (с роком, с судьбой) и о внутреннем конфликте. По-прежнему актуальный для Гегеля внутренний конфликт впервые появляется в драматургии классицизма, характеризующейся необходимостью гармонизации стихийного выражения внутренней жизни человека. Конфликт этот мог выражаться на разных уровнях, но главным оказалось противостояние разума (рационального) и чувства (иррационального).

Внешний конфликт в драматургии XIX – начала XX подвергается значительным изменениям. Если в античной и ренессансной трагедии он стоял на первом месте и был основной движущей силой, то в драме рубежа XIX-XX вв. он – лишь фон драматического действия. Главным же становится внутренний конфликт, который «реализуется не столько в логике поступков действующих лиц, сколько в развитии глубоко скрытых от внешнего взгляда мыслей и переживаний» [Хализев 1986: 147]. Решить этот конфликт оказывается достаточно трудно.

Внутренний конфликт на рубеже XIX-XX веков, отражается в драматургии А.П. Чехова, например, через разочарование в человеческой природе: «В дочеховской и нечеховской драматургии источник конфликта, взятый в самой общей форме, состоит в противоречии и столкновении различных людских интересов и страстей, – пишет А.П. Скафтымов, – Там конфликт слагается на почве нарушения нравственных норм, когда чужая воля посягает на противостоящие интересы и волю других людей. Поэтому с драматическим страданием там всегда связано представление о чьей-то виновности. Источником конфликта, следовательно, там является виновная, преступная, злая или дурно направленная воля каких-нибудь людей. Отсюда борьба волею, борьба с препятствиями и всякие перипетии...» [Скафтымов 1989]. В пьесах Чехова отражены одиночество человека, конфликт со своим внутренним «Я», разорванность сознания, осознание собственного бессилия. Драматург пытается глубоко постичь внутренний конфликт человека, отсюда и возникают такие особенности чеховской драматургии, как «внутреннее действие» или «подводное течение», особая структура речи персонажей с ее неизменным подтекстом.

С начала XX века все сложнее говорить о целостности искусства. Каждый новый драматург являл собой новое течение в искусстве драмы. В 20-е годы XX века в драматургии появляется понятие «эпический (или неаристотелевский) театр». Термин «эпический театр» впервые вводит Эрвин Пискатор, но дополняет и объясняет его Бертольд Брехт. Называя свою эстетику «неаристотелевской», Брехт

тем самым даёт понять, что он не согласен с классическим принципом античной трагедии, важнейшим по мнению Аристотеля. Драматург выступает против учения Аристотеля о катарсисе – необычайной, высшей эмоциональной напряженности. Брехт считает, что очищение чувств в катарсисе приводит зрителя к примирению с трагедией. Ужас, происходящий на сцене, становится для зрителей привлекательным, до такой степени, что они и сами не отказались бы испытать подобное. Брехт не хотел, чтобы зрители видели прекрасное в трагедии и страданиях.

Уже с конца XIX века в истории театра всё более нарастает тенденция к включению в драматургические произведения различных эпических элементов, таких как нарушение иллюзии, открытая смена декораций, массовые сцены, появление рассказчика, лиро-эпические ремарки и другие. Брехт разработал абсолютно новые методы построения пьес и спектаклей. Драматург соединил драматическое действие с эпической повествовательностью. Также новым оказалось включение в спектакль самого автора, «эффект отчуждения», противоположного «эффекту реальности», как способ представить явление с неожиданной стороны, а также принцип «дистанцирования», позволяющий актёру выразить своё отношение к персонажу.

Таким образом, Бертольд Брехт приходит к новому типу драматического конфликта, основывающегося теперь на том, что реальное отделяется от театрального. Для Брехта на первый план выходит воздействие не на чувства и эмоции зрителя, а на его разум. Важным в эпической драме становится не действие, а само повествование. Зрителям интересно наблюдать за ходом изображаемых событий, при этом не проявляя особого интереса к развязке.

Параллельно с деятельностью Брехта, создававшего эпический театр, драматург Луиджи Пиранделло занимался изучением совершенно иной проблемы современного ему человека, которая стала значительной лишь во времена появления театра абсурда. Для Пиранделло оказалась важной проблема «маленького человека», которому, как считал драматург, в сложной жизни принадлежит роль театрального персонажа. Такой человек вынужден не по своей воле выражать чувства, положенные ему по некоей роли. В драматургии Пиранделло возникает конфликт, протекающий внутри человека между его индивидуальностью и той ролью, которую он вынужден играть. «Маленький человек» вынужден носить маску, противоречащую его сущности.

Великие абсурдисты: С. Беккет, Ж. Жене, А. Адамова и Э. Ионеско, обладая своей уникальной техникой и приемами за рамками абсурда, развивают в своем творчестве конфликт маски и лица. Их герои обречены на бездействие, они просто существуют. Сущность человека и его существование находятся в постоянном противоречии, остающемся неразрешимым и непреодолимым. Как следствие в 50-60-е годы XX века в драматургии появляется понятие «бесконфликтности», в значительной мере определившее дальнейшее развитие литературного процесса последующих десятилетий, но до сегодняшнего дня не получившее достаточного научного освещения. На сегодняшний день существуют лишь обращения к понятию «бесконфликтность» в контексте конфликта, но так и не раскрыто соотношение этих двух понятий, а также не выявлено и влияние «бесконфликтности» на жанр, стиль, сюжет, композицию и т.д.

Возникновение термина «бесконфликтность» приходится на 50-е годы XX века и связано с двумя принципиально разными явлениями. С одной стороны, – это условный термин в советской эстетике, литературной критике и литературоведении, которым обозначаются взгляды, отрицающие правомерность общественно-значимого конфликта в произведениях советской литературы и искусства, посвященных современности. [Краткая литературная энциклопедия 1962–1978.] В начале 50-х годов драматургия неоднократно обвинялась в «бесконфликтности», о чём свидетельствовало творчество таких драматургов, как А. Ильченко, М. Зарудного, А. Корнейчука, А. Софронова, В. Суходольского и др. В своей статье «“Бесконфликтность” в борьбе с “бездейностью”» В.К. Крылова пишет о том, что «несмотря на разнообразие тем в пьесах и спектаклях, на сцене наблюдалось однообразие мышления партийных героев, их поступков, что существенно обедняло пьесы, а заключенная в них тема современности таяла с окончанием спектакля, ничего не оставляя вечности. [Крылова 2014: 102-111] «Ни одна мысль, ни одно суждение, ни один характер не перелетали за границу данной общественной ситуации. В конце концов, спор антагонистов – напряжен он или нет – заключен в пьесе Софронова «В одном городе» лишь в том, какие строить дома – многоэтажные или одноэтажные коттеджи. [Естественно, что такие] пьесы пропадали в ту же минуту, как только менялся взгляд на производственную проблему. Это были «глухие» для последующих поколений произведения» [Вишневская 1999: 195]. С другой стороны, процесс формирования постдраматизма, захвативший театральные подмостки Европы, Х.-Т. Леман связывает с

кризисом «констативирующих элементов драмы», таких как действие, конфликт, «абсолютное настоящее время» и т.д. [Леман 2013: 79]. Середина XX века – время эксперимента по дистанцированию театра от литературы. Классик этого эксперимента Хайнер Мюллер «прямо говорил, что театральный текст хорош только в том случае, если его невозможно поставить в существующем сейчас театре» [Леман 2013: 81]. Новый театр – «это театр состояний и сценических драматических творений» [Леман 2013: 109], а не действия и конфликта. Драматические эксперименты Х. Мюллера, П. Хандке и других авторов середины XX века представляют направление этого эксперимента. Однако «глубинные связи новой драмы с историей мировой литературы не исчезают» [Сейбель 2013 (1): 109]

Во второй половине 70-х годов ситуация постепенно стала изменяться: «бесконфликтность» начала дискредитироваться, что явилось важным изменением как для драматургии, так и для всего литературного процесса того времени. Изучаемый в драматургии этого времени «мир оборачивается своей абсурдной стороной, прежде всего, к слабому и уязвимому, а потому именно такие персонажи интересуют классиков театра абсурда и постдраматической драматургии». [Сейбель 2013 (2): 225]. На рубеже XX-XXI веков в драматургию приходит новое понятие «новая драма» или «новая новая драма» (по выражению В. Мирзоева). Это определение явно восходит к «новой драме» рубежа XIX-XX веков, при этом обозначая эпоху духовного кризиса, поисков, перехода от старой эстетики к существенно новой. «Новая новая драма» отказывается от классической, традиционной драмы с её неизменной композиционной системой: завязка – развитие – кульминация – развязка, от воспитательной функции, от каких-либо эстетических ориентиров. Она не стремится к соблюдению законов классической литературы и сцены. В некоторой степени мы можем найти её схожесть с моментальной фотографией: она замечает и фиксирует жизнь по частям.

«Уход от психологической драмы, который четко обозначила «новая драма», влечет и попытки некоторой компенсации потери. Это возврат к реалистической драме в ее новых жанровых формах – «неосентиментальная драма», «пьесы чеховского настроения», «ретропьесы», возвращающие к забытым мелодраматическим или ностальгическим сюжетам, светлым финалам, лирическому настрою» [Ветелина 2011: 11].

Конфликт «Новой драмы» XX-XXI веков И.М. Болотян определяет в своей диссертации «Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века»: «Тип конфликта – единый признак, который можно положить в основу классификации явлений «Новой драмы» – задает четыре основных стратегии движения «Новая драма», определяющихся либо столкновением с самим собой как с Другим; либо – с социальными Другими; либо конфликтом с самим собой как культурным Другим и/или Другими как культурными артефактами и/или носителями «иных», «чужих» ценностей; либо – с Другим как «чужим» (в качестве «чужого» выступает Высшее Начало, Бог)» [Болотян 2008].

Таким образом, на протяжении всей истории вместе со сменой эпох в драматургии происходит существенное изменение драматического конфликта. Выделяя несколько этапов смены конфликтов, мы можем сделать вывод, что, отражая общественные противоречия своего времени, драматический конфликт видоизменяется параллельно со сменой типов исторического конфликта, его особенностей, сущности и характера.

ЛИТЕРАТУРА

Аникст А.А. Драматургия и театр. Франция // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. – М.: Искусство. – С. 136 – 164.

Болотян И.М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века: Автореф. дисс... к.ф.н. – М., 2008.

Боннар А. Греческая цивилизация: в 2 тт. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1994.

Буало Н. Поэтическое искусство/ пер. Э.Л.Линецкой [Электронный ресурс] <http://fgpodsobka.narod.ru/poetica.htm> (дата обращения: 30.09.2015)

Ветелина Л.Г. Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и инноваций [Электронный ресурс] http://www.ngti.ru/images/sovremennaya_dramaturgia.pdf (дата обращения: 30.09.2015)

Вишневская И. Минуй нас пуще всех печалей... // Современная драматургия, 1999. № 2.

Гегель. Эстетика. В 4-х т. – М.: Искусство, 1969-1973, Т. 3, – С. 548-549.

Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – М.: Сов. энцикл., 1962-1978.

Крылова В.К. «Бесконфликтность» в борьбе с «безыдейностью» // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии по материалам ХLI Международной научно-практической конференции – Новосибирск, НП “СибАК”. – 2014. № 10 (41). – С. 102-111.

Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013

Сейбель Н.Э. Мотивный репертуар современной немецкой драмы // Филологический класс. – 2013. – № 3 (33). – С. 109-113.

Сейбель Н.Э. Солдаты и крестьяне в «Макбете» XX века // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – Челябинск, 2013. – № 8. – С.219-226.

Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П.Чехова. – Л.: «Детская литература», 1989.

Тамарченко Н.Д. Конфликт// Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008 – С. 104.

Хализев В. Драма как род литературы. – М., 1986.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.Э. Сейбель

О.С. ЦЫКУНОВА

*(Челябинский государственный педагогический университет
Челябинск, Россия)*

УДК 821.112.1-2

ББК Ш33(4Гем)6-46

«ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ» ДРАМА В НЕМЕЦКОЙ ДРАМАТУРГИИ XX – XXI ВЕКОВ

Аннотация. В статье рассматривается эволюция «производственной» драмы в немецкой драматургии XX-XXI веков на материале пьес Х. Мюллера «Рвач», Э. Елинек «Что случилось после того как Нора оставила мужа, или Столпы общества», И. Лаузанд «Бесхребетность», Р. Шиммельпфеннинга «Золотой дракон». Изначально «производственные» пьесы считались соцзаказом, где главным было показать новый тип героя-труженика современного производства. Но со временем производственные конфликты приобретают нравственную направленность, акцент смещается на человеческие отношения между работниками производства. В пьесах XXI века показана борьба с тотальной несвободой и зависимостью в корпорации, герой оказывается втянутым в конфликт.

Ключевые слова: новая драма, «производственная» драма, производственный конфликт, Мюллер, Елинек, Лаузанд, Шиммельпфеннинг, немецкая драма XX – XXI в.

Минимизация условности, обнажение души, обличение скрытых мотивов и отношений – основная задача новейшей драмы. Как справедливо заметил Леонид Андреев, её содержанием «стала душа мира и людей» [Хализов 1986: 158], а новый театр «есть и будет театром правды» [Хализов 1986: 158]. Как пишет В.Е. Хализов в своей книге «Драма как род литературы» (1986) «жизнь вторгается в литературу широким потоком переживаний, раздумий, поступков, событий» [Хализов 1986: 157], которые становится всё труднее согласовать с законами традиционной драматургии, основанной на нарастающем внешнем действии. Поэтому в новой драме на смену действию, неуклонно устремлённому к развязке, всё чаще приходят сюжеты, развёртывающиеся медленно, но максимально конфликтные за счёт «внутреннего» противостояния персонажей. «Все “маски” – исполняемые роли, актерская профессия, социальный статус (в общем

все девять характеров, о которых писал Роберт Музиль) – постепенно упраздняются и перед зрителем остается “голый” человек» [Сейбель 2011: 85]. В XX веке резко возросло критическое самосознание общества, активизировались духовные искания, судьба личности теперь активно соотносится с потоком истории, на первый план встает вопрос об ответственности человека как за собственную судьбу, так и судьбу окружающих.

В этой связи не случайно в середине XX века происходит всплеск «производственной» темы в драматургии, которая позволяла затрагивать социально-нравственные проблемы, давно назревшие в обществе. Проблемы взаимоотношения народа и власти, человека и государства, проблема руководства на предприятии, а в связи с этим поиски нового типа руководителя – всё это нашло отражение в творчестве как отечественных, так и зарубежных драматургов. Сам жанр «производственной» драмы связан в первую очередь с художественным отображением социально-иерархических отношений начальник – подчиненный, а также отношений между работниками производства. В рамках «производственной» пьесы произошло изменение социальной функции искусства: драматургия стала острозлободневной, что на определенном этапе проявилось в её «партийности» и критичности.

В Германии «производственная» драма зародилась на фоне строительства ГДР и объективно была связана с процессами социалистических преобразований и преодоления их последствий. Немецкий театр после краха фашизма с трудом ищет «подспудные гуманистические элементы» [Драматургия ГДР 1975: 571], которые могли бы стать основой для нового театрального творчества. До середины 50-х годов XX века в немецкой драматургии преобладала антифашистская тема, пьесы помогали понять исторический смысл коренных преобразований, произошедших в Европе после Второй мировой войны. В это же время в Германии заявил о себе эпический театр, где главным было показать действительность во всей её противоречивой сложности, побудить зрителя к активному размышлению над проблемами общества. Драматурги всё больше ориентируются на человеческие конфликты, возникающие непосредственно в новых условиях жизни.

В пьесе Хайнера Мюллера «Рвач» (1957), в основу которой лёг роман Эдуарда Клаудиуса «О тех, кто с нами», герой продолжает работать добросовестно, вопреки всем обстоятельствам. Сюжет строится вокруг типичной ситуации из производственной жизни:

каменщик Балке один из немногих, кто последовал призыву – увеличить выработку производства, не останавливая работу цеха. Такое поведение вызывает у многих сослуживцев ненависть и недоверие: «Штеттинер: Рвач! Предатель рабочего класса!» [Драматургия ГДР 1975: 89]. На предприятии совершаются акты саботажа, Балке избивают, выводят из строя печи, но в итоге всем героям приходится отказаться от своих предубеждений и начать работать вместе:

Балке: С Каррасом я не могу работать.

Шорн: А меня разве спрашивали, могу я работать с тобой или нет?

<...>

Балке: Ты мне нужен, Каррас. Я не по дружбе тебя прошу. Ты должен мне помочь.

Каррас: А я думал, ты хочешь в одиночку построить социализм. Когда начнем работу?

Балке: Сейчас. У нас не так много времени!» [Драматургия ГДР 1975: 108].

Своего героя Мюллер рисует индифферентным по отношению к политическому строю (он одинаково добросовестно работает на Третий Рейх и на Социалистическую Германию), безразличным к личным недругам и начальственным поощрениям. Он «вечный Ганс», знающий одну цель в жизни – работа. Мюллер «отказывается от шекспировского противостояния добра и зла» [Сейбель 2013: 40], показывает, какой ценой дается новое строительство, как происходит «обновление мира».

Совершенно иной тип героя – «бунтаря» показывает Эльфрида Елинек в пьесе «Что случилось после того как Нора оставила мужа, или Столпы общества» (1980). Пьеса представляет собой фантазию автора на продолжение истории «Кукольного дома». В финале у Ибсена Нора, разочаровавшись во всём, что её окружало, не желая больше оставаться «куколкой-женой» буквально бросает вызов обществу – оставляет семью и отправляется на поиски истины. Поэтому у Еленек читатель встречает героиню в поисках своего собственного предназначения: « <...> я спасаюсь из запутанной душевной ситуации бегством в профессию, <...> я стремлюсь к личной реализации» [Елинек 2009: 7]. Уйдя от Хельмера, Нора пробует себя в качестве фабричной работницы, где старается подтолкнуть к решительным действиям своих сослуживиц: «Однажды мужчина протянул мне руку, но я оттолкнула её» [Елинек 2009: 14],

«Ты должна попробовать себя в разных сферах. Ты должна заглянуть себе в душу и действовать согласно тому, что там увидишь» [Елинек 2009: 12]. Но героиня недолго смогла жить своими идеями о духовных ценностях самореализации и вскоре оказывается в привычной для себя среде – становится содержанкой крупного дельца Вейганга. Нора оказывается вещью, которую передают из рук в руки, средством для достижения корыстных целей вышестоящих лиц, «капиталом необычной красоты». На деле выходит, что не напрасно люди видят «в бизнесмене злого волка». Еленек показывает, что человеческие отношения в обществе сошли нанет, уступили место погонеза выгодой любой ценой. Нора не просто не обретает желаемой свободы, но и теряет себя и как женщина, и как человек.

Идею тотальной несвободы и зависимости личности от корпорации продолжает Ингрид Лаузанд в пьесе «Бесхребетность» (2000), где показан мир «белых воротничков» – мир лицемерия, съедающей конкуренции, предательства. Пятеро служащих офиса заняты войной «за свое место под солнцем», они уже давно утратили свою индивидуальность, обмельчали и потеряли свободу. Невидимый для зрителя шестой герой пьесы – начальник, словно кукловод, дергает каждого за ниточки: они репетируют и обдумывают каждый свой взгляд, шаг, действие, прежде чем войти в «ДВЕРЬКШЕФУ», до автоматизма доводят речь, желая произвести хорошее впечатление. Но в итоге после встречи с начальником выходят с «ножом в спине», или «без лица», или «с собственной головой под мышкой». Автору принципиально важно обнажить современный мир со всей его безжизненностью, жестокостью и псевдо деловитостью. Человек в «производственной» драме окончательно обезличивается и обездушивается, лишается воли.

В это связи можно упомянуть трагикомедию о «маленьких» людях Роланда Шиммельпфеннинга «Золотой дракон» (2007), где главными действующими лицами становятся служащие тайско-китайско-вьетнамского ресторанчика. В лаконичных, горько-смешных «shortcuts», которые автор облекает в форму диалогов, поднимаются проблемы беззакония, жестокости и эксплуатации человека в современном обществе. Такова, например, история сверчка, попавшего не по своей воле в сексуальное рабство к «деловитым муравьям», в которой явно угадывается судьба эмигрантки. Но автору принципиально важна мысль об утрате человеческой личности, утрате его индивидуальности, идентичности. В связи с этим в пьесе пять актёров играют семнадцать ролей, но ни один из них не является

самим собой в буквальном смысле: женщины играют мужчин и наоборот, молодые – стариков, а пожилые актёры изображают юных героев.

Таким образом, эволюция «производственной» темы в драматургии Германии очевидна. От демонстрации положительного героя эпохи к герою, обезличенному и тотально несвободному от корпорации, где господствует цинизм, карьеризм и жестокость.

ЛИТЕРАТУРА

Драматургия ГДР. – М.: Искусство, 1975 г.

Елинек Э. Болезнь, или Современные женщины / Эльфрида Елинек; пер. с нем. О. Козонковой, В. Фадеева. – М.: АСТ: Астрель, 2009. 286 с.

История немецкой литературы. В 3-х т. Т. 3. Пер. с нем. Общ. ред. А. Дмитриева. – М.: Радуга, 1986. 464 с.

Лаузунд И. «Бесхребетность». Режим доступа URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/1365> (Дата обращения: 2015)

Сейбель Н.Э. Шекспировский интертекст в драмах Хайнера Мюллера // Литература и театр: Модели взаимодействия. – Челябинск: Энциклопедия, 2011. – С. 80 – 91.

Сейбель Н.Э. Очищение как привыкание: традиция Чинквеченто в эпической драме Х. Мюллера // Литература и театр: Модели взаимодействия. – Челябинск: Энциклопедия, 2013. – С. 36 – 48.

Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). – М.: Изд-во МГУ, 1986. 260 с.

Шиммельпфеннинг Р. «Золотой дракон». Режим доступа URL: https://docviewer.yandex.ru/?url=ya-serp%3A%2F%2Fkrispen.ru%2Fshimmelpfennig_04.doc&name=shimmelpfennig_04.doc&c=560c3b46e045 (Дата обращения 2015)

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.Э. Сейбель

О.В. ЛОВЦОВА

*(Уральский государственный педагогический университет
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.111-2(Равенхилл М.)

ББК Ш33(4Вел)64-8,446

«TOTALLY OVER YOU» М. РАВЕНХИЛЛА: ОТ КОМЕДИИ ПРАВОВ К ПРОБЛЕМНОЙ «ДЕТСКОЙ ПЬЕСЕ»

Аннотация. В статье анализируется жанровая трансформация классической комедии в пьесе Марка Равенхилла «С тобой все кончено навсегда». М. Равенхилл опирается на классическую структуру комедии, но не стремится точно воспроизвести канон той или иной ее жанровой разновидности. Драматург, обновляя комедийную традицию через обращение к актуальной проблематике, не характерному для этого жанра конфликту и типу героя, создает современную детскую пьесу.

Ключевые слова: М. Равенхилл, Мольер, пьеса для детей, комедия, комедия нравов, комедия положений, культура потребления, поп-культура, современная британская драма.

Трансформация культурных моделей влияет на эволюцию различных категорий искусства, в том числе на жанровую систему. Эпоха постмодерна, сфокусированная на проблемах аутентичности современного искусства и современной культуры, стала этапом переосмысления и ревизии жанров художественной литературы. С.С. Аверинцев в работе «Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации» отмечает, что «каждый литературный жанр есть явление историческое» [Аверинцев 1986: 104], а «исходная точка всяческого историко-литературного развития – синкретическое единство словесного искусства и обслуживаемых им внелитературных ситуаций, прежде всего, бытовых и культовых» [Аверинцев 1986: 106]. Говоря о жизни литературных жанров, Н.Л. Лейдерман указывает на процессуальность, подвижность этой категории: «извлеченный из культурного арсенала читателя “контур” жанра задает направление и ход чтения, напоминая об условностях и прочих кодах, посредством которых следует переводить буквенный текст в образ мира, слова – в картины, лица, действия, страдания и поступки, каковые мы, читатели,

начинаем лицеизреть в своем воображении и со-переживать» [Лейдерман 2010: 142].

Одним из примеров того, что литературный жанр представляет собой не мертвую устойчивость, а «устойчивые, “вековечные” тенденции развития литературы» [Бахтин 1963: 141], является пьеса британского драматурга М. Равенхилла «С тобой все кончено навсегда» (*Totally over you, 2003 г.*). Вопрос о соответствии пьесы жанру комедии закономерно возникает в связи с отсутствием официального жанрового определения, однако в предисловии к изданию «Plays for young people», различных интервью, статьях о пьесе и ее сценической судьбе, драматург от раза к разу называет свое произведение комедией. Идея пьесы «подсказана одноактной пьесой Ж.-Б. Мольера “Смешные жеманницы”, в которой две молодые женщины отвергают своих женихов из-за того, что у них недостаточно изысканные манеры, манеры, которые Мольер считал жеманными и неестественными» [Ravenhill 2010: 107], и что современная пьеса, посвященная одержимости социума культом шоу-бизнеса и знаменитостей, «имеет форму классической комедии» [Ravenhill 2010: xi].

Обратимся к существующим трактовкам особенностей жанра комедии и такой жанровой формы, как комедия нравов. Аристотель определил комедию как «подражание худшим людям, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное – это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное» [Аристотель 2010: 29]. Опираясь на определение, данное Аристотелем, обозначают признаки жанра и другие исследователи. В хрестоматии-практикуме «Теоретическая поэтика» Н.Д. Тмарченко приводит около десяти определений комедии. Под комедией подразумевается вид драматического произведения, в котором выведен на сцену обыкновенный, среднестатистический герой «посредством исходной ситуации или сатирического изображения нравов и пороков», «коллизия, действие и характеры трактованы в формах смешного или проникнуты комическим» [Тмарченко 2004: 342], а конфликт должен разрешаться «разоблачением иллюзорных ценностей и недостатков человеческой жизни с веселым превосходством над человеческими слабостями» [Тмарченко 2004: 341]. В работе «Формы литературы» отличительной чертой комедии называется то, что «комедия касается повседневной жизни обычных людей и вращается вокруг их противоречий и ожиданий. Характеры рассматриваются как детерминированные социумом, герои не изолированы от мира и не

одинок, их слабости несерьезны и комичны. [Costello, Tucker 1989: 345]. В книге «Жизнь драмы» Э. Бенгли указывает, что комедия сфокусирована на общественных проблемах современности и «стремится иметь дело с реальной действительностью, с заботами сегодняшнего дня» [Бенгли 2004: 333]. Под комедией нравов Ю.И. Кагарлицкий подразумевает «послеренессансную и послеклассицистскую реалистическую комедию. Эта комедия ставит себе ближайшей и неизменной целью схватить социальный тип и передать его в бытовой характерности и в обстановке, для него привычной» [Кагарлицкий 2006: 83]. Также исследователь английской литературы, рассуждая о типе героя, разрабатываемом в комедии нравов, отмечает, что «в комедии нравов герой не ищет себя – он ищет пути реализации своих замыслов. Вся сложность этой комедии – от столкновения множества неодинаково направленных интересов» [Кагарлицкий 2006: 84]. Поскольку «анализ комедии связан с анализом природы смеха» [Тамарченко 2004: 342], а смех в комедии – «форма неприятия и осуждения людьми того, что их окружает, насмешка над чем-либо, непосредственно-эмоциональное постижение неких противоречий» [Хализев 2002: 95], важно определить, что именно становится объектом смеха и критики в пьесах французского драматурга и британского автора.

Героини пьесы Ж.-Б. Мольера «Смешные жеманницы» (*Les Précieuses ridicules*, 1659 г.), Като и Мадлон увлечены модой на жеманство и прециозность, захлестнувшей французские салоны, из-за чего отвергают своих недостаточно, по их мнению, изысканных поклонников Дюкруази и Лагранжа. Обиженные маркизы решают «проучить» жеманниц: наряжают своих лакеев Маскариля и Жодле в костюмы маркиза и виконта и подсылают к девушкам в качестве новых поклонников. Подставные поклонники рассказывают жеманницам вымышленные истории о своих военных подвигах и талантах, преувеличивают материальное состояние и положение в обществе, и благодаря этим рассказам оказываются изысканными в той мере, какова считается приемлемой для Като и Мадлон.

Вопрос о направленности сатиры Ж.-Б. Мольера в пьесе «Смешные жеманницы» возникал в связи с тем, что Мольер в предисловии к пьесе отметил: «истинные прециозницы напрасно вздумали бы обижаться, когда высмеивают их смешных и неловких подражателей» [Мольер 1965: 258], однако доподлинно неизвестно, искренним был вышеупомянутый пассаж, или же драматург тем самым пытался обезопасить свое творение от безжалостной критики и

запрета на постановку. Так или иначе, и по сей день идут споры в науке, против прециозниц и их нравов, ложной прециозности или прециозности вообще, восставал французский драматург, «“Смешные жеманницы” на первый взгляд имели очень узкую тему: Мольер пародировал претенциозность, господствовавшую в литературе и салонах, высмеивал тех надутых жеманниц, которые группировались вокруг чопорной мадам Рамбулье, и напыщенных поэтов, возглавляемых спесивым Шапленом» [Дживелегов 1941: 360]. Система ценностей и идеалов героинь-жеманниц задана модой в высшем свете Франции XVII века на прециозное искусство, выражавшее феодально-дворянскую позицию, такое искусство было «пышное по форме и убогое по содержанию» [Бояджиев 1967: 226], например, комедия и трагедия – основные драматические жанры классицистского театра «находились под сильнейшим влиянием прециозной эстетики; теряя свое гражданское содержание и сатирический уклон, они становились, по существу, разновидностью жанра трагедии» [Бояджиев 1967: 225]. Так, Като и Мадлон приходят в восторг, когда узнают, что маркиз-лакей Маскариль «сочиняет комедии» и мечтает их поставить с труппой Бургундского театра, который неоднократно критиковал сам Мольер как образец дурновкусия, бездарности и прециозности:

Маскариль. <...> Между нами, я тоже сочинил комедию и хочу поставить ее.

Като. А каким актерам вы доверите сыграть вашу комедию?

Маскариль. Что за вопрос? Актерам Бургундского отеля. Только они и способны оттенить достоинства пьесы. В других театрах актеры невежественны: они читают стихи, как говорят, не умеют завывать, не умеют, где нужно, остановиться. Каким же манером узнать, хорош ли стих, ежели актер не сделает паузы и этим не даст вам понять, что пора подымать шум?

Като. В самом деле, всегда можно заставить зрителя почувствовать красоты произведения: всякая вещь ценится в зависимости от того, какую цену ей дают.

Маскариль. Что вы скажете об отделке моего костюма? Подходит ли она к моему кафтану?

Като. Вполне» [Мольер 1965: 276].

Мольер в своей пьесе подвергает сатире и ценителей прециозности, захватившей генеральную линию в искусстве Франции второй половины XVII в., и художников, работавших в этом стиле, и сами произведения, созданные в русле моды на прециозность.

Создавая сатирическую комедию нравов, Мольер строил конфликт «на столкновении ложного и истинного взгляда на жизнь» [Бояджиев 1967: 237], активно обращался к фарсовой эстетике и элементам народного фарса: сюжетобразующими являются сцены с переодеванием и разоблачением истинных и мнимых поклонников, особое внимание уделено преувеличению, пародиям на различные жанры произведений прециозного искусства и жеманное поведение представительниц светского общества:

М а с к а р и л ь. *Кстати, я должен прочесть вам экспромт, я сочинял его вчера у герцогини, моей приятельницы, – надобно вам знать, что я чертовски силен по части экспромтов.*

К а т о. *Именно экспромт есть пробный камень острословия.*

М а с к а р и л ь. *Итак, прошу вашего внимания.*

М а д л о н. *Мы превратились в слух.*

М а с к а р и л ь.

Ого! Какого дал я маху:

Я в очи вам глядел без страху,

*Но сердце мне тайком пленили
ваши взоры.*

Ах, воры! воры! воры! воры!

К а т о. *Верх изящества!*

<...>

М а с к а р и л ь. *Обратили внимание, как начинается первая строка? Ого! В высшей степени оригинально. Ого! Словно бы человек вдруг спохватился: Ого! Возглас удивления: Ого!*

М а д л о н. *Я нахожу, что это Ого! чудесно.*

М а с к а р и л ь. *А ведь, казалось бы, суций пустяк!*

К а т о. *Помилуйте! Что вы говорите? Таким находкам цены нет» [Мольер 1965: 273-274].*

Разрешение комедийного конфликта в пьесе «Смешные жеманницы» связано с разоблачением мнимых маркиза и виконта подлинными представителями высшего света, веселым фарсовым избиением обманщиков, обличением и осмеянием жеманниц и их сомнительных представлений о прекрасном. В своей комедии нравов «Мольер показывал, как сословная спесь заставляет людей отказываться от естественного поведения, от человеческой природы и превращает их в глупых, безжизненных кукол, твердящих нелепые фразы» [Дживелегов 1941: 360].

Пьеса М. Равенхилла «С тобой все кончено навсегда» («*Totally over you*», 2003 г.) была создана по специальному заказу отдела

образования Королевского Национального театра для исполнения в школах и молодежных театральных студиях в рамках проекта «Connections» [Gardner]. И хотя сюжетное действие пьесы М. Равенхилла разворачивается в XXI в., британский драматург, как и Ж.-Б. Мольер, предваряет свою пьесу предисловием, где указывает, что идея его произведения перекликается с идеей гуманизма Мольера, согласно которой человеку важно «не обманывать себя иллюзиями – будь то придворные манеры или же популярность» [Ravenhill 2010:107]. Кроме того, современный драматург предлагает выполнить постановку, подобно мольеровской комедии, на голой сцене, поскольку антураж в данном случае не имеет особого значения.

Организация текста современного драматического произведения повторяет структуру комедии Мольера: «С тобой все кончено навсегда», как и «Смешные жеманницы» – одноактная пьеса, которую предваряет предисловие автора, в афише строго оговорен перечень действующих лиц. Как и Мольер, Равенхилл активно использует классические ремарки, директирующие состояние и перемещение героев по сцене, что в целом нетипично для драматургии М. Равенхилла, традиционно отказывающегося комментировать особенности сценической реализации своих пьес. «С тобой все кончено навсегда» – это единственная пьеса, где автор осуществляет работу с традиционными драматургическими средствами, создает дополнительный (авторский), речевой слой и «включает <...> в произведение не только «дух» произведения, но и «дух» постановки» [Доценко 2005: 62].

Конфликт пьесы и основные сюжетные ходы в пьесе М. Равенхилла на первый взгляд напоминают столкновение героев комедии Ж.-Б. Мольера, и в целом пьеса «С тобой все кончено навсегда» могла бы претендовать на статус ремейка «Смешных жеманниц»: «четыре девочки расстанутся с четырьмя мальчиками, потому что хотят дружить только со знаменитостями. Мальчики решают вернуть подруг обратно и для этого обманывают их, представляясь им бойз-бэндом. Девочки решают завоевать мальчиков вновь. Но что произойдет, когда им откроется правда?» [Ravenhill]. М. Равенхилл создает современный вариант комедии Мольера, где на месте жеманниц Като и Мадлон, мечтающих об изысканных поклонниках, оказываются школьницы Китти, Рошель, Ханна и Синита, желающие стать подругами «звезд» шоу-бизнеса, а мода на прециозность, утверждавшаяся во Франции XVII в. трансформируется в почитание идеалов, продуцируемых индустрией шоу-бизнеса XXI в.

Однако М. Равенхилл, в отличие от Мольера, далек от однозначной расстановки приоритетов и деления персонажей на положительных и отрицательных. В исследуемом М. Равенхиллом ярком, но искусственном мире реалити-шоу, Диснейленда, рекламы и глянцевого журналов, где все продается и покупается, нет места личностям вроде Дюкруази и Лагранжа. Подростки из пьесы «С тобой все кончено навсегда» – носители ценностных ориентиров, сформированных поп-культурой и культурой потребления, «и само поколение, и его восприятие себя и мира чрезвычайно пассивны: они сами превращают себя даже не в покупателей, а в покупки, поэтому отсутствие ярких, да и вообще сколь-либо убедительных характеров – в данном случае заслуга Равенхилла. Это кукольное поколение, хотя и играющее совсем не в куклы» [Доценко 2005: 353]. Размытость (точнее сказать – отсутствие) характеров и редукция контуров героев подчеркивается и необычными для британских подростков именами. И если очевидно, что имя Китти главная героиня унаследовала от персонажа Като из пьесы Мольера, и если можно предположить, что имя Рошель, которое носит подруга Китти, – напоминание о французских «корнях» современной пьесы, то по мере развития действия и того, как юные персонажи перевоплощаются в других героев, их имена тоже трансформируются и сокращаются или до несуществующих уменьшительных форм вроде Син, Рош, Кит, или до одной буквы в случае с именем Jake, превратившимся в J. Утрата имени или его непроизносимость, отсутствие самоидентичности и индивидуальных качеств отражают процесс деперсонализации героев пьесы. Кроме того, юные героини пьесы Равенхилла, в противовес мольеровским взрослым девушкам Като и Мадлон, недостаточно зрелы, а отсутствие характеров, сформировавшегося нрава и твердой, осмысленной позиции у героев-детей вызывает определенные трудности в присвоении им статуса комедийных героев (а пьесе – статуса комедии нравов), не позволяет оценивать их по меркам жанрового канона комедии, обличать их в соответствии с этим канонам.

М. Равенхилл неоднократно в интервью рассуждал о дисгармоничном развитии современных детей, и в одной из статей, опубликованных в газете The Guardian, вспоминает беседу с другом, которому довелось стать одним из первых читателей молодежной пьесы: «Подростки могут быть удивительно сложными, но вместе с тем и удивительно наивными. <...> Когда я показал первую редакцию пьесы другу, его реакция была следующей: “Слишком примитивно. Ты

не можешь сказать им о знаменитостях что-нибудь такое, чего они уже не знают. 12-летние сегодня настолько продвинуты, что могут получить ученую степень по масс-медиа» [Ravenhill]. В то же время М. Равенхилла тревожит и дурное влияние на детей излишней сексуализированности общества, процветание культуры насилия, навязывание потребительского поведения, сочетание которых способствует объективации одних членов социума другими, обезличиванию и вызреванию отношений, основанных на идее неограниченной возможности купли-продажи, «он находит очень жутким и лицемерным, что дети приобщаются к культуре секса в очень раннем возрасте. <...> Его беспокоит, что торговое пространство требует все более и более молодых потребителей, и все продается с помощью секса. После того как человек научился приобретать вещи, он превращает в товар людей» [Hague]. Героини пьесы «С тобой все кончено навсегда» мечтают прославиться, однако за наивной детской мечтой стать знаменитыми и богатыми, кроется опасная для самих же девочек-подростков готовность выставить себя на продажу:

Kitty. Okay. You want to know? You want to know what's gonna make us famous?

Jake. Yes. I want to know what's going to make you famous.

Kitty. Okay. We're going to date celebrities.

<...>

Jake. Fantastic. Sleep your way to the top» [Ravenhill 2010 : 112-113].

Подростки из пьесы Равенхилла, подобно героям Мольера, на протяжении всей пьесы рассуждают о своем будущем успехе с той лишь разницей, что фантазии жеманниц и лакеев о причастности к театральным кругам, художественной одаренности и военных подвигах, оборачиваются мечтами современных детей о неограниченных материальных благах, публикациях фотографий и заметок в гляцевых журналах, отдыхе на фешенебельных курортах, обедах в дорогих ресторанах, щедрых, но показных, актах благотворительности и усыновлении детей из африканских стран. Истории героинь об их будущей состоятельности выстраиваются как рассказ о превращении себя в бренд под влиянием критериев престижа. Фантазии об успехе возникают в качестве ироничной рефлексии по поводу дискурса популярных средств массовой информации и манеры поведения, так называемых современных голливудских «звезд», более того, драматург открыто называет и

имена знаменитостей, и обозначает бренды масс-медиа, над информационным контентом которых он иронизирует:

«Kitty. If we choose the swordfish over the caviar in a restaurant they're going to analyse it live on CNN» [Ravenhill 2010: 109],

«Kitty. Take some conference calls with Japan as you eat your breakfast – they're planning this Barbie-type doll of you to launch in markets right around the world.

Rochelle. The morning: photo-shoots – a calendar. Some fitting for your bridal gown. Hello is sponsoring your wedding. Only fourteen months to go. <..> Then off to gallery. You've done a painting for charity. Just a fun thing. "I'm no artist", you tell the waiting press. "But I do care about sick children and I just wanted to do whatever I could to help.

<...>

Kitty. And as you fall into your bed you say: "I did it. This is me. My dream, my hope, my destiny. Celebrity"» [Ravenhill 2010: 117].

Мольер в своей комедии нравов демонстрировал, как взрослые и самодостаточные герои по собственному желанию отказываются от искренних чувств и отношений в угоду моде, обличал «лживые и притворные чувства людей, создающих себе нарочитый противоестественный облик» [Дживелегов 1941: 360]. В пьесе «С тобой все кончено навсегда» претерпевает эволюцию тип комедийного героя – на сцену выведены подростки, не вполне способные осознавать истоки возникающих противоречий и управлять ходом их разрешения.

Конфликт комедии Равенхилла выходит на иной уровень и имеет иную природу, нежели конфликт комедии Мольера. Британский драматург, используя контуры комедии нравов, разработанной Мольером, обращаясь к классической структуре текста, создает комедию без нравов и характеров, поэтому конфликт, построенный на столкновении разнонаправленных нравственных ориентиров, в современной пьесе не выстраивается, а комическое переведено в план комедии положений.

Объемную часть пьесы занимают сцены передеваний, все герои «играют» во что-то и в кого-то, примеряя на себя новые роли – подруг известных исполнителей, предсказателя будущего, живописно представляющего девочкам их успех, участников музыкальной группы, их стилиста и менеджера, репортеров, имитирующих ажиотаж вокруг нового творческого коллектива. Наложение нескольких реальностей – реальности, в которой присутствует читатель; реальности, в которой функционируют герои пьесы; реальности сценического представления, разыгрываемого героями друг для друга

внутри драматургического произведения; с одной стороны, создают особый эффект стереоскопической реальности, которая предстает спектакуляризованной, а спектакль оказывается той стадией, «на которой товару уже удалось добиться полного захвата общественной жизни» [Дебор 2000: 42]. С другой же стороны, в сценах, представляющих попытку мальчиков «проучить» девочек с помощью временного «превращения» в успешных музыкантов, от дружбы с которыми девушки отrekliсь, прослеживаются и классические традиции комедии-«урока». Бытовая комедийная ситуация с несоответствием среднестатистических героев далеко не средним запросам среднестатистических героинь, сцены размолвок маленьких персонажей, переодевания, перевоплощения подростков, обман мальчиками девочек, разоблачение и примирение героев, образуют событийную канву произведения, увлекательную и динамичную, насыщенную фарсовыми элементами, комическими моментами и юмором, теплой иронией автора по отношению к подросткам:

«K i t t y . Now I'm ready to be a celebrity. And I don't need you any more. So – there. I'm freeing you.

J a k e . Kitty, please. <...> I've still got the photo of you up beside my bed. The photo I put up the day I asked you out and you said yes» [Ravenhill 2010: 111].

И, тем не менее, объектом сатиры в пьесе М. Равенхилла являются не маленькие персонажи, возмнившие себя достойными стать знаменитостями, а психология и культура потребления, прочно утвердившаяся в современном обществе. Важно отметить, что если герои комедии нравов Мольера сами, осознанно, создают и поддерживают свой нравственный и поведенческий облик (пусть и поддавшись веяниям моды), то герои Равенхилла вообще не ищут себя, они лишь трансляторы стереотипов поп-культуры и идей тотального потребления. Бытовой комедийный конфликт, разворачивающийся в плоскости комедии положения и комедии-урока, перерастает в противоречие философского характера и вращается вокруг проблемы брендинга личности, ее превращения в марионетку и жертву системы купли-продажи. В комедии «С тобой все кончено навсегда» закономерно меняется и способ разрешения конфликта. Никто из персонажей пьесы, в силу отсутствия точки зрения и характера, не способен осознать природу возникшего между ними противоречия, юные герои, преследующие различные интересы в данной ситуации, живут в одном информационно-когнитивном пространстве и являются носителями одинаковых стереотипов. По

этой причине пьеса только напоминает комедию нравов, но не выдерживает ее канон, также не происходит и классического для комедии обличения героев и их нравов. Развязка пьесы Равенхилла выглядит размытой, драматург отказывается от традиционного комедийного финала с «избиением» антагониста (которого в пьесе нет) и оставляет его открытым:

«Rochelle. It was all a trick, Kit. It was a game. To get us back.

<...>

Hannah. Weren't they brilliant? They worked out the song and everything. Totally convincing.

<...>

Sinita. Excellent. So romantic.

Kitty. Was your idea?

Jake. No. Victor's.

<...>

Leticia. Fooled you. Isn't acting great?

Sinita. Shall we all go to the movies? Who wants to see a film? Let's eat lots of popcorn and drink Coke.

Rochelle. Diet Coke.

Sinita. Diet Coke and watch movie. Who's coming? Everybody? Come on.

<...>

Kitty. What's the movie?

Victor. It's a comedy.

Jake / Kitty. Good» [Ravenhill 2010: 149-151].

Пьеса М. Равенхилла «С тобой все кончено навсегда» актуализирует «память жанра» [Бахтин 1963: 142] нескольких форм – комедии нравов, комедии-урока и комедии положений. Оказывается, что жанры, разработанные в XVII в. «всегда те и не те, всегда и старые и новые одновременно» [Бахтин 1963: 142]. Трансформируясь в связи с наступлением новых этапов развития литературы, и комедия нравов, и комедия положений, и комедия-урок, демонстрируют актуальность, жизнеспособность и своих форм, и круга проблем, рассматриваемых в рамках этих жанров, и широкие возможности для освоения и интерпретации проблем современности, и гибкость, благодаря которой классические жанры, синтезируясь, образуют новые, гибридные, формы. М. Равенхилл опирается на классическую структуру комедии, но не стремится точно воспроизвести канон той или иной ее жанровой разновидности, его современная комедия напоминает лишь своей формой традиционные комедийные пьесы. Драматург, обновляя

комедийную традицию через обращение к актуальной проблематике, не характерному для этого жанра конфликту и типу героя, создает современную молодежную пьесу об утраченном детьми XXI века мире детства.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации [Текст] / С.С. Аверинцев // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М: Наука, 1986. – С. 104-116.

Аристотель. Поэтика. Риторика – Пер. с др.-греч. В. Апеллерота, Н. Платоновой [Текст] / Аристотель. – СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010. – 352 с.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М.М. Бахтин. Изд. 2-е перераб. и доп. – М.: Советский писатель, 1963. – 364 с.

Бентли Э. Жизнь драмы – Пер. с англ. В. Воронина; Предисловие И. В. Минакова [Текст] / Э. Бентли. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 416 с. (Библиотека истории и культуры).

Бояджиев Г.Н. Мольер: Исторические пути формирования жанра высокой комедии [Текст] / Г.Н. Бояджиев. – М.: Искусство, 1967. – 556 с.

Дебор Г. Общество спектакля – Пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович [Текст] / Г. Дебор. – М.: Издательство «Логос», 2000. – 224 с.

Дживелегов А.К. История западноевропейского театра. От возникновения до 1789 года [Текст] / А.К. Дживелегов, Г.Н. Бояджиев. – М.: Искусство, 1941. – 615 с.

Доценко Е.Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме [Текст]: монография / Е.Г. Доценко; Урал. гос. пед ун-т. – Екатеринбург, 2005. – 391 с.

Кагарлицкий Ю.И. Литература и театр XVIII-XX вв.: авторы, сюжеты, персонажи: Избранные очерки [Текст] / Сост. С.Я. Кагарлицкая. – М.: Альфа-М, 2006. – 543 с.

Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Научное издание [Текст] / Н. Л. Лейдерман. – Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.

Мольер Ж.-Б. Смешные жеманницы [Текст] / Ж.-Б. Мольер // Полное собрание сочинений в 4 т; вступ. ст., коммент. Бояджиева Г.Н. – М.: Искусство, 1965. – Т.1. – С. 255-286.

Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика [Текст] / Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 400 с.

Хализев В.Е. Теория литературы [Текст] / В.Е. Хализев. – 3-е изд. испр. и доп. – М. Высш. шк., 2002. – 437 с.

Costello J., Tucker A. Forms of Literature: A writer's collection [Текст] / J. Costello, A. Tucker. – New York: Random House, 1989. – 1048 p.

Gardner L. Totally over you / An Island Far From Here, National Theatre, London [Электронный ресурс] / L. Gardner. – Режим доступа: <http://www.theguardian.com/stage/2003/jul/17/theatre.artsfeatures>

Hague H. Hungry for fame [Электронный ресурс] / H. Hague. – Режим доступа: <http://www.theguardian.com/education/2003/jan/07/schools.uk2>

Ravenhill M. Freak show [Электронный ресурс] / M. Ravenhill. – Режим доступа: <http://www.theguardian.com/stage/2003/jul/15/theatre.artsfeatures>

Ravenhill M. Totally over you [Текст] / M. Ravenhill. // Plays for Young People. – London: Methuen Drama, 2010. P. 105 – 151.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Е.Г. Доценко

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА РУССКУЮ КЛАССИКУ

Е.С. ШАТОВА

*(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-3(Гоголь Н. В.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,44

«АРАБЕСКИ. РАЗНЫЕ СОЧИНЕНИЯ Н. ГОГОЛЯ»: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СМЫСЛ НАЗВАНИЯ

Аннотация. В статье рассмотрены различные интерпретации названия гоголевского сборника «Арабески». Автор статьи приходит к выводу, что многозначность названия может быть выявлена в полной мере лишь при условии его восприятия в контексте авторского Предисловия, представляющего сборник в качестве своеобразной истории душевной жизни писателя, воплощенной в субъективных образах, рожденных его воображением в качестве откликов на «предметы», его поразившие в различные периоды жизни. Авторское сознание раскрывается читателю в двух взаимосвязанных и в то же время автономных образных воплощениях: автор-издатель и автор-писатель. По мнению автора статьи, таким образом, с одной стороны, в структуре сборника находит выражение универсализм гоголевского сознания, а с другой стороны, раскрывается исповедальная основа художественной целостности произведения.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь, «Арабески», название, авторское сознание.

Начало литературного произведения – важнейший компонент его художественной структуры. Сошлемся на Л.В. Чернец, которая, на наш взгляд, очень точно определяет суть его значимости: «Программа воздействия произведения обычно “указана” в начале текста, которое составляют название произведения, его жанровое обозначение, эпиграф, первый абзац. Все эти элементы текста с лингвистической точки зрения суть его “сильные позиции”; в совокупности они создают определенную установку восприятия» [Чернец 1995: 12]. Заглавие предопределяет стратегию развертывания двуединого пространства

события-повествования (события рассказывания) и художественного мира (фабульных событий) – то есть пространства художественной коммуникации.

О важности названия гоголевских «Арабесок» говорят практически все исследователи, так или иначе упоминающие о них в своих работах. Например, М.Е. Музалевский видит в заглавии «Арабески» жанровое определение сборника, «довольно точное, но не общепринятое» [Музалевский 2000: 51]. Наименование сборника отчетливо многослойно. В литературоведении нам встретилось несколько подходов к его пониманию. При этом, как правило, все исследователи сосредоточивают усилия на интерпретации первой части названия – «Арабески», которой обычно и ограничиваются.

Зачастую внимание обращается на фонику и лексическую окраску данной части заглавия. Отмечается, что слово «арабеск» («арабеска», «арабески») сразу осознается как редкое и выделенное, хотя бы из-за своего иноязычного происхождения (фр. *Arabesque*, ит. *Arabesco*). Экзотичность воспринимается как способ остранения материала и придания ему подчеркнуто высокого смысла. Обращение к инациональной форме наименования позволяло Гоголю уйти от стереотипа читательского восприятия, что, в свою очередь, работало на «повышение статуса» автора, поскольку обнаруживало его знакомство с одной из редких не только в русской, но и в зарубежной литературе разновидностей циклизации [Киселев 2004: 19].

Также при восприятии заглавия внимание уделяется и его культурному ореолу, тем функциям, которые слово выполняет в «чужой» языковой среде.

Внутренняя форма слова «арабески» несет в себе указание на принадлежность к арабскому миру, что позволяет нацелить восприятие читателя на этнокультурную проблематику. Собственно арабская тема в сборнике раскрывается в небольшом количестве статей («Ал-Мамун», частично «О преподавании всеобщей истории», «Мысли о географии», «Жизнь»), но ее сфера существенно расширяется за счет обращений к теме участия арабов в истории европейских народов («О средних веках»), к приметам арабского стиля в архитектуре («Об архитектуре нынешнего времени») и т.п. Через арабскую проблематику сборник подключается к «восточному тексту» просветительской и романтической словесности, к проблеме противостояния восточной и западной культур [Киселев 2004: 18].

Экзотичность названия акцентировала и эстетическую направленность сборника. «Понятие “арабеска” многозначно и

отражает связь с различными видами искусства, прежде всего – репрезентативными – живописью и архитектурой» [Кауфман 2013: 43]. Обычно говорят о том, что в состав сборника входят эссе, посвященные истории европейского искусства, на художественном уровне повесть «Портрет» также интерпретируется как эстетический манифест автора. Т.Г. Черняева видит в «Арабесках» «своеобразное кредо Гоголя-писателя», запечатленное в процессе его выработки: «проблемы эстетики в “Арабесках” предстают перед читателем не в виде законченного и цельного эстетического трактата, а как отражение реального процесса поисков писателя» [Черняева 1977: 47].

Распространено и восприятие названия сборника в контексте романтической традиции. «Арабески» в романтизме – одна из разновидностей циклизации, удобно позволяющая охватить неоднородный материал. Как писал Ю. Манн, «в широкой общеевропейской традиции понятие “арабески” было столь же значимым в жанровом отношении, как и формула “раздор мечты с существенностью в отношении коллизии”» [Манн 2004: 329]. И.В. Карташова связывает «Арабески» с формами, опробованными немецкими романтиками, и утверждает, что «в известном смысле Гоголь идет еще дальше в своем энциклопедизме, смело включая в свой сборник статьи научного содержания – правда, здесь намечаются параллели с В. Ирвингом, “Книга эскизов” которого представляет собой столь же своеобразное смешение повестей, очерков, литературно-критических и общественно-политических статей» [Карташова 1975: 82].

Действительно, большинство произведений, вошедших в «Арабески», производит впечатление отрывочности, их названия и подзаголовки несут в себе семантику «попутных», окказиональных замечаний и мыслей: «О средних веках», «Взгляд на составление Малороссии», «Несколько слов о Пушкине». По мнению В.С. Киселева, ближе всего по своим содержательным установкам «Арабески» оказываются к эстетическим манифестам иенского романтизма: «Напряженное требование объективности и историзма, раскрывающее свой смысл и свою цель в свете идеи “универсальности”, находит явный источник в “Критических фрагментах” Ф. Шлегеля. С “Фрагментами” Новалиса гоголевский цикл сближает и апология субъективно-музыкального начала, и жажда творческого преображения действительности, основанная на вере в возможность взаимопроникновения внутренней сути человека и универсума в результате предельного напряжения духовных способностей человека» [Киселев 2004: 20].

Таким образом, «арабески» оказываются своего рода субъективной проекцией реальности в романтическом сознании, фокусирующем в едином поэтическом образе дробные впечатления: «Противостояние “мечты” и “жизни” как ключевой момент мироощущения позднего романтизма предопределяет в художественном плане его поэтику двоемирия, построенную на бинарных оппозициях (конечное / бесконечное, реальное / ирреальное, бытовое / идеальное и др.), с трудом могущих быть приведенными к синтезу. Органическое единство духовного и материального, идеала и его земного воплощения, составлявшее сущность мистической интуиции раннего романтизма, вызвало к жизни жажду универсальности; и трагический разлад между императивом синтеза и невозможность его достижения подвигал к поиску новых, более чутких к противоречиям форм целостности» [Киселев 2004: 21].

Заслуживают внимания и размышления исследователей о близости понятий «арабеск» и «гротеск»: «Романтическая традиция закрепила за словом “арабески” и другое значение, в рамках которого под ними понималось повествование, насыщенное сочетаниями реального и фантастического, высокого и комического, нормальных пропорций и их искажения, гротеска» [Киселев 2004: 20]. В гоголевском сборнике поэтика неожиданных сочетаний предопределила один из главных принципов расположения частей. Как замечает И.М. Губарев: «Гоголь не расположил повести рядом, а разместил их по всему сборнику, так что грандиозные картины, олицетворяющие жизнь великих эпох человечества <...> оказались рядом с зарисовками мелочно-суетливой и фантастической по своей нелепости петербургской действительности» » [Губарев 1968: 31]. В.С. Киселев развивает данную мысль следующим образом: «В основе поэтики “Арабесок” лежит принцип контраста элементарных единиц, из которых слагается образ или идеологема, и полученного в результате их совместного бытия целого. Гоголь проводит своеобразный эксперимент, выясняя до каких пор в предметах, явлениях, текстах может сохраняться гармоническое начало, делающее их тождественными себе, до какого предела может доходить детализация и когда она начинает превращаться в хаос. И наоборот: возможно ли в хаотически разбросанных вещах обнаружить единый разумный принцип устройства» [Киселев 2004: 22].

В этом смысле весьма показательно композиционное окружение повестей: «Портрет» поставлен между тематически однонаправленными очерками «О преподавании всеобщей истории» и «Взгляд на

составление Малороссии», «Невский проспект» «разрезает» статьи «Шлецер, Миллер, Гердер» и «О малороссийских песнях», «Записки сумасшедшего» предварены историческим обзором «О движении народов в V веке». Тем самым, авторский замысел вырисовывается весьма отчетливо, но, как представляется, не укладывается целиком в рамки антитезы мелочной современности и одухотворенного прошлого, поскольку сам принцип «арабески» состоит в выявлении глубинной симметрии, сочетаемости разнородного: «Художественная логика цикла двунаправлена; наряду с вышеуказанным противопоставлением <...> существует и другой уровень взаимоотношения: в искаженной действительности Петербурга отыскиваются потенции живых выражений личности в искусстве, в истории, а в статье проникает элемент трагического разлада, резких крушений, катастрофизма» [Киселев 2004: 20].

При такой структуре сборника любое утверждение теряет тотальность, расслаиваясь на ряд отражений в материале другого плана.

Ю.В. Манном, Т.Г. Черняевой, М.Е. Музалевским подчеркивается в качестве одного из главных значений гоголевского заглавия и связь между дробностью предметов, жанровых форм сборника, его отрывочностью и построением особого типа орнамента (арабесками). М.Е. Музалевский, в частности, отмечает: «В своем понимании “арабесок” Гоголь во многом ориентировался на живописную традицию арабесок как узора. Основные черты арабескового стиля в живописи – наличие множества мелких элементов, не связанных друг с другом какими-то внешними признаками и разнородность, несхожесть элементов, внешняя сумбурность, хаотичность, кажущаяся немотивированность их сочетания – прослеживаются и в композиции “Арабесок”» [Музалевский 2000: 7-8].

Таким образом, в значении слова «арабески» сплелись два мотива: причудливой сложности и фантастичности, игры воображения. Художественная выразительность арабесок, как словесных, так и пластических, основывается на парадоксах взаимопереходов сложности и простоты. Гоголь в своем сборнике добился предельного разнообразия. Скульптура, живопись, музыка, крестовые походы, война со шляхтой, преподавание всеобщей истории, таинственный портрет антихриста, Пушкин, архитектура, политика и поэзия, Шлецер, Миллер и Гердер, призраки Невского проспекта, песни малороссов, география, «Последний день Помпеи», падение Римской империи, сумасшедший дом – вот краткий список

предметов, попавших на страницы сборника. Порог восприимчивости к деталям здесь резко превышен, и сознание читателя начинает неизбежно абстрагироваться от частных и искать закономерность, то есть целеполагающую идею.

Подводя промежуточный итог данной части наших размышлений, мы считаем необходимым особо отметить необычность интересующего нас названия, подмеченную В.С. Киселевым, если учитывать контекст остальных циклов писателя: «Гоголевский способ номинации обычно обращен непосредственно к предмету повествования, к центральному событию, вокруг которого строится все. Автор выводит на передний край вещь, явление, топоним, время действия, имя личности и т.п. В “Арабесках” семантика заглавия иная. Сколько бы мы ни пытались найти в тексте цикла опоры, основания, от которых могло бы быть выведено его название при помощи переноса по смежности – прямых результатов не будет, так как слово “арабески” лишено Гоголем предметного статуса. Ни в статьях, ни в художественных произведениях цикла нет даже упоминаний, не говоря уже о каком-либо месте в сюжете, об арабесках как вполне конкретном типе орнамента. Этот сборник – редкий для Гоголя случай откровенно метафорического наименования» [Киселев 2004: 17]. Таким образом, по В.С. Киселеву, название определяет специфический способ организации произведения: «Весь текст “Арабесок” пронизывают символические составляющие выведенного в заглавии образа, в названии автор обозначил *принцип устройства своего произведения* (курсив наш – Е.Ш.), создав тем самым замкнутую конструкцию, где текст отсылает к заглавию, а заглавие к тексту. И вне этой корреляции гоголевский сборник теряет самоидентичность: стоит проигнорировать смысл слова “арабеск” – и от цикла останется груда разрозненных отрывков. Заглавие в “Арабесках” призвано организовывать внимание воспринимающего, выводя на передний план принципы сочленения материала; читатель должен следить не только за течением художественной мысли, но и за искусством создания из прихотливо разбросанных и удаленных тем и форм некоего целого» [Киселев 2004: 17]. Таким образом, «арабески» оказываются своего рода метафорическим эквивалентом поэтического образа мира, построенного Гоголем не по эпическому принципу причинно-следственных отношений между явлениями, событиями, уровнями объективной данности бытия, но, фактически, по лирическому принципу субъективного отражения этой данности в

воспринимающем ее сознании в виде «арабесков». Но чье это сознание?

Думается, ответ заключен в самом названии. Мы уже отметили, что, как правило, исследователи сосредоточивают свои усилия на осмыслении лишь его первой части. Между тем, словом «Арабески» название не ограничивается. Полное название произведения – «Арабески. Разные сочинения Н. Гоголя». Как видим, имя автора помещено не перед названием произведения, ни в его конце, как это обычно бывает принято, но включено в название. Мы считаем данный момент принципиально важным для понимания гоголевского замысла. Понять его суть нам помогают наблюдения О.В. Мирошниковой, обратившей особое внимание на полиграфическое оформление книги стихов как важный элемент ее архитектоники (рамочная сфера), и в частности, на важность имени ее автора на обложке: «Авторское имя выступает не только как потенциально необходимая “скрепа” разрозненных произведений, как это бывает в сборниках или журнальных подборках, но и как маркер неповторимо-личностного миростроительства и текстопорождения. В книге оно настраивает “горизонт читательского ожидания” и целостность и суверенность открываемого мир, неведомого, живущего по своим законам, которые читатель – Робинзон будет осваивать и переустанавливать по уровню своих возможностей понимания. Таким образом, читатель обложки интуитивно нацелен на духовно-эмоциональный контакт с именем как метонимией авторского мира, знакомым или незнакомым *субъектом вообще* (курсив наш – Е.Ш.), вне различения автора биографического, лирического героя или персонажа, который “полностью отделяется от автора и живет собственной жизнью” <...> Автор выводится “из книжки” в бытийный (в том числе подчас в общебиографический) или исторический контекст. Читатель же “впускается” под обложку и (что крайне важно!) в духовную вселенную автора» [Мирошникова 2004: 76].

В случае с произведением Гоголя имя автора не просто обозначено на обложке, но включено в название, тем самым перемещаясь из «рамочной сферы» непосредственно в текст, становится фактически уже элементом его художественной структуры, образом, в чем-то подобным образу «покойного Ивана Петровича Белкина». О художественном смысле появления имени Белкина в заглавии пушкинского произведения, на наш взгляд, наиболее емко сказал В.В. Виноградов: «Образ Белкина, хотя бы он и был во всей своей типической полноте примышлен к повестям позднее, но, получив имя и социальную характеристику, уже не мог не отразиться

на значении целого. Он должен был облечь стиль повестей новыми смысловыми оттенками, видоизменить функции отдельных композиционных частей, насыщая своей подразумеваемой или предполагаемой экспрессией весь белкинский повествовательный цикл. Как алгебраический знак, поставленный перед математическим выражением, образ Белкина не мог не предопределить направления понимания текста, не мог не изменить соотношения структурных элементов в стиле повестей» [Виноградов 1941: 539]. Разница в том, что Белкин – образ вымышленного человека, в то время как Гоголь включает в название свое собственное имя. Тем самым Гоголь ставит знак равенства между автором «Арабесок» и собою как писателем: образ автора «Арабесок» проецировался теперь на образ Гоголя-писателя.

До выхода в свет «Арабесок» на Гоголя-писателя проецировался образ Рудого Панька – «издателя» «Вечеров...», анонимность которых Гоголю сохранить не удалось. Именно этот миф о писателе Гоголе – Рудом Паньке, Пасичнике, творце «шуточных историй» должен был быть теперь развеян: Гоголь явил читателю иной образ самого себя как писателя. «Сборник должен был совместить творчество Гоголя – автора “Вечеров...” и повести о двух Иванах, нескольких художественных фрагментов и статей в изданиях пушкинского круга – с деятельностью Н.В. Гоголя-Яновского, старшего учителя истории в Патриотическом институте благородных девиц, адъюнкт-профессора по кафедре всеобщей истории Санкт-Петербургского университета, автора статей в “Журнале Министерства Народного Просвещения” 1834 г.» [Денисов 2012: 30].

Образ Гоголя малороссийского, таким образом, должен был быть заменен в сознании читателя образом Гоголя-романтика, ориентированного на дух современной европейской литературы и историографии. Образ автора «Арабесок» – художника-мыслителя, философа, ученого становился теперь образом самого Гоголя-писателя.

Все в «Арабесках», таким образом, нацелено на выражение авторского сознания и авторским сознанием обусловлено. Арабески – это образы, возникшие в сознании Гоголя-писателя, а все сочинение – художественное выражение его субъективного мироощущения, мира как «орнамента» из арабесков.

После названия перед оглавлением первой части помещено короткое Предисловие, которое, на наш взгляд, имеет принципиально

важное значение для понимания гоголевского замысла. Вчитаемся в его текст:

«Собрание это составляют пиэсы, написанные мною в разные времена, в разные эпохи моей жизни. Я не писал их по заказу. Они высказывались от души, и предметом избирал я только то, что сильно меня поражало. Между ними читатели, без сомнения, найдут много молодого. Признаюсь, некоторых пиэс, я бы, может быть, вовсе не допустил в это собрание, если бы издавал его годом прежде, когда я был более строг к своим старым трудам. Но вместо того, чтобы строго судить свое *прошедшее* (курсив наш – Е.Ш.), гораздо лучше быть неумолимым к своим занятиям *настоящим* (курсив наш – Е.Ш.). Истреблять прежде написанное нами, кажется, так же несправедливо, как позабывать минувшие дни своей юности. Притом если сочинение заключает в себе две-три еще не сказанные истины, то уже автор не вправе скрывать его от читателя, и за две-три верные мысли можно простить несовершенство целого.

Я должен сказать о самом издании: когда я прочитал отпечатанные листы, меня самого испугали во многих местах неисправности в слого, излишности и пропуски, происшедшие от моей неосмотрительности. Но недосуг и обстоятельства, иногда не очень приятные, не позволяли мне пересматривать спокойно и внимательно свои рукописи, и потому смею надеяться, что читатели великодушно извинят меня» [Гоголь 2009: 5].

Итак, Н. Гоголь, заявивший о себе как авторе «Арабесок», в предисловии открыто представляет себя читателю. При этом, он выступает в двух ипостасях, находящихся в разных временных плоскостях: 1. Автор самих сочинений, входящих в сборник, проецируемый в прошлое (сочинения написаны им «в разные времена» и «в разные эпохи» его жизни); 2. Автор непосредственно сборника, его собиратель, издатель и редактор, проецируемый в настоящее. При этом отношение автора-издателя к автору-сочинителю критично («Между ними читатели, без сомнения, найдут много молодого», «<...> некоторых пиэс я бы, может быть, не допустил вовсе в это собрание <...>», «<...> меня самого испугали во многих местах неисправности в слого, излишности и пропуски <...>»), но при этом снисходительно («Истреблять прежде написанное нами, кажется, также несправедливо, как позабывать минувшие дни своей юности»).

Заслуживает внимания замечание о том, что все произведения «писались от души» о предметах, которые «сильно поражали» автора. Тем самым акцентируется момент исповедальности, который получает

дальнейшее развитие в смущенных объяснениях по поводу того, что произведение было собрано спонтанно, в едином душевном порыве и не было тщательно пересмотрено, отредактировано в дальнейшем. В итоге «Арабески» представляются их автором в качестве своеобразной истории его душевной жизни на протяжении значительного времени, воплощенной в непосредственных откликах его воображения на «предметы», его поразившие. Автор открыто говорит о повышенной субъективности своих «сочинений» и ослабленности в них аналитического начала как на уровне непосредственного содержания каждого из них, так и на уровне собирания их в единое целое сборника. Включение в сборник наряду с «юношескими» произведениями «зрелых» говорит о том, что «Разные сочинения Н. Гоголя» не только представляют собой собрание душевных откликов на явления, поразившие его воображение в разные «эпохи» жизни, но и утверждают цельность его мировосприятия, определенную последовательность духовного пути. Программный подзаголовок «разные сочинения» подчеркивает энциклопедичность содержания, универсальность охвата действительности авторским кругозором.

Автор-сочинитель и автор-издатель обнаруживают себя на разных уровнях общей архитектоники «Арабесок». Сознание автора-издателя обнаруживает себя в общей структуре сборника – проанализированных нами названии, Предисловии и в распределении «сочинений» по частям, их компоновке. Сознание автора-сочинителя, раскрывающего нам «эпохи» своей внутренней жизни выражается непосредственно в текстах «сочинений». Осмыслив характер их взаимодействия мы сможем глубже постичь суть гоголевского замысла.

ЛИТЕРАТУРА

Гоголь Н. В. Арабески. СПб. : Наука, 2009.

Губарев И. М. «Петербургские повести» Гоголя. Ростов н/Д : Книжное издательство , 1968.

Денисов В.Д. Ранняя гоголевская проза (1829-1834): пути развития, жанровое своеобразие, типология героев: Автореф. дис...докт. филол. наук. СПб., 2012.

Карташова И.В. Гоголь и романтизм. Калинин: КГУ, 1975.

Кауфман С.Н. Визуальность в поэтике Н.В. Гоголя: повествовательный аспект. Дис... канд. филол. наук. Новосибирск, 2013.

Киселев В.С. «Арабески» Гоголя и традиции романтической циклизации» // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 2004. Т. 63. № 6. С. 15 – 25.

Мани Ю.В. Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. М.: Аспект Пресс, 2004.

Мирошникова О.В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика. Омск: Омск. гос. ун-т, 2004.

Музалевский М.Е. Циклы и цикличность в сюжетно-композиционном составе произведений Н.В. Гоголя («Арабески», «Женитьба», «Мертвые души»): Дис... канд. филол. наук. Саратов, 2000.

Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...» Судьбы литературных произведений. М. : Высш. шк., 1995.

Черняева Т.Г. О жанровой природе «Арабесок» Н.В. Гоголя // Проблемы метода и жанра. Томск, 1977. Вып. 5. С. 47. С. 37-50.

Статья рекомендована д.ф.н., доц. Т.А. Ложковой

Д.М. ВАЛОВА

*(Новосибирский государственный университет,
Новосибирск, Россия)*

УДК 821.161.1-32(Достоевский Ф. М.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,444

ЖАНРОВАЯ ПОЭТИКА РАССКАЗА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА»

Аннотация. Статья посвящена некоторым жанровым особенностям рассказа Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека». Исследователи творчества Достоевского предлагают разные и порой противоречивые жанровые определения: сон, притча, утопия, антиутопия. В первой части статьи рассматриваются утопические и антиутопические мотивы в рассказе, во второй – его связь со средневековым жанром видений. Рассказ сравнивается с классическими образцами указанных жанров, выделяются сходства и различия между ними. В данной статье делается вывод о том, что «Сон смешного человека» сочетает черты разных жанров, но ни один из них нельзя считать основным. Выдвигаются предположения о том, с какой целью автор обращается к этим жанровым формам и почему некоторые их черты исчезают или видоизменяются в рассказе.

Ключевые слова: Достоевский, жанр, видение, утопия, антиутопия, сон.

Исследователи творчества Ф.М. Достоевского предлагают разные определения жанра «Сна смешного человека», несмотря на то, что по авторскому определению его следует считать фантастическим рассказом. В.В. Савельева относит рассказ к жанру сна [Савельева 2013: 43]. Многие исследователи называют «Сон» утопией, а С.Ф. Мельникова даёт неоднозначное определение: «утопия (антиутопия)» [Мельникова 2002: 63]. О.В. Червинская, в свою очередь, считает рассказ притчей-параболой [Червинская 2012].

Действительно, «Сон смешного человека» объединяет черты разных жанров. В статье мы рассматриваем три из них: утопию, антиутопию и видение.

Поэтика утопии/антиутопии

Между сном смешного человека и утопией действительно можно найти определенные сходства. Во-первых, форма сна – одна из

распространенных форм описания утопии, в том числе и в русской литературе. Здесь уместно вспомнить рассказ Сумарокова «Сон “Счастливое общество”», главу «Сон» из повести В.А. Соллогуба «Гарантас», четвертый сон Веры Павловны из романа «Что делать?» Чернышевского. Другая, не менее популярная форма рассказа о идеальном обществе – путешествие. «Сон смешного человека» объединяет обе эти формы.

Герой видит утопию глазами чужака-приезжего и с удивлением описывает идеальный мир, в который попал, и счастливых людей, живущих в гармонии с природой, не знающих горя, болезней и войн.

Расположена утопия сна *«на одном из тех островов, которые составляют на нашей земле Греческий архипелаг»* [Достоевский 1983: 112]. На острове располагает свою Утопию и Томас Мор. Изолированность – одна из характерных черт утопии.

Дети жителей утопии являются «детьми всех». Это ещё один мотив, который нередко можно встретить в описаниях идеальных обществ, в частности, у Кампанеллы. К его «Городу солнца» отсылает также и то, как называет смешной человек утопийцев – «дети солнца».

Мир сновидения героя – это мир всеобщего единства, любви и радости. Однако руководит этим миром не разум, а чувство, что не характерно для большинства утопий. Обычно утопия старается регламентировать все стороны человеческой жизни, создать рай на основе логики. Идеальное общество – это прежде всего общество разумное.

Совсем иначе изображает идеальный мир Достоевский. Для него основой всеобщего счастья становится всеобщая любовь, отказ от эгоизма. Заметим, что в рассказе дважды подчеркивается тот факт, что сновидение не может строиться по законам логики, что сон связан не с разумом, а с чувством. Герой утверждает: *«Сны, кажется, стремят не рассудок, а желание, не голова, а сердце»* [Достоевский 1983: 108]. В связи с этим утверждением кажется неслучайным внимание, которое смешной человек уделяет способу самоубийства: если наяву он собирался застрелиться в голову, то во сне стреляет в грудь, в сердце, не убивая мёртвого мира сознания, от которого хотел избавиться.

Нетипично для утопии отсутствие науки и внимания к труду: *«Для пицци и для одежды своей они трудились лишь немного и слегка»*. Вспомним, что у Томаса Мора труд – одна из важнейших составляющих счастливой жизни. В «Утопии» появляется даже особая должность сифогрантов, назначение которых *«состоит в заботе и*

наблюдении, чтобы никто не сидел праздно, а чтобы каждый усердно занимался своим ремеслом».

Утопия представляет собой некий художественно изложенный проект, план идеального общества, и следовательно, направлена в будущее. «Утопия» сна смешного человека в этом смысле гораздо сложнее. С одной стороны, мир, куда попадает смешной человек, – это земля до грехопадения, то есть своеобразный вариант Эдема. Таким образом «утопия» располагается где-то в прошлом. С другой стороны, герой называет чудесный мир «золотым веком». Такое определение, казалось бы, тоже должно отсылать к прошлому, однако это не так. В «Дневнике писателя» за 1876 г. есть заметка «Золотой век в кармане», где высказаны мысли, во многом совпадающие с идеями «Сна смешного человека» (который также был опубликован в «Дневнике писателя», но позже). *«Беда ваша в том, что вы сами не знаете, как вы прекрасны! Знаете ли, что даже каждый из вас, если б только захотел, то сейчас бы мог осчастливить всех в этой зале и всех увлечь за собой? И эта мощь есть в каждом из вас, но до того глубоко запрятанная, что давно уже стала казаться невероятною»* [Достоевский 1981: 12-13], – восклицает автор заметки. То же утверждает и смешной человек: *«Если только все захотят, то сейчас все устроится».* Фраза *«Золотой век весь впереди»* встречается в «Дневнике» ещё раз, но уже в ироническом контексте. Идею о будущем «золотом веке» Достоевский воспринял через социалистов-утопистов, эта мысль звучит, в частности, у Сен-Симона: *«Золотой век, который слепое предание относило до сих пор к прошлому, находится впереди нас».* Разумеется, Достоевский понимал эту идею иначе: грядущий «золотой век» мог «устроиться» только после внутренней перемены в людях, подобной той, что произошла со смешным человеком.

Таким образом, однозначно назвать сон смешного человека утопией затруднительно, несмотря на то, что часть его занимает описание идеального общества, находящегося на далёкой неизвестной звезде, то есть, буквально, «благого места, которого нет». Если для жанра утопии целью является само описание подобного общества, то в «Сне смешного человека» это описание служит другим целям, а само идеальное общество имеет ряд отличий от описанных в классических утопиях.

Окончательно разрушает утопический шаблон вторая часть сна. Именно она позволяет применить термин «антиутопия».

Общество, которое только что было представлено как идеальное, превращается в свою противоположность. Если прежняя идиллия была связана с чувствами, то «антиутопия» пытается построить счастье на фундаменте разума. Утерянную истину предполагается найти с помощью науки, которая появилась после «грехопадения».

Возникают новые лозунги: *«сознание жизни – выше жизни, знание законов счастья – выше счастья»* [Достоевский 1983: 119]. Сам факт того, что новые идеи формулируются в виде лозунгов, заставляет вспомнить об антиутопиях XX века. В обществе, где раньше все были равны, более того – даже не задумывались о понятии «равенства», возникает рабство, начинает выстраиваться иерархия: *«Явилось рабство, явилось даже добровольное рабство: слабые подчинились охотно сильнейшим, с тем только, чтобы те помогли им давить еще слабейших, чем они сами»* [Достоевский 1983: 116]. Это тоже движение в сторону антиутопического общества с его жесткой иерархией.

После возникновения идеи о том, что нужно построить новое разумное общество, воссоздать мир радости и согласия, образуются два лагеря: «премудрых» – борцов за эту идею – и «непремудрых», не желающих идею принять или не понимающих её. Начинаются войны, и «премудрые» истребляют «непремудрых».

Вторая часть сна опровергает возможность существования утопии. Если идиллия, царившая на звезде, и напоминает рай, то только рай земной. О.А. Донских пишет, что рай в истории (а не в вечности) для Достоевского невозможен: *«Пока человек не преображен, он развратит все вокруг, разрушит любой рай. Переходного периода быть не может. Есть или рай или ад, никакого чистилища, потому что из чистилища дорога может вести только вниз, к земле, а не вверх к небу»* [Донских 2006: 76]. Об этой невозможности сам смешной человек говорит так: *«Больше скажу: пусть, пусть это никогда не сбудется и не бывать раю (ведь уже это-то я понимаю!), – ну, а я все-таки буду проповедовать»* [Достоевский 1983: 119].

Таким образом, это сновидение можно воспринимать скорее как антиутопию, которая отрицает возможность построения счастливого рационального общества на основах разума и, возможно, отрицает даже возможность существования любого идеального мира, кроме рая. Также в тексте прослеживается ряд мотивов, которые получают развитие в антиутопиях XX века.

Поэтика видения

Ещё один жанр, черты которого можно обнаружить в рассказе «Сон смешного человека», – это средневековый жанр видения, с которым Достоевский был, несомненно, знаком. Про «Данта» и его «Божественную комедию» вспоминает Иван Карамазов в главе «Великий инквизитор»; он же рассуждает о «Хождении Богородицы по мукам» – древнерусском апокрифическом видении. Очень часто упоминается в произведениях Достоевского и Апокалипсис – Откровение Иоанна Богослова, один из образцов жанра видений.

Б.И. Ярхо даёт следующую характеристику этому жанру: «Видения, несомненно, принадлежат к дидактическим жанрам, ибо цель их – открыть читателю истины, недоступные непосредственному человеческому познанию. Формальным признаком, устанавливающим (вместе с означенной целью) природу жанра, является образ ясновидца, т.е. лица, при посредстве коего содержание видения становится известным читателю. Этот образ непременно должен обладать следующими функциями: а) он должен воспринимать содержание видения чисто духовно; б) он должен ассоциировать содержание видения с чувственными восприятиями, иными словами, содержание видения непременно должно заключать в себе чувственные образы». Исследователь уточняет, что видение должно обязательно содержать один из трех мотивов: летаргическое состояние, галлюцинации (в экстазе или бреде) или сновидение. При этом не всякое сновидение можно считать видением: все сны можно разделить на «обычные, обманчивые сны, из которых не надо делать никаких выводов» и «истинные видения, заключающие в себе долю божественной истины, для всех обязательной и для всех интересной» [Ярхо 1989: 21-22].

Смешной человек говорит: *«Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину? Ведь если раз узнал истину и увидел ее, то ведь знаешь, что она истина и другой нет и не может быть, спите вы или живете»* [Достоевский 1983: 109]. Если для окружающих сновидение героя – это только «сон, бред, галлюцинация», то для него самого это нечто гораздо большее, чем «только сон», и он спешит проповедовать Истину, открывшуюся ему. Таким образом, смешной человек старается отграничить свое сновидение от обычных снов.

Сон смешного человека соответствует и двум другим признакам, обозначенным выше. Во-первых, герой рассказа действительно

воспринимает содержание видения чисто духовно, так как все события сна не могли происходить в действительной, физической реальности; следовательно, нельзя считать его перемещения «чудесным путешествием». Во-вторых, смешной человек постоянно повторяет: «*я видел ее (Истину), видел своими глазами, видел всю ее славу*» [Достоевский 1983: 118].

Предметом изображения видений обычно был загробный мир. Сновидение смешного человека начинается с его самоубийства, так что всё, произошедшее после, происходит как бы «на том свете». Во время полета с таинственным проводником, возносящим его к звёздам, герой удивляется: «*А, стало быть, есть и за гробом жизнь!*» [Достоевский 1983: 110].

О создании, несущем смешного человека сквозь звёздные пространства, нужно сказать отдельно. «Он (визионер) имеет спутника, сопровождающего его в загробных странствиях», – пишет А.Б. Соболева. Спутник ясновидца – всегда существо иномирное, представитель «того света» [Соболева 2013: 10]. Смешной человек описывает возносящее его создание как «тёмное и неизвестное существо», которое «имело как бы лик человеческий». «Тёмное существо» знает не только о цели «путешествия», но и о том, чем оно кончится: «*Увидишь все, – ответил мой спутник, и какая-то печаль послышалась в его слове*» [Достоевский 1983: 111].

Душа средневекового визионера проходила через рай и ад, созерцая вечное блаженство праведников и ужасаясь мукам грешников. Сон смешного человека имеет подобную двусоставную структуру: сначала герой попадает в чудесный мир всеобщей радости – «рай», после оказывается в мире страдания, горя и скорби – в «аду». Разумеется, обозначать две части сна смешного человека как «рай» и «ад» можно только условно. Мы уже упоминали о том, что идиллический мир, в который попадает герой, отсылает или к «золотому веку», или к райскому саду. Его обитатели мало напоминают бесплотные души, а сама «утопия» очень непрочна, если её способен разрушить появление чужака. «Ад» тоже оказывается гораздо более земным и обыкновенным, чем ад средневековых видений: в нём нет ни огненных рек, ни вечной зимы, ни подвешенных за язык грешников. Кошмар, который наблюдает смешной человек, гораздо больше напоминает привычную земную реальность, негативные стороны которой несколько гиперболизированы. Для средневекового видения невозможен и тот факт, что страдающими грешниками «ада» становятся недавние праведники «рая».

Таким образом, «Сон смешного человека» структурно схож с произведениями средневекового жанра видений. Герой, ведомый неким высшим существом, во сне возносится в иной, загробный мир, где он видит картины райского блаженства и адских мучений, и в результате видения герой постигает некую божественную Истину. Конечно, рассказ имеет и ряд отличий от средневековых видений. Во-первых, рай и ад в видениях строго разграничены, в то время как во сне смешного человека «адам» становится бывший «рай», а страдающими грешниками – вчерашние праведники. Во-вторых, и «рай», и «ад» сна смешного человека можно называть так лишь условно, так как они больше напоминают земную, человеческую действительность, чем владения Бога и дьявола. В-третьих, смешной человек – герой активный: он, в отличие от визионера, не просто созерцает мир, в который попал, но и определяет его судьбу.

Отметим, что «Сон смешного человека» похож скорее на западноевропейские, католические образцы видений (именно им посвящена работа Б.И. Ярхо, к которой мы обращались). Несмотря на то, что к католицизму Достоевский относился критически, жанровая форма европейского видения используется им не иронически, не пародийно: смешному человеку сон открывает ту же божественную истину, что и визионерам. Возможно, обращение к этой литературной традиции связано в данном случае с самим героем. Смешному человеку, разочаровавшемуся в жизни и в силе разума (*«добро бы я разрешил вопросы; о, ни одного не разрешил, а сколько их было?»*), дается видение не религиозное: рай в нем напоминает социалистическую утопию, а вознесение в него – космическое путешествие.

Итак, рассмотрев некоторые особенности рассказа, мы можем сделать следующий вывод: в рассказе действительно сочетаются черты разных жанров, но ни один из них нельзя считать основным.

«Сон смешного человека» не является утопией, так как Достоевский не предлагает проект идеального общества, а, напротив, скорее опровергает существующие шаблоны. Исходя из этого, можно называть рассказ антиутопией, однако разоблачение утопии – лишь одна из целей автора, причем вряд ли основная. К тому же формально жанр антиутопии окончательно складывается лишь к XX веку. Кроме двух этих жанров мы рассмотрели ещё один, ранее не отмеченный исследователями: видение. В рассказе явно видна структура европейских средневековых видений; несмотря на то, что автор наполняет её новым содержанием, нельзя говорить о том, что форма

используется пародийно: герою рассказа дается откровение, подобное тем, что давалось и визионерам.

ЛИТЕРАТУРА

Донских О.А. Странный рай Достоевского (по мотивам «Сна смешного человека») // Критика и семиотика. – 2006. – № 9.– С.51 – 77.

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 22. – Л. : Наука, 1981.

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 25. – Л. : Наука, 1983.

Кампанелла Т. Город солнца – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – 228 с.

Мельникова С.Ф. Притча как форма выражения философского содержания в творчестве Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова: дис. канд. филол. наук: 10.01.01 – М. – 2002. – 164 с.

Мор Т. Утопия – М. : Наука, 1978. – 414 с.

Савельева В.В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей: Монография. – Алматы : Жазушы, 2013.– 520 с.

Соболева А.Б. Жанр видений в древнерусской литературе (на материале Азбучного патерика) [Электронный ресурс] // Проблемы исторической поэтики. – Вып. 4. : Поэтика фантастического. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2013 – 460 с. Режим доступа: <http://poetica.pro/konf/2013-2/ASob.pdf>

Червинская О.В. "Смешной" человек Ф.М. Достоевского в жанровой перспективе текста [Электронный ресурс] // Русская литература. Исследования. – 2012. – Вып. 16. – С. 86-102. Режим доступа: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/rli_2012_16_10.pdf

Ярхо Б.И. Средневековые латинские видения // Восток-Запад: Исследования. Переводы. Публикации. – М. : Наука, 1989. – Вып. 4. – С. 21-55.

Статья рекомендована к.ф.н., доц. Д.В. Долгушиным

О.М. ЛЮБИМСКАЯ

*(Тюменский государственный университет,
Тюмень, Россия)*

УДК 821.161.1-3(Достоевский Ф. М.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,444

МОТИВ РАЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО 1860-Х – 1870-Х ГГ.

Аннотация. В статье рассматривается мотив рая в произведениях Ф.М. Достоевского («Идиот» (1873), «Кроткая» (1876), «Братья Карамазовы» (1880)). Мотив рая анализируется с точки зрения мифологической и религиозно-философских традиций. Прообразами материального рая у Достоевского выступают Эдем (ветхозаветный сад) и новозаветный Иерусалим. Духовный рай в текстах Достоевского – это рай внутренний, раскрывающийся в глубине духа (он достигается через обожение и выход из временных рамок). Интерпретация мотива рая в творчестве Достоевского направлена на раскрытие его символики (многозначности и многоплановости), что позволяет выявить глубинный смысл произведений, художественно-философскую модель мира писателя.

Ключевые слова: мотив, образ, рай, сад, город, Царствие Божие.

Как отмечает В.Н. Захаров, в литературоведении необходима «новая концепция русской литературы, которая учитывала бы ее подлинные национальные и духовные истоки и традиции» [Захаров 1994: 5-11]. Являясь одним из стержневых в творчестве Достоевского, мотив рая позволяет глубже раскрыть христианский контекст позднего творчества писателя.

Согласно С.С. Аверинцеву, в христианской литературе, иконографии и фольклоре рай мыслился тремя образами: рай как сад (ветхозаветный Эдем (Быт. 2:8-3:24)), рай как город (Небесный Иерусалим в Новом Завете (Апок. 21:2-22:5)) и рай как небеса (описания в апокрифах небесных ярусов, заселенных ангелами) [Аверинцев 1988: 363]. Этот рай предметен, он представлен в пространстве определенным материальным местом. Важно заметить, что этот рай удален от человека: его нужно достичь как награду.

Второе понимание рая (как Царствия Божия) мы находим у Н.А. Бердяева. По его мнению, Царствие Божие приходит не только в

конце времени, но и в каждом мгновении. В мгновении может быть выход из времени в вечность. Бердяев отмечает, что мы можем мыслить рай на земле, выход в вечность возможен через экстаз и созерцание Бога: «Рай и ад есть духовная жизнь человека, и они раскрываются в глубине духа. <...> Царство Божье есть достижение совершенства обожения, красоты и цельности духа, а не награда» [Бердяев 1993: 247].

В этом понимании Царствия Божия как благодати Святого духа, преображающей природу человека еще при земной жизни, Бердяев следует святоотеческой традиции, согласно которой Царствие Божие бесформенно, ощутимо только сердцем и мыслями. «Божественная благодать появляется внутри верующего человека и полностью его заполняет. Нельзя сказать, что где-то там находится Царствие Божье, его обретает и чувствует человек, уверовавший в Христа, внутри себя. Именно это говорил сам Сын Божий: «Быв же спрошен фарисеями, когда придет Царствие Божие, отвечал им: не придет Царствие Божие приметным образом, и не скажут: вот, оно здесь, или: вот, там. Ибо вот, Царствие Божие внутри вас есть» (Лк. 17:20-21). В полном объеме Царствие Божие наступит после Второго Пришествия Христова» [Царство Божие (Небесное)].

Тему рая в рассказе Достоевского «Сон смешного человека» рассматривал О.А. Донских, увидевший в этом произведении образ рая-сада, а не Небесного Иерусалима, так как в нем повествуется о состоянии человечества до грехопадения. В итоге, по мнению исследователя, данное описание рая больше всего соответствует античным описаниям Золотого века, нежели библейскому представлению о рае [Донских 2006: 66].

Для понимания образа рая в романе «Идиот» (1873) ключевыми являются слова Христа о том, что «Царствие Божие внутри вас есть». Достигнуть его можно двумя путями: путем выхода из времени, прикосновения к вечности через экстаз, высшую степень восторга, а также – стяжанием духа Святого при жизни на земле и обретением мира в душе и всепрощающей любви.

Созерцание рая через экстаз мы видим в образе князя Мышкина. Свою эпилептическую болезнь он называл «священной». За несколько секунд до припадка он чувствовал высшую степень радости, гармонии, мира. Он называл это приобщением к жизни «высшего бытия», иными словами, рая: *«Он задумался, между прочим, о том, что в эпилептическом состоянии его была одна степень почти пред самым припадком (если только припадок приходил наяву), когда вдруг, среди*

грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг и с необыкновенным порывом напрягались разом все жизненные силы его. Ощущение жизни, самосознания почти удешагерялось в эти мгновения, продолжавшиеся как молния. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное яснот, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины» [Достоевский 1973: 187-188]. О том, что во время эпилептических припадков князь видит рай, свидетельствуют его слова о пророке Мухаммеде: *«Вероятно, – прибавил он, улыбаясь, – это та же самая секунда, в которую не успел пролиться опрокинувшийся кувшин с водой эпилептика Магомета, успевшего, однако, в ту самую секунду обозреть все жилища Аллаховы» [Достоевский 1973: 189].*

Идея того, что рай можно пережить путем прикосновения к вечности, выхода из временных рамок, выражена в словах *«В этот момент мне как-то становится понятно необычайное слово о том, что времени больше не будет...» [Достоевский 1973: 189].* В момент прикосновения к высшему бытию Мышкин ощущал остановку времени, освобождение от власти времени.

Достоевский подчеркивает, что Мышкин не сомневался в том, что во время припадков он созерцает рай и высшее бытие, значит, не сомневался в этом и сам автор, страдавший той же болезнью: *«В том же, что это действительно «красота и молитва», что это действительно «высший синтез жизни», в этом он сомневаться не мог, да и сомнений не мог допустить. Ведь не видения же какие-нибудь снились ему в этот момент, как от хашиша, опиума или вина, унижающие рассудок и искажающие душу, ненормальные и несуществующие? Об этом он здраво мог судить по окончании болезненного состояния» [Достоевский 1973: 188].*

Эти мгновения для Достоевского и князя Мышкина были прикосновением к раю: *«Мгновения эти были именно одним только необыкновенным усилением самосознания, – если бы надо было выразить это состояние одним словом, – самосознания и в то же время самоощущения в высшей степени непосредственного. Если в ту секунду, то есть в самый последний сознательный момент перед припадком, ему случалось успевать ясно и сознательно сказать себе: «Да, за этот момент можно отдать всю жизнь!», – то, конечно, этот момент сам по себе и стоил всей жизни» [Достоевский 1973: 188].*

Так раскрывается в романе идея о том, что рай есть Царствие Божие, которое внутри нас, но Достоевский мыслил рай не только как божественное состояние, которое можно достичь еще на земле. Он понимал рай и в самом классическом его представлении – как новый Иерусалим. В описании Мышкиным швейцарского пейзажа (горы, водопад), за которым ему грезился прекрасный Неаполь, мы видим намек на рай в виде города: *«У нас там водопад был, небольшой, высоко с горы падал и такую тонкую ниткой, почти перпендикулярно»; «Вот тут-то, бывало, и зовет всё куда-то, и мне всё казалось, что если пойти всё прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь увидишь, в тысячу раз сильнее и шумней, чем у нас; такой большой город мне всё мечтался, как Неаполь, в нем все дворцы, шум, гром, жизнь...»* [Достоевский 1973: 50-51].

Помимо рая в образе города, в романе раскрывается и рай как сад. Вся увиденная Мышкиным швейцарская природа предстает райским садом (Альпы, водопад, щебетание птиц выступают его атрибутами).

Таким образом, в романе «Идиот» мотив рая выражен следующими образами:

1. Рай как «Царствие Божие», которое раскрывается в настоящем времени внутри духа человека, – особое состояние души, осененное Божественной благодатью;
2. Рай как город (Новый Иерусалим), который согласно Новому Завету праведники обретут в Будущем Веке;
3. Рай как сад.

В рассказе «Кроткая» (1876) прослеживается мотив рая как сада, имеющий ключевое значение. На протяжении всего рассказа слово «Рай» употребляются всего два раза. Но примечательно то, что употребляются оно в финале, когда герой кардинально меняет свои убеждения и приходит к истине: *«Слепая, слепая! Мертвая, не слышит! Не знаешь ты, каким бы раем я оградил тебя. Рай был у меня в душе, я бы насадил его кругом тебя! Ну, ты бы меня не любила, – и пусть, ну что же? Всё и было бы так, всё бы и оставалось так. Рассказывала бы только мне как другу, – вот бы и радовались, и смеялись радостно, глядя друг другу в глаза. Так бы и жили. И если б и другого полюбила, – ну и пусть, пусть! Ты бы шла с ним и смеялась, а я бы смотрел с другой стороны улицы...»* [Достоевский 1982: 35].

В рассказе раскрывается сочетание внешнего и внутреннего рая. С одной стороны, рай мог быть в душе героя, а с другой стороны, этот

рай имеет видимые очертания. Герой хотел «оградить» им свою возлюбленную, «насадить» рай «кругом» нее – это закрытое пространство в виде сада, имеющего круглую форму. Эти признаки указывают на библейский образ рая как сада. Однако, по Достоевскому, для того, чтобы насадить вокруг рай, необходимо сначала обрести его в душе: *«Не знаешь ты, каким бы раем я оградил тебя. Рай был у меня в душе, я бы насадил его кругом тебя!»* [Достоевский 1982: 35]. Замечательно, что и в Священном Писании, и у Достоевского употребляется одна и та же лексема и словоформа («насадил»). Но различие в том, что в Книге Бытия глагол употреблен в реальной, утвердительной модальности, а в «Кроткой» – в сослагательной. Герой хотел бы насадить рай вокруг жены, но уже не может, так как она погибла. Время для деятельной любви прошло. Идея о том, что *«Ад – это страдание о том, что нельзя уже более любить»* будет раскрыта в романе «Братья Карамазовы» [Достоевский 1976: 292].

Насадить рай вокруг жены герой хотел во французском приморском городке Булонь. После исповеди перед женой, усмирения гордыни и предчувствия их возможного счастья герой обещает увезти ее в Булонь, чтобы начать всё сначала: *«Весь этот вечер я не отходил от нее. Я всё ей говорил, что повезу ее в Булонь купаться в море, теперь, сейчас, через две недели, что у ней такой надтреснутый голосок, я слышал давеча, что я закрою кассу, продам Добронравову, что начнется всё новое, а главное, в Булонь, в Булонь!»* [Достоевский 1982: 28]. Это подтверждает нашу мысль о том, что герой мыслил рай как сад, некий оазис, отовсюду огороженный. Новая жизнь у моря – обретение рая (его атрибуты – теплый южный климат, море, горы, виноградник).

Еще до встречи с Кроткой герой мечтал уехать от людей и суеты к морю, в небольшой поселок для тихой, спокойной жизни. Для этого он открыл кассу ссуд, стал ростовщиком: *«Да, я имел право захотеть себя тогда обеспечить и открыть эту кассу: «Вы отвергли меня, вы, люди то есть, вы прогнали меня с презрительным молчанием. На мой страстный порыв к вам вы ответили мне обидой на всю мою жизнь. Теперь я, стало быть, вправе был оградиться от вас стеной, собрать эти тридцать тысяч рублей и окончить жизнь где-нибудь в Крыму, на Южном берегу, в горах и виноградниках, в своем имени, купленном на эти тридцать тысяч, а главное, вдали от всех вас, но без злобы на вас, с идеалом в душе, с любимой у сердца женщиной, с семьей, если Бог пошлет, и – помогая окрестным поселянам»* [Достоевский 1982:

16]. Когда у него появилась любимая женщина, он хочет забрать ее туда, подарить ей это маленькое счастье: *«Главное, тут эта поездка в Булонь. Я почему-то всё думал, что Булонь – это всё, что в Булони что-то заключается окончательно. В Булонь, в Булонь!.. Я с безумием ждал утра»* [Достоевский 1982: 29].

Рай есть способность любить, любить деятельно (эта мысль позднее раскроется в романе «Братья Карамазовы»), чего герой «Кроткой» уже не может сделать. Отстукивающий время маятник напоминает ему, что он теперь в аду: *«Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи. Ботиночки ее стоят у кровати, точно ждут ее... Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?»* [Достоевский 1982: 35]. В этом эпизоде стучащий маятник является символом потерянного рая, атрибутом ада.

Божия красота, рай проявляется на земле через природу. В романе «Братья Карамазовы» (1880) Достоевский видит в природе неомраченное грехом состояние жизни, где всё по замыслу Божьему: *«небо ясное, воздух чистый, травка нежная, птички, природа прекрасная и безгрешная»*, – вот определение, которое дает природе юный, но уже открывший свой ум и сердце новым духовным знаниям, Зосима. Мы здесь также отчетливо видим, что мотив рая как сада тесно связан с мотивом рая как Царствия Божия, которое раскрывается внутри человеческого духа. И при желании человек может обрести этот рай на земле: *«...и не понимаем, что жизнь есть рай, ибо стоит только нам захотеть понять, и тотчас же он настанет во всей красоте своей, обнимемся мы и заплачем...»* [Достоевский 1976: 263].

Так, в одном коротком монологе молодого Зосимы, обращенном к господам на дуэли с целью примирения, мы можем наблюдать, как два отличных друг от друга образа рая (как сада и как Царствия Божия) составляют одно целое. Как и в «Кроткой», здесь Достоевский утверждает, что для того, чтобы обрести рай материальный (сад), сначала его необходимо открыть в своей душе.

Рай как сад проявляется в земной природе, но, по Достоевскому, мы можем увидеть его, обретаем дар созерцать Божию славу на земле только тогда, когда очистимся духовно (через покаяние).

Образ рая как сада проступает в размышлениях умирающего Маркела, старшего брата Зосимы. В пространство сада, которое Маркел видит из своего окна, входит «весь мир тварный» (птички, деревья, луга, небеса). Он назван Божьей славою, то есть Божьим творением, садом, который «насадил Бог» (Быт. 2:8). И только человек является носителем греха, говорит Достоевский через Зосиму:

«...природа прекрасная и безгрешная, а мы, только мы одни безбожные и глупые...». И здесь же Маркел приглашает всех близких в сад как место, полное счастья, любви и радости: *«Милые мои, чего мы ссоримся, друг пред другом хвалимся, один на другом обиды помним: прямо в сад пойдем и станем гулять и резвиться, друг друга любить и восхвалять, и целовать, и жизнь нашу благословлять»* [Достоевский 1976: 263]. Образ рая-сада присутствует и в монастырском скиту Зосимы, где разбиты прекрасные цветники: *««Посмотрите-ка, вскричал он (Федор Павлович) вдруг, шагнув за ограду скита, – посмотрите, в какой они долине роз проживают!» Действительно, хоть роз теперь и не было, но было множество редких и прекрасных осенних цветов везде, где только можно было их насадить. Лелеяла их, видимо, опытная рука. Цветники устроены были в оградах церквей и между могил. Домик, в котором находилась келья старца, деревянный, одноэтажный, с галереей перед входом, был тоже обсажен цветами»* [Достоевский 1976: 35].

Мотив рая как сада в «Братьях Карамазовых» ярче всего представлен в главе «Кана Галилейская», в которой недавно бунтующий Алеша обретает душевный мир, освобождается от прежних беспокойных мыслей, выходит из монастыря с переполненным любовью сердцем, с душевным восторгом, а природа вокруг служит видимым знаком обретенного рая, духовного возрождения. Свою духовную жажду герой утоляет в слиянии с природой, в ее райской красоте и гармонии он обретает полное счастье: *«Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облегла землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. Осенние роскошные цветы в клумбах около дома заснули до утра. Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною... Алеша стоял, смотрел, и вдруг, как подкошенный, повергся на землю»* [Достоевский 1976: 328].

Образы природы в этом описании выступают атрибутами рая. В созерцании совершенного, не поврежденного грехом творения Алеша переживает полную гармонию. Так, рай, зародившийся в душе Алеши, помогает обрести рай видимый (рай как сад).

Мысль о том, что «Царствие Божие внутри нас есть» раскрывается в поведении таинственного посетителя молодого Зосимы Михаила. В их диалоге мы видим, что рай находится не в будущем, не в прошлом, а вне времени, он раскрывается в глубине духа и

достигнуть его можно уже здесь, на земле. Четырнадцать лет Михаил жил, как в аду, поскольку его совесть была не чиста. Он убил человека, но об этом преступлении никто не знал. Михаил полагал, что если он признается в своем преступлении, то совесть его успокоится, он сможет любить, то есть для него наступит рай. Он говорил Зосиме при первых встречах: *«Что жизнь есть рай, об этом я давно уже думаю. Только об этом и думаю»*; *«Я больше вашего в этом, говорит, убежден, потом узнаете почему»*; *«Рай, в каждом из нас затаен, вот он теперь и во мне кроется, и, захочу, завтра же настанет он для меня в самом деле и уже на всю мою жизнь»* [Достоевский 1976: 275]. Михаил считал, что не имеет права любить, ласкать своих детей: *«Знаю, что наступит рай для меня, тотчас же и наступит, как объявлю. Четырнадцать лет был во аде. Пострадать хочу. Приму страдание и жить начну. Не правдой свет пройдешь, да назад не воротиться. Теперь не только ближнего моего, но и детей моих любить не смею»* [Достоевский 1976: 280]. После того, как он признался людям в своем преступлении, он сразу пережил в своей душе рай: *«Бог сжалился надо мной и зовет к себе. Знаю, что умираю, но радость чувствую и мир после стольких лет впервые. Разом ощутил в душе моей рай, только лишь исполнил, что надо было»* [Достоевский 1976: 283].

Подобным образом понимает рай и брат старца Зосимы Маркел. Находясь на пороге смерти, он открывает для себя удивительную мысль, что стоит лишь захотеть и рай тут же настанет: *«Мама, не плачь, жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай»* [Достоевский 1976: 262].

Мотив рая как Царствия Божия в романе передается от одного героя к другому. Сначала эта мысль зарождается в умирающем Маркеле, от которого ее узнает Зосима; Михаил слышит эти мысли от молодого Зосимы, и именно они заставляют Михаила сблизиться с Зосимой и решиться на публичное признание в преступлении. По Достоевскому, каждое сказанное слово оседает в душе человека семенем, которое потом (и часто неожиданно) приносит свои плоды. Таким образом, слова умирающего Маркела принесли плоды в сердце Зосимы и Михаила и помогли им обрести рай в душе.

Мотив рая как антитеза аду дан в «Беседах и поучениях» Зосимы: *«Отцы и учителя, мысля: «Что есть ад?» Рассуждаю так: «Страдание о том, что нельзя уже более любить». Раз, в бесконечном бытии, неизмеримом ни временем, ни пространством,*

дана была некоему духовному существу, появлением его на земле, способность сказать себе: «Я емь и я люблю». Раз, только раз, дано было ему мгновение любви деятельной, живой, а для того дана была земная жизнь, а с нею времена и сроки, и что же: отвергло сие счастливое существо дар бесценный, не оценило его, не возлюбило, взглянуло насмешливо и осталось бесчувственным» [Достоевский 1976: 292]. Ад представляется Достоевскому как невозможность любить. Если ад для писателя – состояние духовное, а не материальное, то и рай тоже.

Таким образом, в романе «Братья Карамазовы» мотив рая прослеживается по трем линиям:

1. Рай как сад, который мы видим в проявлении Божией славы в природе (Божии птички, ясное небо, чистый воздух, прекрасные цветы, нежная травка, животные, которым Бог дал начало мысли и радость безмятежную), которая прекрасна и безгрешна.

2. Рай как Царствие Божие, которое раскрывается внутри человека путем стяжания Святого Духа на земле (признания себя грешником, покаяния и обретения душевного мира и радости).

3. Рай как антитеза аду. В «Рассуждении мистическом» ад – это отсутствие рая. Рай есть награда за деятельную любовь, совершенную на земле, в то время как ад – невозможность более любить, страдание из-за упущенной возможности проявить при жизни любовь в действии.

Итак, в произведениях Достоевского 1860-х – 1870-х гг. («Идиот», «Кроткая», «Братья Карамазовы») рай мыслится писателем в двух направлениях: как материальный (его архетипами выступают Эдем и Новый Иерусалим) и духовный (обожение), внешний и внутренний. Интерпретация мотива рая Достоевского в контексте христианской традиции раскрывает его богатую религиозно-философскую символику, выражающую духовный опыт писателя и его художественно-философскую модель мира.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С.С. Рай // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. – М., 1988. – Т. 2. – С. 363–366.

Бердяев Н.А. Рай. По ту сторону добра и зла // Бердяев Н.А. О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. – М., 1993. – С. 245–249.

Донских О.А. Странный рай Достоевского. – Новосибирск, 2006. – 77 с.

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т.8. – Л.: Наука, 1973.

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т.14. – Л.: Наука, 1976.

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т.24. – Л.: Наука, 1982.

Захаров В.Н. Русская литература и христианство // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX вв. – Петрозаводск, 1994.

Царство Божие (Небесное) [Электронный ресурс] // Азбука Веры. Православное общество. URL: http://azbyka.ru/dictionary/22/tsarstvo_bozhie-all.shtml (дата обращения: 02.09.2015).

Статья рекомендована к.ф.н., доц. А.А. Медведевым

С.Н. ЧЕРЕПАНОВА

*(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-32(Чехов А. П.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,444

«ДРАМА НА ОХОТЕ»: ЧЕХОВСКОЕ ПАРОДИЙНОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ТИПОВ ЛИТЕРАТУРНЫХ ГЕРОЕВ

Аннотация: С учетом накопленного научного опыта в изучении преемственности А.П. Чеховым традиций А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, А.Н. Островского, Ф.М. Достоевского и других, автор работы сосредоточил свое внимание на пародийном переосмыслении писателем образов и мотивов предшествующей ему литературной классики (на примере повести «Драма на охоте»). Женские персонажи и образ главного героя (Зиновьева-Камышева) исследуются посредством анализа художественных приемов речи, портрета, контраста, детали, цветовой символики, дневника, поступка. В качестве одного из главных средств создания сложного образа главного героя называется пародирование приема прямой причинно-следственной связи между особенностями внутреннего мира с чертами внешнего облика человека. Обнаружены пародийные аллюзии на собирательные типы литературы XIX века (Татьяна и Ольга Ларины, Земфира, Лариса Огудалова, Настасья Филипповна, Евгений Онегин, Петр Гринев, Григорий Печорин, Родион Раскольников и др.). Сделаны выводы о значении пародийного переосмысления писателем традиций предшествующей литературной классики в повести для выражения своего взгляда на состояние современной словесности и нравственного облика человека эпохи безвременья, пошлости современного мира.

Ключевые слова: история литературы, А.П. Чехов, «Драма на охоте», пародия, герой.

В современном чеховедении, несмотря на внимание исследователей к начальному периоду творчества А.П. Чехова, вопросы изучения пародии в ранней прозе писателя остаются недостаточно изученными (А.П. Чудаков, Л.Е. Кройчик, А.В. Кубасов, В.Б. Катаев и др.). Учитывая накопленный опыт исследователей в осмыслении преемственности А.П. Чеховым традиций А.С. Пушкина,

М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, А.Н. Островского, Ф.М. Достоевского и др. (Н.Е. Разумова, С.Ю. Николаева, М.П. Громов, З.С. Паперный, Э.А. Полоцкая и др.), мы сосредоточили свое внимание на пародийном переосмыслении писателем образов и мотивов предшествующей ему литературной классики в повести «Драма на охоте» (1884).

В данной работе мы остановимся на проблеме переосмысления А.П. Чеховым типов литературных героев в «Драме на охоте».

В чеховской повести обращают на себя внимание две, на первый взгляд, противопоставленные героини – это Ольга Урбенина и Наденька Калинина. Обе девушки любят одного человека – Камышева-Зиновьева. Но если Наденька верна своему любимому и отказывается от предложения искренне любящего ее человека – уездного врача Павла Ивановича Вознесенского, то Ольге любовь к Зиновьеву не мешает выйти замуж за управляющего Урбенина.

Ю.М. Лотман выделяет несколько сформировавшихся литературных типов женских образов в русской литературе – женщина-героиня, женщина-ангел и демонический характер [Лотман 1994: 66]. Ольга Урбенина и Наденька Калинина, на первый взгляд, кажутся абсолютно противопоставленными по типу соотношения женщины-ангела и демонического характера. Способность к искреннему чувству сближает Наденьку Калинину с пушкинской Татьяной. Неслучайно в объяснении с Зиновьевым Наденька сама уподобляет себя пушкинской героине: «Да, я хочу спросить... Вопрос унижительный... Если кто подслушает, то подумает, что я навязываюсь, словно... пушкинская Татьяна... Но это вымученный вопрос... <...> Могу я надеяться?» (330)¹. Сходство героинь обнаруживается и в том, что обе девушки застенчивы и робки, обе искренне любят тех, кто им не отвечает взаимностью, и обе первыми признаются в своих чувствах.

Но черты пушкинской Татьяны, на наш взгляд, присущи и другой героине повести, собственно из-за которой и произошла драма на охоте, Ольге. Девушки схожи условиями формирования: обе «дитя природы», воспитаны на романах, наивны и чисты. Но, как известно, Татьяна не стремится обеспечить себе благополучную жизнь хорошим выгодным замужеством, а чеховская Ольга, напротив, жаждет вырваться из нищеты. И здесь она уже более сопоставима с Ольгой Лариной, которая рада выгодному браку.

¹ Здесь и далее цит. по [Чехов 1975] – с указанием страницы в тексте статьи.

Оля Урбенина совмещает в себе черты различных типов героинь классической традиции: это и наивная, чистая душа (в начале повести), нежность и любовь, но это и воплощение демонического начала, которое раскрывает самые низменные качества человека. Не случайно, в Ольге Урбениной исследователи видят переключки с разными героинями XIX века: Ольгой и Татьяной Лариными, Земфирой из «Цыган», Настасьей Филипповной из «Идиота» Ф.М. Достоевского.

Объединяя в одной героине черты разных типов, Чехов пародирует и знакомые читателю приемы создания образа.

В традиции русского романа первой половины XIX века героини, воплощающие авторское представление об идеале, всегда были тесно связаны с природным миром. Близость с природой традиционно выражала тонкую душевную организацию, непосредственность и искренность героини в поступках и выражении чувств.

В «Драме на охоте» читатель впервые встречает Олю в лесу. Но героиня одновременно и близка к природе, и контрастирует с ней, выделяясь ярким красным пятном, в котором мы постепенно различаем девушку чудесной красоты («ярко-красное платье», «красные чулки»). Ярко-красный цвет традиционно символизирует страстную натуру человека, а также кровь (кровавую смерть). Таким образом, цветовая символика уже в начале произведения предвещает трагичную судьбу героини. Вместе с этим, автор не лишает портрет Ольги иронического оттенка: «“В высшей степени достойная особа” представляла из себя девятнадцатилетнюю девушку с прекрасной белокурой головкой, добрыми голубыми глазами и длинными кудрями» (264).

Страстное, даже демоническое начало, присущее Оленьке Урбениной, отсылает нас к героиням Ф.М. Достоевского. Нам видится определенная близость Оленьки образу Настасьи Филипповны («Идиот»). Сходство героинь намечается уже в отношениях к мужчинам. Как Настасья Филипповна несколько раз меняет решение выйти замуж то за Рогожина, то за князя Мышкина, сбегая из-под венца, так и Оля Урбенина на своей свадьбе уходит с Камышевым, а после свадьбы сбегает от мужа – к Карнееву. Вот только мотивы таких переходов у героинь разные. Настасья Филипповна считает себя падшей, развращенной женщиной, не достойной князя Мышкина, и, осознавая свое положение, остается с Рогожиным. Чеховская Ольга всего лишь хочет удачно выйти замуж, найти выгодную партию и выбраться из нищеты. Наши наблюдения созвучны мнению

Р.Г. Назирова, который полагает, что в 19-тилетней Оленьке уже зародилась пошлость, не осознаваемая героиней [Назирова 2005].

Тема падшей женщины и мотив дорогой вещи в чеховской повести, на наш взгляд, становятся аллюзией и к образу Ларисы из «Бесприданницы» А.Н. Островского. Лариса мечется между выбором – выйти замуж за нелюбимого Карандышева или стать «дорогой вещью»: «Каждой вещи своя цена есть... <...> Уж если быть вещью, так одно утешение – быть дорогой, очень дорогой» [Островский 2013: 132, 133]. Оля же сначала не понимает, как можно любить за деньги: «Она не знала еще жизни и не понимала, что значит “продажные” женщины» (353). Но в эпизоде на охоте на обвинения Зиновьева в том, что она развратная и продажная женщина, чеховская героиня отвечает уже по-другому: «Да, я помню, как ты предлагал мне проклятые деньги... Тогда я не понимала значения их, теперь же понимаю...» (369). В конце концов, в отличие от Ларисы, которая с благодарностью принимает смерть-избавление, Оля легко встает на путь превращения в «дорогую вещь».

Традиции прешествующей литературы, безусловно, переосмысляются автором и в воплощении образа главного героя «Драмы...».

В чеховском произведении план «Евгения Онегина» связан не только с героиней, но и героями. Пушкинский герой упоминается в разговоре Калинина, графа и Зиновьева: «И жалуются они мне на скуку... – перебил графа Калинин. – Скучно, грустно... то да се... Одним словом, разочарован... Онегин некоторым образом...» (310). Речь идет о состоянии, которое Пушкин назвал русской хандрой. Чехов переосмысляет мотив скуки. Если Онегин от хандры «Ярем он барщины старинной / Оброком легким заменил» [Пушкин 1960: 37], то чеховский герой в стремлении избавиться от скуки ищет «сильные эмоции».

На наш взгляд, в «Драме на охоте» есть аллюзии и к «Капитанской дочке», связанные с сюжетной линией взаимоотношений барина и слуги. Как мы помним, Савельич для Петруши Гринёва был за отца, похожее отношение мы видим у Поликарпа к своему барину. В чеховском произведении обнаруживается даже аналогичная пушкинской сцена пьянства, в которой Поликарп по-отцовски поучает Камышева. В пушкинской манере Чехов изображает искренне добрые, дружеские отношения между баринем и слугой.

Но герой Чехова, безусловно, не так однозначно добр, благороден и честен, как Гринёв. Особенно это проявлено в линии

взаимоотношений Зиновьева и Наденьки Калининой, где, на наш взгляд, Чехов обращается уже к лермонтовской схеме сюжета Печорина и княжны Мери. И лермонтовский, и чеховский герои влюбляют в себя девушку, играя чужими чувствами, стремясь к ощущению власти над человеком: «... первое мое удовольствие – подчинять моей воле все, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха – не есть ли первый признак и величайшее торжество власти?» [Лермонтов 1948: 114]. Зиновьев, как и Печорин, знает о чувствах девушки, но, тем не менее, внезапно прекращает свои посещения. Схоже и отношение героев к женитьбе: их чувства угасают сразу, как только они слышат о возможной женитьбе. Почему? И Печорин, и Зиновьев не желают отказываться от своей свободы.

Несмотря на очевидное сближение Зиновьева с Печориным, между ними, безусловно, есть немало отличий. Если Печорин бережет свою свободу, то Зиновьев жертвует чувствами влюбленной девушки из-за гордыни. Внешне поступки романтического героя XIX века и героя Чехова похожи, но мотивы в их основе совершенно разные. Таким образом, автор иронически принижает внутренние качества романтического героя, не вписывающегося в новую эпоху.

По нашим наблюдениям, переключка чеховского героя с лермонтовским еще более очевидна при сопоставлении портретов.

В создании образа героя писатели XIX века, как известно, большое внимание уделяли портрету: портретная характеристика, как правило, соответствовала внутренним качествам, и наоборот, душевный мир отражался в определенных чертах внешнего облика персонажа. Вспомним портрет Григория Печорина, данный сквозь субъектную призму повествователя: «Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками, – верный признак некоторой скрытности характера. <...> В его улыбке было что-то детское. Его кожа имела какую-то женскую нежность; белокурые волосы, выщипанные от природы, так живописно обрисовывали его бледный, благородный лоб, на котором, только по долгим наблюдениям, можно было заметить следы морщин, пересекавших одна другую и, вероятно, обозначавшихся гораздо явственнее в минуты гнева или душевного беспокойства. Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные – признак породы в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади» [Лермонтов 1948: 53,54]. Уже по этому фрагменту текста мы можем многое сказать о характере Печорина, его душевных качествах: это человек скрытный,

благородный, который за свою недолгую жизнь успел повидать многое; человек тонкой души, умеющий переживать и сопереживать, потому что на его лице есть следы «душевного беспокойства»; конечно, этот герой отличается и своей «породистой» внешностью, что выделяет его среди других персонажей романа, детскость и женственность – верный признак ранимости души. Автор показывает нам благородство, природную утонченность и порядочность своего героя через «ослепительно белое белье», стойкость характера – через способность переносить «трудности кочевой жизни». По наблюдениям повествователя, каждая внешняя деталь указывает на ту или иную черту внутренней организации персонажа. Как известно, Лермонтов большое внимание уделяет описанию печоринских глаз (зеркало души). Отсутствие смеха в глазах Печорина указывает или на «злой нрав, или на постоянную грусть», холодный блеск, «подобный блеску гладкой стали», может говорить о хладнокровности, а непродолжительный и пронзительный взгляд – о проницательности героя.

Посредством портретной характеристики героя автор, так или иначе, руководит восприятием читателя. При этом описание портрета характеризует не только объект, но и субъекта повествования.

Обратим внимание на портрет другого героя дочеховской литературы, Родиона Раскольников: «Чувство глубочайшего омерзения мелькнуло на миг в тонких чертах молодого человека. Кстати, он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен» [Достоевский 1989: 6]. Вновь акцент автора на внешних тонких чертах лица, стройности фигуры, должен подвигнуть читателя, исходя из внешней характеристики, сделать вывод о чувствительности и ранимости натуры героя.

К концу XIX века такого рода литературные портреты, помогающие читателю раскрыть внутренний мир персонажа, а также выявляющие отношение к нему повествующего субъекта, зачастую превращались в штампы. Набор повторяющихся портретных деталей становился все более и более предсказуем.

В самом начале повести «Драма на охоте» мы также находим развернутое описание внешнего облика главного героя – Камышева-Зиновьева, данное в восприятии редактора. В этом портрете мы обнаруживаем набор всех тех черт, которые были свойственны многим романским героям литературы XIX века: это и широкие плечи, свидетельствующие о физическом здоровье, и внешняя красота (высок,

широкоплеч, плотен), и тонкие черты лица (греческий нос, тонкие губы).

Интересно, что Чехов при изображении Камышева, как и Лермонтов в воплощении Печорина, использует сравнение с образом лошади. Но если у Лермонтова этот образ способствует созданию статного, красивого, благородного характера персонажа, то у А.П.Чехова сравнение Камышева с хорошей лошадейю, напротив, несколько снижает благородство персонажа и свидетельствует только о физическом здоровье. Подчеркнутая Чеховым красота героя остается лишь внешней, физической. Если Печорин, Раскольников были стройными, худыми, непривлекательными внешне, но красивы и сильны изнутри, то Камышев, наоборот, силен и красив внешне, но внутри у него есть «что-то», что сродни тоскующему маленькому животному. Кроме того, в сочетании разнородных черт в облике Камышева обнаруживается какая-то несуразность: например, «большое мускулистое лицо» и «тонкие губы», или – «хорошие голубые глаза», которых не бывает «у хитрых и очень умных людей».

В портрете Камышева Чехов ориентирует читателя на привычный литературный прием взаимосвязи внешнего облика и внутренних качеств: «От всего лица так и веет простотой, широкой, простецкой натурой, правдой... <...> Говорят, что мягкие волосы служат признаком мягкой, нежной, "шелковой" души... Преступники и злые, упрямые характеры имеют, в большинстве случаев, жесткие волосы. Правда это или нет – читатель опять-таки увидит далее... Ни выражение лица, ни борода – ничто так не мягко и не нежно в господине с кокардой, как движения его большого, тяжелого тела. В этих движениях сквозят воспитанность, легкость, грация и даже – простите за выражение – некоторая женственность» (241). Грация, «некоторая женственность» вновь сближает героя Чехова с литературными предшественниками (Печорин, Обломов, Раскольников и др.). Но если раньше женственность была знаком мягкой, рефлектирующей натуры, умеющей сопереживать, то у Чехова женственность оказывается лишь «прикрытием» физической силы героя, запутывая читателя, не позволяя сразу разгадать героя. И вновь внимательный читатель несколько озадачен: как мягкость, нежность и женственность Камышева сочетаются с его «большим, тяжелым телом», «широкой» «мускулистой» грудью и его сравнением с «хорошей рабочей лошадейю»?

В отличие от писателей-предшественников, автор «Драмы...» ставит под сомнение общее мнение о том, что черты внешнего облика

всегда однозначно свидетельствуют о натуре человека, особенностях его внутреннего мира. Редактор дает характеристику герою в полном соответствии с канонами классической литературы, но при этом постоянно подчеркивает, что внешность может быть обманчива, что не стоит доверять только внешним приметам, «хорошим голубым глазам». Автор предостерегает читателя от окончательных выводов о герое по первому впечатлению.

Очевидно, что А.П. Чехов иронически переосмысляет создание портрета литературного героя. Несобразность, противоречивость деталей портрета героя ведет к пониманию его двойственности. Читатель долго не может и предположить, что «чрезвычайно красивый» человек, с «хорошими голубыми глазами», мягкими «как шелк» волосами, движениями, в которых «сквозят воспитанность, легкость, грация» способен на убийство без раскаяния. Возникает некий перевертыш героя литературы XIX века. Но мы не можем говорить о том, что Камышев является всего лишь пародией на литературного героя XIX века. Пародийно переосмысляя литературную традицию, Чехов создает не менее сложного, внутренне противоречивого персонажа, требующего вдумчивого прочтения.

Как известно, Чехов – мастер художественной детали. Главного героя автор называет не иначе как «господин с кокардой». Кокарда становится приметой, отличающей героя от остальных, как нечто особенное. Эта деталь может характеризовать Камышева как человека, любящего находиться в центре внимания, человека, который видит свое особое место в обществе. Именно эта деталь в дальнейшем позволяет нам увидеть в Камышеве-Зиновьеве такие качества как гордыня, тщеславие, себялюбие. Интересно, что в конце повести выражение *господин с кокардой* Чехов заключает в кавычки. Очевидная скрытая горькая ирония автора дискредитирует героя, который, несмотря на свой внутренний потенциал, вряд ли может претендовать на то, чтобы стать знаковой фигурой своей эпохи, подобно Евгению Онегину или Григорию Печорину.

Композиционная форма повести – рассказ в рассказе – также помогает читателю проникнуть во внутренний мир главного героя, понять причины его поступков, его истинные мысли и чувства. В «Драме на охоте» рукопись Камышева-Зиновьева автор уподобляет дневнику. В чеховской повести мы не найдем характерного для дневника разделения повествования по датам (ведь формально это и не дневник), но здесь есть герой-повествователь, который является не только субъектом, но и объектом повествования. Очевидно, что Чехов,

сближая своего героя с лермонтовским, представляет Камышева способным к саморефлексии, анализу своих поступков.

Л.М. Пивоварова справедливо полагает, что «дневник чаще всего фиксирует сам процесс перемен, сюжеты драматической ломки, поиски места в общественных отношениях, а самое главное – он дает возможность проникнуть в глубинные слои культуры и человеческой души». В русской литературе мы знаем немало примеров, где повествование принимает исповедальные формы. Дневник позволяет герою быть откровенным с самим собой, следовательно, и с читателем. Дневник – «не столько публицистика факта, сколько публицистика переживания факта, способ осознания своей роли в процессе истории. Здесь главное – человек в его конкретно-исторических связях, с его интересами, мотивами, установками и ориентацией» [Пивоварова 2007: 145]. Отталкиваясь от суждения исследователя, возникает вопрос, почему в это время, точнее «безвремяе», появляется такой герой как Камышев-Зиновьев?

А. П. Чехов показывает героев, для которых моральные ценности уже не являются ориентиром. Камышев – судебный следователь, т.е. человек, который вершит правосудие, восстанавливает справедливость. Тем не менее, этот герой совершает преступление, о котором умалчивает, и наказывает за свое преступление совершенно невиновного человека. Ольга Урбенина ради богатства готова принести в жертву истинное чувство. Граф Карнеев, будучи женатым, приводит в дом девушку. Каэтан Казимирович готов на все ради денег (вспомним эпизод с сожжением денег). Управляющий Урбенин женится на девушке, которая его не любит, а лишь с его помощью хочет выбраться из нищеты. Автор показывает нам общество, для которого нравственные, истинные человеческие отношения потеряли всякий смысл.

Однако в «Драме на охоте» есть образ, который вызывает симпатию – это доктор Павел Иванович Вознесенский, который, на наш взгляд, является самым «неиспорченным» персонажем. Об этом говорит и сам главный герой, называя своего друга «добрый малый», «щуренька». Главная черта Павла Ивановича – вера в человека: «Никаким гвоздем не выковыришь из него бесшабашной веры в людскую добросовестность <...> Его надували и надувают, но вера по-прежнему сильна и бесшабашна» (292). Доктору свойственны истинные чувства: он готов жертвовать собой, тогда как во всем обществе жертвуют другими ради себя.

Таким образом, Чехов пародийно переосмысляет типы литературных героев и приемы их создания, характерные для предшествующей литературы. Чеховская героиня совмещает в себе черты различных типов классической традиции, выступая «и как охотница за богатством, и как жертва материальных отношений в обществе» [Габдуллина, Яценко 2005: 228]. Поэтому в героине легко узнаются Татьяна и Ольга Ларины, Лариса Огудалова, Настасья Филипповна. Ироничное переосмысление главного персонажа, снижающее высокие идеалы героя дочеховской литературы, достигается при помощи пародирования приема прямой причинно-следственной связи между особенностями внутреннего мира с чертами внешнего облика человека. Создавая пародию на собирательного героя литературы XIX века (посредством переосмысления литературных приемов портрета, роли детали, формы дневника, монолога-исповеди), Чехов воплощает достаточно сложный характер, в котором угадывается и пушкинский Онегин, и лермонтовский Печорин, и Раскольников Достоевского.

Пародийное переосмысление традиций литературы XIX века позволило Чехову не только выразить свой взгляд на состояние современной словесности, но и дать оценку моральному облику человека эпохи безвременья, пошлости современного мира.

ЛИТЕРАТУРА

Габдуллина В.И., Яценко В.В. Архетипические мотивы в повествовательной структуре «Драмы на охоте» А.П. Чехова // Культура и текст – 2005: сб. науч. трудов межд. конф. Т. 3. Барнаул, 2005. С. 227-231.

Громов М.П. Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский) // Чехов и его время. М. : Наука, 1977. С. 39-52.

Долинин А.С. Достоевский и другие: статьи и исследования о русской классической литературе. Л. : Худож. литература, 1989.

Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. Л. : Наука, 1989. Т. 5.

Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М. : Изд. Москов. ун-та, 1979.

Кройчик Л.Е. Поэтика комического в произведениях А. П. Чехова. Воронеж : Изд. Воронеж. ун-та. 1986.

Кубасов А.В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1998.

Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. М. : Детгиз, 1948.

Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – н. XIX в). СПб.: Искусство – СПб. 1994.

Назирова Р.Г. Достоевский и Чехов: Преемственность и пародия // Назирова Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 159-168.

Николаева С.Ю. Чехов и Пушкин. К постановке проблемы // Пушкин: проблемы поэтики. Тверь : Тверской гос. ун-т, 1992. С. 123-133.

Островский А.Н. Бесприданница. Спб. : Азбука, 2013.

Пивоварова Л. М. Дневник как литературная форма // Ученые записки Казанского университета. Сер. Гуманитарные науки. 2007. Т. 149, кн. 2. С. 144-152.

Полоцкая Э. О поэтике Чехова. М. : Наследие, 2000.

Пушкин А.С. Капитанская дочка // Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. М. : ГИХЛ, 1960. Т. 5.

Чехов А.П. Драма на охоте: (Истинное происшествие) // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М. : Наука, 1975. Т. 3. С. 241-416.

Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М. : Наука, 1971.

Статья рекомендована к.ф.н., доц. И.А. Семухиной

ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

А.А. КАРПЕНКО

*(Челябинский государственный педагогический университет,
Челябинск, Россия)*

УДК 811.161.1'255.2:821.111(70)

ББК Ш33(7Coe)5-8,4+Ш33(2Poc=Pyc)5-8,4+Ш307

БАЛЬМОНТ КАК ПЕРЕВОДЧИК Э. ПО

Аннотация: Данная статья посвящена особенностям перевода произведений Эдгара По К.Д. Бальмонтом. В ходе работы были изучены исследования Бальмонта по биографии и творчеству американского писателя, а также работы других авторов. Кроме того, были рассмотрены непосредственно переводы Бальмонта в сравнении с текстами оригиналов, подстрочными переводами, а также с работами разных переводчиков. Стало очевидным, что переложенные Бальмонтом произведения являются наиболее точными, так как не только творчество, но и личность Эдгара По были во многом близки ему: русский поэт посвятил много времени изучению биографии американского писателя. В переводах Бальмонта сохраняется не только содержание, но и форма произведений (что очень важно для передачи настроения, задуманного По). Однако необходимо отметить, что в переводах присутствуют и отступления от текста оригиналов. Это связано с тем, что Бальмонтом были использованы иные средства художественной выразительности. Но при этом не теряются основные идеи произведений и психологизм, присущий текстам американского писателя. В данной статье были проанализированы как лирические, так и прозаические произведения, что дает возможность увидеть мастерство Бальмонта и как поэта, и как писателя. Таким образом, можно говорить о Бальмонте не только как о ярком представителе поэтов Серебряного века, но и успешном переводчике зарубежных авторов.

Ключевые слова: перевод зарубежной литературы, Бальмонт, Эдгар По.

Константин Дмитриевич Бальмонт – ярчайшее имя в поэзии Серебряного века. Однако его литературная деятельность не ограничивается сочинением собственных произведений: благодаря его переводам русский читатель имеет возможность познакомиться с творчеством таких авторов, как У. Блейк, О. Уайльд, Г. Гауптман, Ш. Бодлер, П. Кальдерон. Значительное место в переводческой деятельности Бальмонта занимают произведения Эдгара Аллана По. На русский язык он перевел более 40 его лирических и прозаических произведений. Важными представляются вопросы о том, что привлекло Бальмонта в творчестве американского писателя, какие средства он использовал для передачи его идей и почему «недаром высоко ценил его переводы из Эдгара По такой строгий критик, как Блок» [Любимов]. Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо не только изучить работы самого Бальмонта, но и других критиков, а также сравнить различные переводы.

«К.Д. Бальмонт начинает интересоваться творчеством Эдгара По в конце 1880-х гг. Он не только читает его в оригинале, он пользуется и переводами, сделанными на другие языки, и даже начинает сам переводить его стихотворения» [Жиронкина]. И уже в 1895 г. выходит его сборник переводов «Баллады и фантазии», в котором печатается статья «Гений открытия». Ее название неслучайно, ведь По для Бальмонта не просто художник, он «Колумб новых областей в человеческой душе, он первый сознательно задался мыслью ввести уродство в область красоты и, с лукавством мудрого мага, создал поэзию ужаса. Он первый угадал поэзию распадающихся величественных зданий, угадал жизнь корабля как одухотворенного существа, уловил великий символизм явлений моря, установил художественную, полную волнующих намеков связь между человеческой душой и неодушевленными предметами, пророчески почувствовал настроение наших дней и в подавляющих мрачностью красок картинах изобразил чудовищные – неизбежные для души – последствия механического мирозерцания» [Бальмонт 1991: 544].

Однако Бальмонта привлекала не только идея наиболее точного переложения загадочных произведений По на русский язык, но и сама личность писателя, а также неоднозначность отношения к нему критиков, исследователей, читателей. Именно поэтому для переводчика важно было изучить биографию поэта, и в 1911 г. он опубликовал «Очерк жизни Эдгара По». Так Бальмонт описывает задачи, которые он ставит перед собой в своем исследовании: «Я старался в своем очерке быть строго летописным, и, имея в виду не раз

еще вернуться к Эдгару По, говорю от самого себя лишь то, что было строго необходимо сказать. Английские души не могут никак обойтись без обвинения или оправдания, приближаясь к существу исключительному. Если что-нибудь из этого проскользнуло и в мои строки, это вынужденно» [Бальмонт]. В первой главе «Очерка жизни» Бальмонт рассказывает о родителях По, об их непростой судьбе и о том, как после их смерти будущий писатель воспитывался Джоном Алланом и его супругой: «Маленький Эдгар уже в два года обращал на себя внимание живостью и умом, которые светились в его детских глазах. Это жена Аллана, пленившись ребенком, убедила своего мужа усыновить его, ибо у них, несмотря на несколько лет супружества, детей не было. Эдгар вошел в зажиточный, и даже богатый, дом, в котором приемная мать любила его до самой своей смерти, а приемный отец гордился своим приемышем, преждевременно являвшим различные таланты, – хотя временами был скор на руку и, будучи вспыльчив, порою сурово наказывал мальчика» [Бальмонт]. Бальмонт усмотрел влияние событий из юности, взрослой жизни и даже детства, «житейских неудач, бедствий, крушений, выматывающих душу конфликтов с недоброжелательным окружением, – по видимости часто мелочных, а по сути принципиальных и своей неразрешимостью порождавших душевные травмы, приступы отчаяния и безысходной тоски» [Зверев] на творчество американского писателя. Возможно, именно это научило Эдгара По описывать самые глубокие, порой неведанные чувства.

Во второй главе Бальмонт повествует о юности По, его путешествиях, новых знакомствах, службе и о его первых произведениях («Тамерлан», «Аль-Аараф»). О рассказе «Манускрипт, найденный в бутылке», который принес По первую известность, Бальмонт пишет: «Нужно многое уметь, сжечь в себе, чтобы в двадцать лет быть способным написать такой рассказ. Но все творчество Эдгара По ясно указывает, что много в его жизни было сожженных жизней» [Бальмонт]. На самом деле, По пережил множество утрат, которые навсегда оставили след в его душе. Наверное, именно этим и объясняется мотив смерти, присутствующий если не во всех, то в большинстве его произведений («Береника» 1835, «Морелла» 1835, «Пэан» 1836, «Лигейя» 1838, «Падение дома Эшер» 1839, «Евлалия» 1845, «Ворон» 1845 и т.д.).

Третью и четвертую главы Бальмонт посвящает историям любви писателя, его терзаниям и произведениям, которые были написаны им во взрослой жизни: «Между 1838 годом и 1844 Эдгар По создал или

пересоздал из раньше им написанных набросков такие неуязвимые поэмы и сказки, как "Молчание", "Заколдованный замок", "Падение дома Эшер", "Человек толпы", "Маска Красной Смерти", "Сердце-изобличитель" и "Черный кот". 1845 год есть верховная точка, ибо в этом году появился "Ворон", доставивший ему мировую славу и имевший такой успех у изысканных немногих, а одновременно и у большой толпы, какого не имело и, по видимости, не будет иметь никогда ни одно лирическое стихотворение таких же размеров» [Бальмонт].

Изначально не все отзывались об Эдгаре По восхищенно. Он не раз становился объектом яростной критики даже для собственных друзей и последователей: «Восприятие жизни и творчества поэта неотъемлемо связано с именем Руфуса Вилмота Грисуолда, первого составителя собрания его сочинений. Грисуолду также приписывают и один из первых некрологов, опубликованных на смерть Эдгара По. В своих заметках Р.В. Грисуолд очень резко и недоброжелательно высказался об умершем, представил его как безумного поэта, циника и скандалиста, даже пьяницу и игрока, живущего в мире странных грез и извращенных фантазий. <...> В биографической заметке Грисуолд также дал множество негативных оценок поэта и привел нелюбимые факты» [Жиронкина]. Бальмонт же объективен и аналитичен; он не просто рассказывает о жизни американского писателя. Он анализирует, находя причинно-следственные связи между биографическими фактами и творчеством писателя. Автор «Очерка жизни» не оправдывает его, по крайней мере, старается этого не делать, поскольку «такие гении, как Эдгар По, выше какого-либо обвинения или оправдания. Можно пытаться объяснить красный свет планеты Марс. Обвинять его или оправдывать смешно. И странно обвинять или оправдывать ветер Пустыни, с ее песками и далями, с ее Ужасом и Красотой, ветер, рождающий звуки, неведомые не бывшим в Пустыне» [Бальмонт].

Для Бальмонта важно, что «Язык, замыслы, художественная манера – все отмечено в Эдгаре По яркою печатью новизны. Никто из английских или американских поэтов не знал до него, что можно сделать с английским стихом – прихотливым сопоставлением известных звуковых сочетаний. Эдгар По взял лютню, натянул струны, они выпрямились, блеснули и вдруг запели всею скрытою силой серебряных перезвонов» [Бальмонт 1991: 543]. Эта метафора подходит и для характеристики переводов Бальмонта, ведь он был невероятно точен во всем: начиная с рифмовки и заканчивая передачей смысла.

I stand amid the róar
Of a surf-tormented shóre
And I hold within my hánd
Grains of the golden sánd...

Е. А. Поэ

Я стою на берегу,
Бурю взором стерегú.
И держу в руках своих
Горсть песчинок золотúх.

К. Д. Бальмонт

Я стою среди рева
Измученного прибоем берега,
И я держу в моей руке
Крупинки золотого песка...

Подстрочный перевод

Как показывает отрывок из стихотворения “A dream with in a dream” («Сон во сне»), Бальмонт, как и По использует мужскую рифму и смежную систему рифмовки, что помогает наиболее точно передать ритм стихотворения. Сохраняет сам принцип максимальной звучности за счет ассонанса (у Э. По [Э], у Бальмонта [У]). Создает песенно-ритмичные строки, передающие самим своим строем энергию деятельности, активности человека, способного «спасти» и преобразовать природу. Однако схожи не только настроения, созданные поэтами, но и смысл. Лирический герой держит в своих руках песок, который является символом времени. Таким образом, он тот, в чьей власти находится драгоценный ресурс. Но правда и в том, что мир безграничен, а держать он может лишь небольшую часть, которая поместится в руке («горсть песчинок золотых», «крупинки золотого песка»). В данном четверостишии Бальмонт вслед за По описывает взаимоотношения лирического героя и Вселенной. Но лирический герой Бальмонта обретает ореол героя: он борется с бурей, образ которой вводит в стихотворение переводчик, он спасает мир в разгаре стихийного явления. Возникает эффект уникальности и экстраординарности ситуации. В то время как у По ничего не сказано о погодном ненастье. Его лирический герой не просто находится в относительно спокойном состоянии, он сталкивается с рутинной, повседневностью, берег «измучен прибоем», и это указывает на неоднократность повторения определенных событий. Меняется задача,

выраженная через семантику глаголов: герой Э. По просто присутствует при природном явлении, в то время как герой Бальмонта «бережет», охраняет мироздание. Кроме того, у По герой воспринимает явление природы через звуки («Я стою среди рева / Измученного прибоем берега»), а у Бальмонта герой непосредственно видит происходящее («Бурю взором стерегу»). Но общая идея стихотворения все же очень близко передана переводчиком: жизнь скоротечна, и время бежит неумолимо, словно песок сквозь пальцы, даже если кажется, что ты крепко держишь его.

Бальмонт восхищался По, и для него действительно важно было сохранить все: от идеи до формы произведения. Это можно увидеть и в переводе поэмы «Raven» («Ворон»). В этой поэме Бальмонт сохраняет не только рифмовку второй, четвертой, пятой и шестой строк, но и внутреннюю рифму, создателем, которой, кстати, является По («И сидит, сидит зловещий, Ворон чёрный, Ворон вещий», «Он глядит, уединённый, точно Демон полусонный»). У Эдгара По было особое отношение к смерти, он видит в ней не физическое, а скорее эстетическое явление, которое способно взволновать душу, вызвать сильные эмоции. И в «Вороне» лирический герой несомненно испытывает мрачные чувства, которые не дают ему сохранить спокойствие. Он испуган, ведь в его комнату неизвестно откуда влетела птица, которая странным образом понимает его и даже отвечает на его вопросы. Диалогическая форма, принципиальная для Э. По, сохраняется во всех переводах на русский язык. Сам По писал: «...стало ясно, что сам рефрен должен быть краток, иначе возникли бы непреодолимые трудности при частых смысловых вариациях какой-либо длинной фразы. Легкость вариаций, разумеется, была бы обратно пропорциональна длине фразы. Это сразу же навело меня на мысль, что лучшим рефреном будет одно слово [...], как можно более полно соответствующее печали, выбранной мною в качестве определяющей интонации стихотворения. В подобных поисках было бы абсолютно невозможно пропустить слово “nevermore” [Больше никогда (англ.)]. Да это и было первое слово, которое пришло в голову» [По]. Кстати, существует множество вариантов перевода рефрена. Так, В. Бетаки вводит реплику Ворона «Не вернуть», М. Зенкевич и Г. Аминов сохраняют английский вариант «Nevermore», а Д. Мережковский и К. Бальмонт – «Никогда». Но, как написано выше, «nevermore» дословно означает «никогда больше». А. По подчеркивает уверенность в невозможности возвращения к прошлому, здесь объективно фиксируется движение времени, возникает мотив необратимости

жизни и смерти, текучести Вселенной. Слово же «никогда» не содержит в себе коннотации взаимосвязи прошлого и будущего, в нем время стагнирует и замирает в абстрактной Вечности.

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted– nevermore!

Е.А. Poe

И сидит, сидит зловещий, Ворон чёрный, Ворон вещий,
С бюста бледного Паллады не умчится никуда,
Он глядит, уединённый, точно Демон полусонный,
Свет струится, тень ложится, на полу дрожит всегда,
И душа моя из тени, что волнуется всегда,
Не восстанет – никогда!

К.Д. Бальмонт

И ворон, никогда не порхающий, по-прежнему сидит, по-прежнему сидит

На бледном бюсте Паллады над дверью в моей комнате;
И его глаза кажутся такими же, как у демона, который дремлет,
И поток света от лампы над ним отбрасывает его тень на полу;
И моя душа из этой тени, что лежит на полу
Не воскреснет – никогда больше!

Построчный перевод

Если в приведенном шестистишии у По образ ворона статичен, и именно это заставляет испытывать страх неопределенности, то у Бальмонта зловещий образ возникает благодаря эпитетам («зловещий, Ворон черный, Ворон вещий»). Также Бальмонт не упоминает некоторые детали, меняющие ощущение пространства, адресующие читателя к метафизическому «низу», где ассоциативно возникает ощущение кары, финала, преисподней: вместо «над дверью в моей комнате», «никогда не порхающий» он добавляет «уединенный», «на полу дрожит всегда». Ворон, связанный для Э. По с утраченной возлюбленной Линор, не имеет взаимосвязи с «низовыми» образами, в трактовке же Бальмонта он становится одновременно исчадием ада. Вместо лексического повтора «по-прежнему сидит, по-прежнему сидит», использованного По, он вводит другой, тоже усиливающий

мотив страха, а не вечности, – «Ворон чёрный, Ворон вещий». Примечательно и то, как Бальмонт передает образ души лирического героя. В его переводе «душа волнуется всегда», а в оригинале – «лежит, волнуясь, на полу», образ деконкретизируется. Кроме того, слово «floating» в контексте данного отрывка имеет пространственное значение «плавающая, блуждающая», у Бальмонта же: «волнуется» значит «испытывает беспокойство» вне времени и пространства. В остальном же можно говорить о добросовестности и точности Бальмонта как переводчика, ведь «английская поэзия, в первую очередь – поэзия Шелли, Уайльда и Эдгара По, родственна поэзии Бальмонта. [...] Тут – сплошные победы. Тут мы имеем дело со слиянием индивидуальности поэта-переводчика с индивидуальностями поэтов, которых он воссоздает на русском языке. Это вершины Бальмонта-переводчика...» [Любимов]

«Для англоязычной просодии творчество По – явление исключительной значимости: оно демонстрирует настоящую магию слова, доводя до совершенства мелодику, технику параллелизма (“It was hard by the dim lake of Auber, / In the misty mid region of Weir – / It was down by the dank tarn of Auber, / In the ghoulish haunted wood land of Weir”) и повторов (“But we loved with a love that was more than love”)» [Зверев]. Также художественной выразительности американский писатель добивается благодаря использованию олицетворений (“wind came out of the cloud chilling / And killing my Annabel Lee”), антитезы (“And neither the angels in Heaven above / Nor the demons down under the sea”), эпитетов (“gaily bedight”, “gallant knight”), метафор (“Over the Mountains / Of the Moon”), сравнений (“She is warmer than Dian”).

Помимо лексических в поэзии По встречается множество синтаксических средств выразительности, например, анафора (“Let us on by this tremulous light! / Let us bathe in this crystalline light!”), парцелляция (“Leave my lone lines sun broken! Quit the bust above my door!”), бессоюзие (“Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing, / Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before”), риторические вопросы (“Ah, what demon hath tempted me here?”) и восклицания (“Ah, night of all nights in the year!”).

Бальмонт, стремясь художественно приблизить переводы к оригиналам, использовал не меньшее количество средств художественной выразительности. Он мастерски вводит такие тропы, как антитеза («Днем ли, – во тьме ль ночной, – наяву ль, – в бреду ль, – все равно ведь»), лексический повтор («О как звонко, звонко, звонко»; «И гудит, гудит, гудит»), метафора («Над сжатой бахромой ресниц»),

олицетворение («Выносятся тени и шумной толпою, / Забывши улыбку, хохочут всегда»), сравнение и развернутое сравнение («Как луч среди ненастья, / Как остров на волнах, / Цветы, любовь, участие / Цвели в твоих глазах»; «Но призрак скользит, как блуждающий свет»), эпитет («звезд сторожевых», «лазурной высоты», «ветер душистый», «час угрюмый»). Все эти средства придают особую выразительность и эмоциональность речи, а также свидетельствуют о высоком художественном мастерстве переводчика. Однако помимо лексических этим целям служат и синтаксические средства. Например, анафора («Хранят могилы без имен, / Хранят, и взор свой не смежат»; «Все это было – в минувшие дни, / Все это было давно»), параллелизм («Были сухи и скорбны листья, / Были сжаты и смяты листья»), а также риторические вопросы, восклицания и обращения («О, неги дочь!»; «Тебя тревоги не гнетут? / О чем и как ты грезишь тут?»; «О, плачьте, о, плачьте!») используются для акцентирования внимания на тех или иных характеристиках объекта или эмоции. Бессоюзие («Бездонные долины, безбрежные потоки, / Провалы и пещеры, Гигантские леса, / Их сумрачные формы – как смутные намеки, / Никто не различит их, на всем дрожит роса»), эллипсис («Меж тем как с башни – мрачный вид») и ряды однородных членов («Где сетью мраморной горят / Фиалки, плющ и виноград»; «Ничтожные куклы, приходят, уходят, / о чем-то бормочут, ворчат иногда») служат для создания впечатления быстрой смены событий и придания высказыванию динамичности. А парцелляция («Ясно помню... Ожиданья... Поздней осени рыданья... И в камине очертанья тускло тлеющих углей...») и инверсия («И завес пурпурных трепет издавал как будто лепет...»), использованные Бальмонтом, усиливают смысловые и экспрессивные оттенки значений.

Следует также подчеркнуть, что редкая музыкальность стихов По была замечена и достойно оценена уже его французскими первооткрывателями, а Брюсов впоследствии приведет в пример «Колокольчики и колокола» как «стихи, в которых преобладающую роль играют не образы... а звуки слов» (“What a tale of terror, now, their turbulency tells!”) [Зверев]. Особого внимания заслуживает «волшебное искусство звукописи» [Любимов] и у Бальмонта («Небеса были серого цвета, / Были сухи и скорбны листья, / Были сжаты и смяты листья»; «Там жила и цвела та, что звалась всегда, / Называлась Аннабель-Ли, / Я любил, был любим, мы любили вдвоем, / Только этим мы жить и могли»; «О как звонко, звонко, звонко, / Точно звучный смех ребенка, / В неясном воздухе ночном / Говорят они о том, / Что за днями

заблужденья / Наступает возрожденье, / Что волшебнo наслажденье – наслажденье нежным сном»). Его переводчик превосходно подчинил задаче усиления звуковой выразительности стихотворений.

Таким образом, стихотворные переводы По Бальмонтом отличаются особой художественностью, ведь он не только перенимал выразительные средства писателя, но и применял свои, не менее яркие тропы.

Благодаря Бальмонту русский читатель имеет возможность познакомиться не только с лирическими произведениями американского писателя, но и с его знаменитыми повестями. Вот что переводчик пишет об Эдгаре По как о гении прозаических произведений: «Никто не знал до него, что сказки можно соединять с философией, он слил в органически-цельное единство художественные настроения и логические результаты высших умозрений, сочетал две краски в одну и создал новую литературную форму, философские сказки, гипнотизирующие одновременно и наше чувство, и наш ум» [Бальмонт 1991: 543]. Читая По, невольно ощущаешь дрожь, пробегающую по коже: настолько сильное впечатление производят его «философские сказки». Однако, лучше прочувствовать повести и позволить сильнее захватить себя можно именно с помощью бальмонтовских переводов.

Так, например, если сравнивать переводы «Лигеи» у Н.В. Шелгунова («Неужели передо мною живая Ровенна? неужели это моя Ровенна с голубыми глазами и с белокурыми волосами? И почему же я сомневаюсь? Разве это не ее щеки? разве не ее подбородок? Но неужели она так выросла во время своей болезни?») и К. Д. Бальмонта («Возможно ли, чтобы передо мной стояла живая Ровена? Возможно ли, чтобы это была Ровена – белокурая голубоглазая Леди Ровена-Трэванион-Тримэн? Почему, почему стал бы я в этом сомневаться? Поязка тяжело висела вокруг рта – но неужели же это не рот Леди Тримэн? И щеки – на них был румянец, как в расцвете ее жизни – да, конечно, это прекрасные щеки живой Леди Тримэн. И подбородок с ямочками, как в те дни, когда она была здорова, неужели это не ее подбородок? – но что это, она выросла за свою болезнь?»), можно отметить, что в бальмонтовском переложении повести больше деталей («И щеки – на них был румянец, как в расцвете ее жизни...», «И подбородок с ямочками, как в те дни, когда она была здорова...»), которые делают образ Ровены более осязаемым, материальным, как у По («В По если и есть фантастичность, то какая-то материальная, если б только можно было так выразиться» [Достоевский]), а также

помогают избежать литературных штампов («с голубыми глазами и с белокурыми волосами»). А если сравнить данные переводы с подстрочником, («Могла ли, действительно, быть живой Ровеной та, что была передо мной? Могла ли, действительно, быть Ровеной – светловолосой, голубоглазой Леди Ровеной-Грэванион-Тримэн? Почему, почему мне следует сомневаться? Повязка тяжело лежало вокруг рта, но, может быть, это не рот Леди Ровены? И щеки – там были розы, как в полдень ее жизни – да, это, действительно, могут быть щеки живой Леди Ровены. И подбородок с ямочками, как при здравии, может он быть не ее? – но она подросла с момента ее болезни?»), можно заметить, что Бальмонт переводил очень близко к оригинальному тексту, сохраняя лексические повторы («Почему, почему...»), анафоры («Возможно ли, чтобы передо мной стояла живая Ровена? Возможно ли...?») и даже пунктуацию в некоторых предложениях («И щеки – на них был румянец, как в расцвете ее жизни – да, конечно, это прекрасные щеки живой Леди Тримэн») для того, чтобы передать эмоциональное напряжение и растерянность героя. Примечательно также, что в переводе Шелгунова отсутствуют стихи, которые герой «Лигеи» повторял в ту ночь, когда умерла его возлюбленная.

Однако существуют и другие различия в переводах различных авторов, например, в переводах повести «Метценгерштейн» К.Д. Бальмонта и Л.И. Уманца. Загадочная история о коне-призраке, погубившем глав двух враждующих семей, передана обоими переводчиками. Но образ главного героя, Барона Метценгерштейна, у Бальмонта более детальный. Например, когда молодой барон выслушивает рассказ слуг о гибели врага своей семьи, в переводе Уманца он бросает лишь одну фразу: «Вот ка-а-к!» – и после этого юноша спокойно «вернулся, как ни в чем не бывало, в замок». У Бальмонта же Барон сначала воскликнул: «Дей-стви-тель-но!» Тем самым переводчик показал, как возбужден произошедшим Метценгерштейн. И только потом, придя в себя, Барон, хладнокровно повернувшись, пошел в замок. Неоднозначно воспринимается в переводе Бальмонта и смерть Барона. Если у Уманца последнее его описание («Искаженное лицо и судорожные движения показывали сверхъестественные усилия; но всего только один крик вырвался из губ, сжатых ужасом») вызывает страх, то у Бальмонта («Агония его лица, судорожное борение всего его тела, указывали с очевидностью на сверхчеловеческие усилия; но, кроме одного одинокого крика, ни звука не сорвалось с его истерзанных губ, которые насквозь были

прокушены в напряженности ужаса») помимо этого чувства, описание вызывает еще и сочувствие и ужас от осознания беспомощности человека перед некоторыми явлениями. Такое ощущение возникает благодаря маленькой, но очень меткой детали, которую упоминает Бальмонт: на сколько же чудовищным было положение Метценгерштейна, если его губы «были прокушены в напряженности ужаса». Таким образом, у читателя остается не только воспоминание о содержании произведения, но и неподдельные эмоции, вызванные им.

Таким образом, в результате огромной работы по изучению биографии и творчества Эдгара По Бальмонту удалось с большой точностью перевести его лирические и прозаические произведения на русский язык. Его творческая личность нашла выражение в этих текстах, которые, в итоге, стали примером идеального синтеза мировоззрений, художественных техник и талантов двух великих поэтов.

ЛИТЕРАТУРА

Бальмонт К.Д. Гений открытия [Текст] / К.Д. Бальмонт // Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. – М.: Правда, 1991. – 608 с.

Бальмонт К.Д. Очерк жизни Эдгара По [Электронный ресурс] / К.Д. Бальмонт // http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d/text_0160.shtml

Достоевский Ф.М. Предисловие к публикации «Три рассказа Эдгара Поэ» [Электронный ресурс] / Ф.М. Достоевский // <https://fantlab.ru/article486>

Жиронкина О.А. Формирование литературной репутации Эдгара По в России: к проблеме биографических источников [Электронный ресурс] / О.А. Жиронкина // <http://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-literaturnoy-reputatsii-edgara-po-v-rossii-k-probleme-biograficheskikh-istochnikov>

Зверев А.М. Вдохновенная математика Эдгара По [Электронный ресурс] / А. М. Зверев // http://www.lib.ru/INOFANT/POE/poe0_2.txt

Любимов Н.М. О переводах К. Бальмонта [Электронный ресурс] / Н.М. Любимов // http://www.literary.ru/literary.ru/print.php?subactiон=showfull&id=1204026120&archive=1206184915&start_from=&ucat=&

По Э. Философия творчества [Электронный ресурс] / Э. По // http://www.lib.ru/INOFANT/POE/poe1_3.txt

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.Э. Сейбель

Л.Ю. ПАРАМОНОВА

*(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-1(Анненский И.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,43

«КРАСКИ ПРИЗРАЧНОГО ГОРОДА»: ПЕТЕРБУРГ В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО

Аннотация. В данной статье рассматривается семантика цвета в стихотворениях Иннокентия Анненского, посвященных Петербургу. Предпринят анализ цветоупотребления в лирике И. Анненского, выявлены наиболее частотные цвета, использованные в данных стихотворениях и несущие повышенную смысловую нагрузку. Петербург предстает в данных стихотворениях городом-призраком, облаченным в серо-желтые одежды больного. Поэт передает свое отношение к городу через блеклые, тусклые краски и состояние лирического героя – страх, тоску, безысходность.

Ключевые слова: Анненский, Петербург, цвет, страдание, символ, город-призрак.

Десятки русских поэтов обращались в своем творчестве к теме Петербурга, этот город привлекал к себе внимание, рождал мифы, менял лица и краски, становясь сверхреальностью, в которой сфера символического и сфера настоящего тесно переплетены и неотрывны друг от друга. Тема Петербурга в русской литературе претерпела множество изменений и интерпретаций, от образа города-чуда, пророчащего России светлое будущее до апокалипсического града Антихриста, призрачного, угнетающего, обреченного на гибель. На протяжении XIX-XX веков интерес к городу на Неве не ослабевал, сформировав особый пласт художественного текста – так называемый Петербургский текст. Исследованием специфики Петербургского текста занимались Н. Анциферов, В. Топоров, З. Минц и др. Образ Петербурга особенно ярко представлен в творчестве поэтов Серебряного века, главными «фигурами» здесь можно назвать А. Блока, А. Ахматову, О. Мандельштама. Среди символистов наиболее часто обращались к теме Петербурга А. Белый, А. Блок, в некоторых своих урбанистических стихах – В. Брюсов. Все эти авторы создали свои варианты петербургского мифа, уже неоднократно и

подробно исследованные. В данной статье мы обратимся к творчеству одного из самых трагических поэтов Серебряного века – И. Анненского. Сразу отметим, что сам поэт никогда не любил Петербург, проведя практически всю жизнь в Царском Селе, которое было для него домом и душевной отрадой.

Поэтика Анненского – поэтика звуков, красок и запахов. Мир, который создает поэт в своих стихах – мир художника, он зрительно конкретен, импрессионистичен. Нередко через употребление того или иного цветового символа Анненский выражает свое отношение к миру, к изображаемому объекту, событию или явлению. Каждый цвет в его поэтическом мире глубоко насыщен эмоциональным и смысловым содержанием. Именно поэтому мы решили подойти к анализу образа Петербурга в творчестве Анненского с точки зрения его цветового облика. Для анализа были выбраны три стихотворения: «Петербург» (1909), «Госка вокзала» (1909), посвященное Витебскому вокзалу, и еще одно стихотворение о железной дороге и переездах «Зимний поезд» (1909). Первое стихотворение непосредственно посвящено городу; два других связаны с темами вокзала, железной дороги, прибытия и отъезда, то есть с тем пространством, которое призвано отграничить Петербург от не-столичного мира. Все три стихотворения относятся к последнему году жизни поэта, который оказался годом наивысшего подъема его творческих сил. Обратимся к цветовой гамме этих стихотворений.

«Петербург» – единственное прямо посвященное городу стихотворение у поэта – открывается традиционным для семиотики Петербурга желтым цветом:

*Желтый пар петербургской зимы,
Желтый снег, облипающий плиты.
Я не знаю, где вы и где мы,
Только знаю, что крепко мы слиты.
<...>
Только камни нам дал чародей,
Да Неву буро-желтого цвета,
Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета...*

Этот цвет в стихотворениях Анненского наиболее содержателен и частотен из всех цветообозначений. В истории культуры жёлтый цвет нередко трактуется как негативный в психологическом отношении. По В. Кандинскому, например, это цвет помешательства, безумия, сумасшествия, он давит на душу, насилует её [Кандинский 1992: 67]. В

статье Андрея Белого «Священные цвета» жёлтый трактуется как «зловещий отблеск», гнетущий и больной. В поэтической вселенной самого Анненского желтый цвет не имеет положительных коннотаций, в стихах поэта он сопутствует, как правило, темам печали, уныния, болезни, смерти. Как цвет болезни и смерти, жёлтый для Анненского ассоциируется и с Петербургом: «*Да Неву буро-жёлтого цвета*». Это, в первую очередь, Петербург, каким его видел Достоевский – с грязными, ржавыми водами, желтыми окнами, город в желтом мареве, которое подчеркивает образ «желтого пара». «Именно сквозь призму восприятия своего любимого писателя, которого сам Анненский неоднократно в публичных лекциях называл «истинным поэтом», он видел главный город Российской империи», – пишет М.В. Тростников [Тростников 1991: 15-17]. Желтый цвет маркирует пограничное состояние между жизнью и смертью. В стихотворении к тематическому мотиву болезни добавляется мотив обезличенности: «*Я не знаю, где вы и где мы, / Только знаю, что крепко мы слиты*». В данном контексте желтый цвет выступает как то самое марево, застилающее глаза, о котором говорил Андрей Белый: «Первое сияние, разрезающее мрак, окрашено желто-бурым зловещим налетом пыли» [Белый 1994: 202]. Мареве, в котором невозможно различить лиц.

Стихотворение насквозь пронизано ощущением неопределенности, потерянности, пустоты: «пустыни немых площадей», «только камни нам дал чародей». Повторяющийся образ камня придает желто-бурому оттенку примесь серости: серые безликие площади, пустые, безлюдные, где только камни – безжизненные, немые. Серый цвет, как писал А. Белый – это «черт, завеса пыли, которую нужно преодолеть...» [Белый 1994: 201]. Петербург в строках Анненского – неживой, как будто застывший над землей мираж из пара, страшный и призрачный, переливающийся от желто-бурого до серо-туманного цвета, полупрозрачный и холодный. В нем нет жизни: «ни миражей, ни слез, ни улыбок», «только камни из мерзлых пустынь» – начисто отсутствуют какие-либо признаки красоты и величия Петрова града, да и сам город – отсутствует, мы видим только его призрак, фантом. Даже поэтически воспетые поэтами белые петербургские ночи у Анненского погружены в серый мрак: «*Белой ночи над волнами тени*», от самой ночи, от ее красоты осталась только тень и «отрава бесплодных хотений». Во всем этом чувствуется влияние гоголевской поэтики, его апокалипсического Петербурга – города призраков, где по Невскому проспекту свободно ходят носы, мундиры, цилиндры, но среди всей этой суеты нет ни одного живого человека! Не появляется в образе

города у Анненского ни одной светлой краски, потому что чистые, яркие цвета – цвета жизни, юности, красоты остались где-то у истоков Петербурга, когда он только зарождался и воплощал собой светлое будущее для России. «Петра творенье», – писал Анненский еще в 1979 году, – стало уже легендой, прекрасной легендой. <...> Теперь же нам грезятся новые символы, нас осаждают еще не оформленные, но уже другие волнения, потому что мы прошли сквозь Гоголя и нас пытали Достоевским» [Анненский 1979: 359].

Петербург воспринимается автором в зыбких, туманных оттенках, болезненным и опустошенным, в котором нет звуков, цветов и эмоций. В нем нет времен года и различия между частями суток, погруженный с сонною «отраву» желтого пара, он превратился в холодную пустыню.

Неразрывно с образом Петербурга в жизни и творчестве Анненского связан и образ вокзала – как пограничная черта, локус, отделяющий его дом от чужого, призрачного города. Вокзал выступает у него символом последней, мучительной ступени перед счастьем возвращения домой, в уют Царского Села или же в какой-то другой провинциальный русский город. Показательно уже само название стихотворения «Тоска вокзала», здесь каждая строка, каждая минута ожиданий и вправду пронизана глубокой тоской и усталостью:

*О, канун вечных будней,
Скуки липкое жало...
В пыльном зное полудней
Гул и краска вокзала...*

По цветовым деталям стихотворение не более яркое, чем предыдущее, преобладающие оттенки в нем – монохромные, линиялые, размытые: «пыльный зной полудней», белый свет, затянутый пеленой пыли, «флаг линияло-зеленый», «пара белые взрывы». Общее настроение – вечерняя тяжелая дремотная усталость. Снова наблюдается та же атмосфера зыбкости, пара и тумана, все как будто в дыму – то ли мираж, то ли реальность: «дрожащее полудней». В стихотворении нет ни одного чистого цвета, исчезает даже характерный для Петербурга желтый пар, все обесцвечивается. После тяжелого дня, проведенного в призрачном городе, не приносит облегчения и ожидание поезда: «И трубы отдаленной / Без отзыва призывы». Поэт нагнетает атмосферу тщетности существования, отсутствия какого-либо выхода. Исход один: «Уничтожиться, канув / В этот омут безликий» – чтобы вернуться домой, вырваться из этого гнетущего города, нужно «уничтожиться». Словно пройти очищение,

канув в омут, и только таким образом, через мучение, возможно достичь счастья. В этих строках звучит главный принцип поэзии Анненского – достижение идеала через муку: «отрицательная, болезненная сила муки уравнивается в поэзии силою красоты, в которой заключена возможность счастья» [Анненский 2014: 190].

Глубина этой муки раскрыта поэтом в другом стихотворении – «Зимний поезд». Здесь лирический герой как будто претерпевает обратную дорогу – из дома в призрачный город желтого пара. Выезжая еще затемно, из «*немой черноты*» снегов, он видит апокалипсические образы – поезд, несущий его прочь, превращается в пышущего дракона, прожигаящего глазами тьму, дым бьет золотым фонтаном. Краски в начале стихотворения яркие, живые – тьма разрезается желто-оранжевым пламенем огня, «*горящее золото*», «*пышущий дракон*» – все эти образы ассоциативно связаны с тематикой адского пламени. «...Враг открывается в пламенно-красном зареве адского огня. Это последний предел относительности – призрак призрака, способный, однако, оказаться реальнее реального, приняв очертания змия», – писал А. Белый [Белый 1994: 204]. Поэт сравнивает путь до Петербурга с кругами ада, которые ему необходимо пройти, сам путь, сама дорога для него – мучение. Дорога, проходящая в полусне-полусознании (опять эти половинчатые образы, не-реальности и не-сна!) рисует нам страшные образы, рождаемые ночным предвкушением поездки. Анненский пишет о поезде: «*Сейчас порвет мятежным бегом / Завороженной дали сон*», и по завершении этого сна, погружаясь в состояние зыбкости-неясности (словно под убаюкивающее покачивание поезда), воображение рисует картины проклятого города, столицы, к которой тянутся отовсюду составы с мертвецами: «*А с ним, усталые рабы, / Обречены холодной яме, / Влачатся тяжкие гробы, / Скрипя и лязгая цепями*». Город, построенный на костях, притягивает к себе все больше и больше мертвецов. Как отмечает В.Топоров, в XIX веке «статистические данные по петербургским кладбищам характеризуют город как гигантскую и споро работающую фабрику по переработке покойников и приему новых. <...> Столица принадлежит к тем немногим местностям России, где число умирающих превышает число рождающихся...» [Топоров 1995: 259-367]. Неслучайна в связи с этим тема смерти и мертвецов, тесно переплетающаяся с образом Петербурга в сознании поэта.

Сам всадник Апокалипсиса предстает в стихотворении в образе Полночи: «*Среди кошмара дум и дрем / Проходит Полночь по*

вагонам». По мере продвижения в сторону Петербурга цвета в стихотворении начинают тускеть – от золота и черноты теперь остается «наполовину притушенный» разбитый фонарь в руках Полночи, и «тем больше чада в черных снах». Все заволакивает мраком, дурманом, сном. Снова автором нагнетается мотив неяркости, нечеткости, дремы. Сам образ Полночи – ирреален, она «как призрачный монах», только мираж, зловещий призрак. Страшный мир заволакивает черно-серым дурманом, покоя нет даже во сне, сны удушливы, беспокойны, неопределенность все нарастает и нарастает: «Тем больше слов, как бы не слов», «Да все бесцельней, безымянней». Все вокруг оборачивается миражом, ночь «лишь молча точит свой дурман». В последних строфах снова возникает мотив смерти: «И мерзок тем, кто не заснул, / Хаос полусуществований!». Состояние «полусуществования», какое-то неопределенное пространство во мраке, как переход из забытья в сон – характерное состояние души лирического героя, подавленного Петербургом. «В петербургском тексте отражена квинтэссенция жизни на краю, над бездной, на грани смерти...», – пишет В.Н. Топоров [Топоров 1995: 259-367]. Именно это состояние на краю, пограничное между жизнью и смертью, охватывает пассажира в поезде. Петербург мучает его уже издалека, высасывая все силы еще до того, как лирический герой оказывается в самом проклятом городе. «Петербург – дьявольское, гнилое место, воплощение городской цивилизации, подошедшей к последней грани всемирного катаклизма», – пишет З.Г. Минц в работе «Петербургский текст и русский символизм» [Минц 2004: 103-115]. Характерной чертой петербургского текста в данном стихотворении является наличие «видений, дивинаций, снов, пророчеств, откровений, прозрений...» [Топоров 1995: 259-367]. Но что сам Петербург? Каким предстает он в финале стихотворения?

Поезд прибывает, «Забывшим за ночь свой недуг / В глаза опять глядит терзанье» – с рассветом возвращаются былые страдания, мучения. Сколь ни была мучительна ночь, полная видений и страшных образов смерти, утро не сулит спасения. Весь мир обречен на страдания, что Анненский подчеркивает очень ярким образом: «И стойко должен зуб больной / Перегрызть холодный камень». Снова появляются образы теней, «дряхл и сед» рассвет, полностью исчезают яркие цвета, заменяясь снова все тем же желтым паром: «Пары желтеющей стеной / Загородили красный пламень». Мир вокруг туманный, не относящийся ни к яви, ни к сну, какое-то подобие лимба, в котором терзаются ни в чем не повинные души. Поезд, таким

образом, предстает отражением ада, душевной муки лирического героя, его кошмарного сна, где даже Полночь, Рассвет и Закат – самостоятельные сущности, которые могут действовать и менять судьбу человека.

Таким образом, стихотворения И. Анненского о Петербурге, несмотря на их внешнюю «красочность», открывают нам город-призрак, полный тумана и мглы. В первом стихотворении город предстает более наполненным цветом, а значит и – жизнью, но жизнь эта мучительна и слаба, как чахоточный больной. Образ Петербурга, как города призраков, начатый в первом стихотворении, плавно переходит и в последнее, нагнетая inferнальные мотивы поезда, в котором едут мертвецы. Во всех трех стихотворениях мотивы тоски, скуки, томления тесно связаны с ощущениями лирического героя, испытанными им в Петербурге или в непосредственной близости от него.

Для всех петербургских стихотворений Анненского характерна обезличенность, так как обезличен образ самого города. В них есть чувства, есть эмоции, но нет единичного субъекта, испытывающего эти чувства, только одно неопределенное «мы»: «*знаю, что крепко мы слиты*». Так Петербург стирает грани между людьми, стирает грани между жизнью и смертью, оставляя только одно бескрайнее мифологизированное пространство. В последних строках стихотворения происходит возвращение в это призрачное пространство города, и снова мы видим миражный холодный Петербург, сотканный из серого камня и желтого пара и поглотивший все краски и звуки в бесцветии.

ЛИТЕРАТУРА

Анненский, И.Ф. Великие поэты мира. И. Анненский. М.: Эксмо, 2014. – 352 с.

Анненский, И.Ф. Книга отражений. Вторая книга отражений. М.: Ломоносовъ, 2014. – 304 с.

Анненский, И.Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. – 680 с.

Бельй, А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. – 528 с.

Кандинский, В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. – 349 с.

Миц, З.Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб.: Искусство – СПб, 2004. – 773 с.

Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. – 623 с.

Тростников М.В. Символика желтого цвета в лирике И. Анненского // Русская речь. 1991. № 4. – С. 15-17.

Флоренский, П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил-Русская книга, 1993. – С. 309-316.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.В. Барковской.

Е.Н. МИТЕВА

*(Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,
Одесса, Украина)*

УДК 821.161.1-1(Цветаева М.)

ББК Ш33(Рос=Рус)6-8,445

АВТОРСКИЙ МИФ М. ЦВЕТАЕВОЙ О СЕРГЕЕ ЭФРОНЕ В КОНТЕКСТЕ ДОМИНАНТ РЫЦАРСКОГО КОДЕКСА

Аннотация: В статье осмысляется интертекстуальность как дополнение семантического поля концепта «рыцарство» в смысловой структуре стихотворения «Семь мечей пронзали сердце», посвященного Сергею Эфрону. Кроме того, постигается самобытность цветаевского мифа о С. Эфроне на примере данного стихотворения, написанного в 1918 году. Лирическая героиня воспевает своего возлюбленного, стремясь мифологизировать свою любовь с помощью показателей рыцарского кодекса. Феномен рыцарства в этом тексте обыгрывается, прежде всего, в истолковании темы Богородицы. Показателем трансформации традиционной рыцарской модели является осмысление поэтессой своего супружества как братства в ряде других текстов, а также как материнства в данном тексте. В статье актуализированы аллюзии, отсылающие к различным интертекстам: библейским (ипостаси Богородицы и Христа) и ибсеновским (образ Сольвейг).

Ключевые слова: интертекстуальность, концепт, рыцарство, символика, авторский миф, Сергей Эфрон, Богородица, Сольвейг.

Всесторонне внимание к концепту «рыцарство» в цветаевском ментальном универсуме требует выявления важных показателей авторского мифа поэтессы и сопутствующих решению темы в каждом конкретном стихотворении интертекстов. В этом плане наиболее показательным стихотворением, адресованным С. Эфрону, «Семь мечей пронзали сердце...» в соответствии с авторским мифом поэтессы 1910-х годов.

При обилии исследовательских позиций в теоретическом изучении концепта, наиболее показательной для данного исследования стала идея Ю. Степанова о сопоставлении понятий концепт и интертекстуальность. По мнению ученого, «интертексты – форма существования сложных культурных концептов» [Степанов 2003: 81].

На основании идеи Ю. Степанова можно выдвинуть рабочую гипотезу о важности интертекстуальных отсылок как одного из слоёв семантического поля концепта.

Помимо наработок классиков научной концептологии приоритетными для данного исследования являются позиции двух ученых Одесского университета. Точка зрения Н. Сподарец фиксирует специфику концепта как ментально-когнитивной единицы, «которая в границах словесного знака и языка предстает в своих содержательных формах образом, понятием и символом» [Сподарец 2013: 149]. Представляет интерес и утверждение С. Фокиной о том, что «... авторский концепт художника слова предстает своего рода ключом к пониманию его эстетической системы, позволяя прочитывать коды, символику, образы и понятия в соотношении с ментальными показателями, как явно выраженными и манифестируемыми, так и скрытыми и даже зашифрованными» [Фокина 2013: 325]. Также представляется интересной идея С. Фокиной о диалоге концептуализации образа и интертекстуальности. По мысли исследовательницы, «опорными факторами становятся как осмысление взаимоотношений и впечатлений автора о прототипе, так и включение в поле моделируемого концепта различных интертекстуальных отсылок, аллюзий и реминисценций» [Фокина 2014: 599-600]. Подобный процесс, описанный в приводимой выше цитате, близок созданию авторского мифа, в центре которого оказывается адресат лирики, значимый как в жизни поэта, так и в его произведениях. Именно таким адресатом в цветаевском случае предстает Сергей Эфрон.

Понятие «интертекстуальность» исследовали многие ученые, но идеи, не противоречащие предложенной гипотезе о взаимосвязи концепта и интертекстуальности, находят подтверждение, прежде всего, в работах Ю. Кристевой, Н. Фатеевой, Н. Пьеге-Гро. Так Ю. Кристева предлагает «на место понятия интерсубъективности» поставить «понятие интертекстуальности» [Кристева 2000: 429]. Исследовательница Н. Пьеге-Гро высказывает мысль о том, что «интертекстуальность <...> – это устройство, с помощью которого один текст перезаписывает другой текст, а интертекст – это вся совокупность текстов, отразившихся в данном произведении» [Пьеге-Гро 2008: 23]. Н. С. Фатеева утверждает, что для читателя интертекстуальность – это «установка на (1) более углубленное понимание текста или (2) разрешение непонимания текста (текстовых аномалий) за счет установления многомерных связей с другими текстами» [Фатеева 2007: 16]. Исходя из позиции Н. Пьеге-Гро,

дополненной установкой Н. Фатеевой, можно сделать следующее заключение, подтверждающее нашу гипотезу о том, что интертекстуальность дополняет семантическое поле концепта и активирует самобытность концептуализации в ментальном универсуме автора.

Стихотворение «*Семь мечей пронзали сердце*» написано 25 мая 1918 года. Этот год был тяжелым для М. Цветаевой – С. Эфрон ушел добровольцем Белого движения.

*Семь мечей пронзали сердце
Богородицы над Сыном.
Семь мечей пронзили сердце,
А мое – семижды семь.*

*Я не знаю, жив ли, нет ли
Тот, кто мне дороже сердца,
Тот, кто мне дороже Сына...*

*Этой песней – утешаюсь.
Если встретится – скажи.*

Такие проникновенные и пылкие строки свидетельствует о пребывании поэтессы в глубоком отчаянии. Вестей от мужа нет, и её мучает неизвестность. Но М. Цветаева не утрачивает веры, что супруг жив. Действительно, С. Эфрон также тревожится за близких и, лишённый возможности передать родным хоть какую-то весточку, всё же находит спасительную возможность сообщить о себе их общему близкому другу М. Волошину: «*Дорогие Пра и Макс, только что вернулся из Армии... Я жив и даже не ранен.... Я потерял всякую связь с Мариной и сестрами, уверен, что они меня давно похоронили, и эта уверенность не дает мне покоя... Боюсь подумать о том, как они перемучились это время...*» [Саакянц 1997: 153].

Сердце в стихотворении выступает как духовный центр и средоточие всей совокупности чувств человека. «С сердцем связывают понятия совести, доброты» [Шейнина 2001: 201]. Включение в поэтический дискурс данной гиперболы эксплицирует, насколько сильны мучения и глубоки переживания лирической героини. В этих строках возникает мотив жертвенности любящей жены, хотя в подтексте стихотворения обыгрывается и мотив неверности. Лирическая героиня тоскует по мужу, который, отправившись на фронт, жертвует собой, что соотносимо с реальной ситуацией разлуки супругов из-за ухода С. Эфрона на фронт с Белым движением. Именно

страдание лирической героини способствует стремлению к неразрывности, единению.

Свою тоску и даже, возможно, чувство вины перед мужем поэта мифологизирует через призму апокрифа о Богородице. В определенном смысле М. Цветаева создаёт свой апокриф. Так, лирическая героиня в игровом ключе отождествляет себя с Богородицей, ощущает пламенное материнство по отношению к своему мужу, которому придаются черты Эфрона. Следует вспомнить легенду о Деве Марии, пронзенной семью мечами, в момент нахождения на Голгофе: «Её грудь пронзают семь мечей, символизирующие семь её скорбей» [Апокрифы Древней Руси 2002: 156]. Семь мечей, пронзающие сердце Богородицы, символизируют семь смертных грехов и всю полноту страданий, перенесённых Богородицей за страсти Сына на кресте. Помимо того, существует икона Божьей Матери под названием «Семистрельная». Отсюда возникает мотив Богородицы, и обыгрывание данной темы становится новым витком в цветаевском концепте «рыцарство». Известно, что культ Прекрасной Дамы в культуре возник именно из поклонения Деве Марии: «В церкви рыцарь преклонял колено перед образом Богоматери» [Рух 2007: 32]. Во имя Богородицы рыцари слагали стихи, расточали похвалы, произносили слова молитвы. Впоследствии такое отношение к Деве Марии трансформируется в возвышение обыкновенной, земной женщины, хотя и сопричастной к высокому сословию и в то же время, согласно рыцарской мифологии, обладающей духовным совершенством.

В цветаевском стихотворении лирическая героиня не просто сравнивает свои страдания со страданиями Девы Марии, а ставит свою любовь выше:

Семь мечей пронзили сердце,

А мое – семижды семь.

«Меч» – символ мужества и отваги, важный атрибут рыцарства – задаёт также тему казни и разъединенности. Меч как главный рыцарский атрибут не только для цветаевского сознания, но и для мировой культуры помогает осмыслить концепт «рыцарство» в цветаевском универсуме.

Показательно, что Марина Цветаева прямо не посвящает стихотворение С. Эфрону. Возможно, стратегия умалчивания должна возвысить скрытого адресата, являя, таким образом, его избранность, безупречность, даже святость, согласно цветаевскому мифу. Кроме того, отсутствие посвящения или прямого обращения к адресату

активизирует коды покаяния и сокровенности чувства. Интересно, что жертвенность и стремление к неразрывности выступают элементами рыцарства в авторском мифе поэтессы.

В стихотворении упоминается число семь, имеющее магическую и сакральную семантику, что актуализируется поэтессой. Как известно, семь – «число, символизирующее совершенство» [Флори 2006: 315].

Несмотря на обыгрывание греховности и покаяния цветаевская лирическая героиня сильна духом, она искренне надеется, что её возлюбленный жив, и всем сердцем жаждет встречи. Этот аспект лирического сюжета позволяет выявить в образе лирической героини скрытую отсылку к образу Сольвейг.

Сольвейг – воплощение верности, постоянства и надёжности. Переключка с психотипом цветаевской героини неслучайна, поскольку Сольвейг можно назвать «небесной матерью» Пер Гюнта, благодаря чему он остался самим собой, с «печатью божьей на челе своём». Авторский миф М. Цветаевой, касающийся ее отношений с С. Эфроном, подчеркивает материнское начало, реализуемое в служении и воспевании лирической героиней рыцаря. Эта позиция предполагает варьирование гендерных ролей. При этом цветаевская лирическая героиня, как и Сольвейг, олицетворяют одновременно женское и мужское начала, по-матерински оберегая и служа своему возлюбленному.

Называя стихотворение песней, поэтесса приближает его к молитве, акцентируя суггестивный и перформативный уровень лирического дискурса.

Этой песней – утешаюсь.

Если встретится – скажи.

Феномен рыцарства в данном стихотворении обыгрывается подспудно в интерпретации темы Девы Марии и преклонения пред ней. Лирическая героиня ставит свои чувства выше чувств Богородицы. Согласно культурной модели рыцарства, истинное чувство не возможно без определенного условия, ведь «без томления не бывает любви» [Руа 2007: 293]. Более того, для любви должны существовать преграды. Лирический сюжет цветаевсеого стихотворения соотнесен с доминантами рыцарского кодекса. Жена страдает, её сердце изнывает от беспокойства о муже, который добровольно ушёл на фронт. Он словно рыцарь, отправившийся в крестовый поход, а его возлюбленная не знает покоя, томится в мучительном ожидании. Характерно, что лирическая героиня и ее

возлюбленный синонимичны поэтессе и ее супругу. То, что *«Цветаева никогда не усомнилась в его <Сергея Эфрона> благородстве, рыцарстве и исключительной порядочности»* [Швейцер 1992: 655], становится главной доминантой лирического сюжета.

На основании работ Й. Хейзинга, П. Зюмтора, Ж. Руа, Ж. Флори определены такие доминанты рыцарства как культурной модели: храбрость, мужество, отвага, скромность, благородство души.

В культуре *«любовь (куртуазная) во всех своих проявлениях, включая и чувственные, понимается отныне как нечто облагораживающее, а не как пагубная для души страсть, от которой, по традиционному учению церкви, нужно бежать как от чумы. Она должна быть принята как дар, если любовь эта истинна, искренна, бескорытна»* [Руа 2007: 293]. Приоритет в тематике цветаевского стихотворения отдается не губительной страсти, а благородному, альтруистическому и неподдельному чувству.

Анализируемое цветаевское стихотворение свидетельствует о самобытной трансформации концепта «рыцарство». Своеобразие цветаевского концепта «рыцарство» в контексте авторского мифа поэтессы в данном тексте определяет феномен не братства, как в ряде других текстов, обращенных к С. Эфрону, а материнства. Если куртуазная любовь «есть чувство благородное. Только дама достойна любви, и только рыцарь способен ее любить...» [Флори 2006: 294], то в цветаевском мифе любовь и страдания лирической героини уравнивают ее с Богородицей. Деяния рыцаря согласно средневековой модели сопровождаются именем Бога. В этом плане показательны ипостаси Богородицы и Иисуса Христа, модифицирующие цветаевский концепт «рыцарство». Лирическая героиня, соотносимая с личностью самой М. Цветаевой, в этом стихотворении снова воспекает своего возлюбленного, стараясь доказать вопреки всему свою самоотверженную любовь, которая оказывается выше куртуазной любви.

Трансформация М. Цветаевой традиционной модели рыцарского кодекса сопряжена со стремлением моделирования авторского мифа. При этом поэтесса сохраняет ряд импонирующих ей доминант, определивших представление о рыцарстве. Показательно обыгрывание в цветаевском мифе личности Сергея Эфрона и адресованности ему конкретных поэтических текстов. Можно утверждать, что концепт «рыцарство» в ментальном универсуме М. Цветаевой, прежде всего, соотносится с авторским мифом поэтессы о Сергее Эфроне. Хотя могут встречаться и случаи отхода от этого принципа. Также концепта

«рыцарство» в каждом цветаевском решении в рамках каждого конкретного лирического послания коррелирует с рядом литературных аллюзий. Так в стихотворении «Семь мечей пронзали сердце...» были актуализированы библейские, апокрифические и ибсеновские интертексты.

ЛИТЕРАТУРА

Апокрифы Древней Руси / [сост. предисл. М. Рождественской]. – СПб. : Амфора, 2002.

Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Диалог. Карнавал. Хронотоп; [пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова]. – М. : Прогресс, 2000. – С. 427–457.

Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро. – М. : ЛКИ, 2008.

Руа Ж.Ж. История рыцарства: историческое исследование / Ж.Ж. Руа, Ж.Ф. Мишо. – М. : Эксмо, 2007.

Саакянц А.А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество / А.А. Саакянц. – М. : Эллис Лак, 1997.

Сподарец Н.В. К проблеме художественной концептуализации феномена человека в лирике Ш. Бодлера и А. Блока. [Электронный ресурс] / Н. В. Сподарец. – Режим доступа к ист.: http://journals.uspu.ru/attachments/article/84/Vest_2012_1_1.pdf

Степанов Ю.С. Интертекст, культурный контекст, ноосфера // Теоретико-литературные итоги XX века / [под ред. Ю.Б. Борева]. – Т. 1.: Литературное произведение и художественный процесс. – М.: Наука, 2003. – С. 80–104.

Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н.А. Фатеева. – М. : КомКнига, 2007.

Флори Ж. Повседневная жизнь рыцарей в Средние века / [пер. с фр. Ф.Ф. Нестерова]. – М. : Молодая гвардия, 2006. – 356 с.

Фокина С.А. Концепт «ревность» в ментальном универсуме М. Цветаевой / С.А. Фокина // Слов'янський збірник : [зб. наук. праць] / [відп. ред. д-р філол. наук., доцент О. А. Войцева]. – Вип. XVII. – Чернівці : Букрек, 2013. – С. 324–332.

Фокина С. А. Интертекстуальность как показатель концептуализации поэтического двойника Марины Басмановой в лирике И. Бродского / С.А. Фокина // Лингвокультурные феномены в коммуникативном пространстве полиэтнического региона :

[материалы конф.] / [под общ. ред. Е.А. Жуковой, И.В. Ковтуненко, Е.В. Маслаковой, О.М. Холомеенко]. – Ростов-на-Дону : ЮФУ. – С. 599–603.

Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. / [сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина] / М. Цветаева. – М.: ТЕРРА; Книжная лавка – РТР, 1997.

Швейцер В. Быт и Бытие Марины Цветаевой / В. Швейцер. – М.: Интерпринт, 1992.

Шейнина Е.А. Энциклопедия символов / Е.А. Шейнина. – М.: АСТ; Харьков: Торсинг, 2001.

Статья рекомендована к.ф.н., доц. С.А. Фокиной.

Е.Я. ДЖАББАРОВА

*(Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-1(Цветаева М.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

«ТВОЯ СМЕРТЬ» М. ЦВЕТАЕВОЙ: ИМЯ И МЕСТОИМЕНИЕ КАК ЗНАКИ ДИАЛОГИЧНОСТИ ТЕКСТА

Аннотация. В статье рассматриваются имя и местоимение как знаки диалогичности текста в очерке М. Цветаевой «Твоя смерть». Прослеживается поэтический диалог между Мариной Цветаевой и Райнером Рильке. Обосновывается необходимость поэта в диалоге с мертвыми, ушедшими (связь с мемориальной, мемуарной прозой 30-х годов). Рассматриваются местоименные формы и парадигмы, характерные для очерка. В ходе анализа выделяется основная местоименная парадигма «я – ты», раскрываются объединяющие и разделительные функции местоимения «мы». Анализируется движение имен собственных в тексте (Ваня – Ванечка – Иоанн; мадемуазель – француженка – Жанна – Иоанн). Имя собственное в тексте предстает значимым для восприятия целого этноса, в данном случае – Россия и Франция. Утверждается дихотомия земного и небесного пространства. Цветаева обрамляет смерть Рильке именами собственными, тем самым, индивидуализируя его собственную смерть. Материал статьи помогает в перспективе проследить особенности поэтического диалога, в целом свойственные Цветаевой. Отдельно раскрываются мотивы не-встречи, разлуки и памяти, как основополагающие для творчества поэта.

Ключевые слова: Марина Цветаева, Райнер Рильке, поэзия серебряного века, проза поэта, местоименная игра, диалог

Очерк «Твоя смерть» был закончен 27 февраля 1927 года и написан, как почти вся мемуарная проза 30-х годов («Живое о живом», «Пленный дух», «Нездешний вечер», «Повесть о Сонечке»), после смерти поэта – в данном случае Райнера Рильке. А. Саакянц замечает, что 1927 год «Цветаева начала с письма Пастернаку, продолжая траурный монолог о сужденной не встрече втроем, в живых, на этом свете; о том, как хорошо знает она тот свет» [Саакянц 1999: 730]. Обращенность к тому свету, память о нем и о его обитателях

органична Цветаевой, исследователь точно обозначает это состояние «*присутствием в отсутствии*» [Саакянц 1999: 730]. Свой замысел поэт объясняет и в письме к Тесковой: «Предзвучие и позвучие – во мне – его смерти» [Цветаева 2013: 539]. Все случившиеся смерти тем самым живут в поэте, продолжая вечный диалог, постепенно превращающийся в «круговую поруку бессмертия». Категория памяти неразрывно связывается с разлукой как с возможностью помнить: «Из всего комплекса тогдашних детских переживаний с годами выкристаллизовалось понятие "разлука", ставшее стимулом и внутренней темой творчества Цветаевой. Разлука включала все: расставание с любимым или друзьями, разрыв с родиной, разминовение со временем и судьбой, смерть. Понятие разлуки углублялось и разрасталось, вырастая до трагического неприятия жизни. Оно же толкало к письменному столу, за которым преодолевалось все» [Швейцер 1992].

Знакомство Марины Цветаевой с Рильке происходит благодаря Борису Пастернаку: «Борис подарил тебя мне. И, едва получив, хочу быть владельцем. Довольно бесчестно. И довольно мучительно – для него. Поэтому я и послала письма» [Цветаева 2013: 415]; «Вы не самый мой любимый поэт («самый любимый» – степень). Вы – явление природы, которое не может быть моим и которое не любишь, а ощущаешь всем существом, или (еще не все!) Вы – воплощенная пятая стихия: сама поэзия, или (еще не все) Вы – то, из чего рождается поэзия и что больше ее самой – Вас» [Цветаева 2013: 357], – пишет Цветаева в письме к Рильке 1926 года. Он для нее не может стоять в ряду обычных поэтов, он выше, он – сама поэзия: «В своей коленопреклонности (как некогда перед Блоком) она незаметно перешла с поэтом на «ты»: не как с равным, а как с божеством» [Саакянц 2002: 480].

Божество, рядом с которым она может поставить себя в один ряд: «Знаешь ли, почему я говорю тебе Ты и люблю тебя – и – и – Потому что ты – сила. Самое редкое» [Цветаева 2013: 357]. Поэты оказываются равноценны и равнозначны друг другу. Помимо местоимения «ты» их диалог выстраивается благодаря вопросам и обращениям, в своей монографии «Речевое поведение лирических героинь А. Ахматовой и М. Цветаевой» А.С. Мухина отмечает важность такого речевого жанра, как вопрос: «Вопросительная конструкция иллюстрирует ход мыслей лирической героини, находящейся в постоянном напряженном поиске нужного образа, чтобы полнее выразить свой внутренний мир, мысль облечь в

словесную форму» [Мнухина 2014: 57]. В данном случае можно говорить не столько о напряженности мысли лирической героини, сколько о значимости вопроса в целом, как средства диалога: «...Райнер, думал об этом?» [Цветаева 2010: 639]; «Вот и все, Райнер. Что же о твоей смерти?» [Цветаева 2010: 645]. Сам по себе вопрос отдельно акцентирует внимание читателя на личность Рильке, заставляет вспомнить и помнить.

Об особой роли Рильке в жизни Цветаевой свидетельствует даже заголовок очерка, содержащий притяжательное местоимение: «**Твоя** смерть». Важнее не факт смерти, а то, кому она принадлежит, не Рильке принадлежит смерти, а смерть – Рильке. Также следует отметить, что смерть понимается Цветаевой как категория вечного, духовного, неизмеримого: «Смерть Рильке предстала в нем в обрамлении двух других смертей, завершений двух других одиноких путей к «сердцевине Всегда» [Шевеленко 2015: 336]. Другими словами, смерть других равняет их с Рильке лишь по одной причине: смерть равняется вечности, а мертвые – её обитатели. В. Швейцер проводит параллель между смертью Нади Иловайской (смертью, пережитой в детстве) и тем рядом потерь, что Цветаевой еще придется пережить: «Мистические переживания, впервые вызванные смертью Нади Иловайской, с меньшей силой повторились в связи со смертью в конце декабря 1926 г. Райнера Мария Рильке, которого Цветаева никогда не видела, но личность и поэзия которого в современности были для нее равновелики Пушкину и Гете – в прошлом. Узнав о смерти Рильке, Цветаева не ринулась искать встречи с ним на парижские улицы, теперь у нее была волшебная палочка – творчество. Через непознаваемое она обратилась к Рильке непосредственно на «тот» свет в стихотворном письме "Новогоднее", о котором замечательно написал Иосиф Бродский, и в статье "Твоя смерть"» [Швейцер 1992]. Невстреча была поводом встретиться друг друга в мире ином.

Композиционно текст делится на три части, две из которых имеют названия. Первая часть текста – непосредственное обращение к Рильке (Райнеру): «Каждая смерть, даже из самого ряда выхождения выходящая, – о твоей говорю, **Райнер**, неизменно оказывается в ряду других смертей, между последней до и первой после» [Цветаева 2010: 635]. Самой распространенной формой имени становится лаконичное – Райнер, но в особенных случаях возникает почти надгробное Райнер Мария Рильке. Вторая часть – Mademoiselle Jeanne Robert посвящена памяти французской преподавательницы. С самого начала текста

мадемуазель кажется безликой, о ней упоминается устами Али или самой Цветаевой, имя всегда пишется и упоминается по-французски, что дистанцирует и создает ощущение инородного и чуждого. Однако по мере развития текста безликое «мадемуазель» и общее «французенка» сменяются конкретным именем «Жанна»: «.. Райнер-Мария-Рильке, доволен – **Жанною** Робер?» [Цветаева 2010: 642]. Наконец, третья и последняя часть называется «Ваня» и существенно отличается от второй части. С самого начала текст лишен официальности и отдаленности второй части, в нем изначально встречается лаконичное и близкое «Ваня»: «Умер русский мальчик **Ваня**» [Цветаева 2010: 642]. Затем возникают «Ванечка», «гучковский мальчик» и «Ваня Гучков». Наконец, Жанна и Ваня преобразуются в общее «Иоанн». А сами конкретные имена героев приобретают обобщенный характер, приравниваются в целом стране и месту: «Жанна – (вся та Франция) и Ваня – (вся Россия)» [Цветаева 2010: 646]. Между ними Цветаева помещает Рильке, хотя сама же и отмечает, что его *земное* пространство не имеет соседей. Однако небесное и вечное пространство смерти, для Цветаевой, оказывается невозможным без русского мальчика Вани и французенки Жанны Робер: «над Роной – без соседей – во мне, его русской любящей покоится: между Жанной и Ваней – Иоанном и Иоанном» [Цветаева 2010: 646]. Поскольку сама категория смерти недоступна Цветаевой – живой, но открыта для мертвых, она уравнивает всех мертвых в правах. Все земное – невстреча, невозможность и ненужность встречи, подлинная встреча возможна лишь в небесном пространстве мертвых, где всё по определению абсолютно. Подобная дихотомия земного и небесного выражена еще и в том, что именно после смерти отдельные персонажи становятся отражением целой страны, а само имя «Иоанн» порождает ассоциации с Евангелием от Иоанна (единственным, где «В начале было Слово»). Так, слово, а точнее имя другого, всего лишь, предлог вернуться к первой части текста и к главному герою очерка – Рильке: «Твоя болезнь – началась с переливания крови – **твоей** – в всех **нас**» [Цветаева 2010: 646]. Это предложение, возникающее в финале очерка, содержит два главных местоимения текста: «ты» / «твой» и «мы»/ «нас».

С самого начала вся тональность текста представляет собой свободный диалог, несмотря на название очерка, отсутствие Рильке не ощущается. Цветаева постоянно говорит с ним и обращает читателя к нему: «Так, Райнер, **ты** породнил меня со всеми, тебя потерявшими, как **я**, в ответ породнила тебя со всеми, когда-либо мною

потерянными, и ближе всех – с двумя» [Цветаева 2010: 635]; «(Так, Райнер, **мы** все удивлялись, как такой может жить, теперь – умереть)» [Цветаева 2010: 638]. Бесконечный, не завершающийся со смертью, диалог, встречается и в «Повести о Сонечке». Выстраивается однозначная парадигма взаимоотношений: «я – ты». Однако подобное «ты» позволить по отношению к Рильке может только сама Цветаева: «Мне ответят (не ты, Райнер, **другие**): ему – нет, телу его – да» [Цветаева 2010: 639]. Другие обратиться к Рильке не могут, все персонажи изолированы от него и возникают лишь посредством самой Цветаевой. Кроме того, «ты» наделяется оттенком восхищенного «Вы», встречающегося в письмах.

Тем не менее, в какой-то момент в текст вторгается местоимение «мы»: «**Мы** не за умершего, **мы** за гробовщика цепляемся!» [Цветаева 2010: 639].; «Таким отбором и создается ряд **наших** смертей и **наша** смерть» [Цветаева 2010: 635]. Необходимо отметить, что «мы» возможно именно благодаря делению на мир земной и небесный: все земные становятся «мы» и Цветаева позволяет вписать себя в этот ряд. Смерть и жизнь становятся классифицирующими началами, средствами объединения и диалога. Цветаева не включает Рильке в общее «мы», она включает саму себя в ряд живых.

Таким образом, можно говорить о местоименной парадигме: «я – ты» и об особой роли местоимения «мы», одновременно объединяющего всех живых и всех мертвых. Имена собственные в тексте носят обобщенный характер и соотносятся с целой страной (Ваня – Россия, Жанна – Франция), трансформируясь в единое «Иоанн». Тем самым, имена собственные не только маркируют отношения (к примеру, взаимоотношения Цветаевой и Рильке; отношение Цветаевой к персонажам), но и соотносятся с целым этносом. Вечный диалог поэтов при жизни, в конечном счете, преобразуется в диалог посмертный и вечный – в диалог без посредника, в подлинную встречу. Прямое обращение к ушедшему позволяет Цветаевой отрицать сам факт смерти Рильке-поэта.

ЛИТЕРАТУРА

Мухина А.С. Речевое поведение лирических героинь А. Ахматовой и М. Цветаевой: монография / А.С. Мухина. – Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2014. – 195с.

Саакянц А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. – М.: Центрполиграф, 2002. – 826 с.

Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. – М.: Эллис Лак, 1999. – 816 с.

Цветаева М.И. Письма 1924-1927. Сост., подгот. текста Л.А. Мухина. М.: Эллис Лак, 2013. – 760с.

Цветаева М.И. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. – М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2010. – 1214 с.

Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. [Электронный ресурс] / В. Швейцер. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/shveizer/shvB21.html>, свободный.

Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 464 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Т.А. Снигиревой.

К. ВАЛОВИЧОВА

*(Университет свв. Кирилла и Мефодия в Трнаве,
Трнава, Словакия)*

УДК 821.161.1-32(Бабель И.Э.)

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-8,444

СИМВОЛЫ В РАССКАЗАХ И.Э. БАБЕЛЯ

Аннотация. В статье предлагается одна из возможных интерпретаций рассказа Бабеля "История моей голубятни". Рассказ имеет автобиографическую основу, в нем повествуется история поступления мальчика в гимназию. В подарок за успехи на экзаменах мальчику разрешили купить голубей. Но как раз в день покупки голубей разразился еврейский погром, был убит дед мальчика. Опираясь на изыскания Е. Погорельской, обнаружившей несоответствие в рассказе целого ряда числовых данных тому, чтобы было в действительности, мы попытались увидеть символический смысл встречающихся в тексте чисел, а также других деталей (голубь, павлин и др.). В мифопэтике рассказа соприсутствуют символы христианства и иудаизма, что особенно заостряет контраст между библейскими заповедями и звериной жестокостью людей.

Ключевые слова: Бабель, мифопэтика, символ, числовая символика, погром, голубь.

В своей статье мы обратились к анализу символов в рассказе «История моей голубятни» Исаака Бабеля, одного из самых известных русских писателей. Его произведения заставляют задуматься над семантикой и функцией используемых символов, библейских мотивов, параллелей и контрастов, архетипов, которые придают его произведениям неповторимый и загадочный колорит. Читатель испытывает жажду раскрыть тайну его произведений, при этом наша исследовательская работа напоминает заманчивое открытие дверей от таинственных палат.

В своем исследовании мы опираемся на определение символа, предложенное Эвой Малити в книге «Symbolizmus ako princíp videnia» о символе написала: *“Pri uvažovaní o vývine vedeckého myslenia o človeku a spoločnosti a o jeho pozvoľnom, ustáľovaní sa počas celého 20. storočia až po súčasnosť zisťujeme, že vo svojej podstate v mnohom vychádzalo práve z toho, čo mu svojho času poskytol – symbol. Prostredníctvom symbolu, ktorému je vlastné metafyzické zovšeobecno-*

vanie, skonkrétneá abstrakcia, transformovane prenesená na celú duchovnú sféru človeka, sa stalo myslením moderným” [Малити 2014 : 7]². Символы писатели использовали, по словам Й. Догнала: “...od zobrazování vnější k zachycování tzv. vnitřní reality, která je pomocí symbolických vyjádření podstatně přístupnější, mj. i proto, že se sama, jak říká např. i S. Freud, má tendenci symbolicky manifestovat»³ [Догнал 2012 : 42-43].

Исаак Бабель в детстве стал свидетелем погромов. Во время одного из них убили его деда, и это происшествие он упомянул в рассказе «История моей голубятни», в котором использовал множество символов, к анализу которых мы и обратимся.

Даже посвящение рассказа М. Горькому является символическим, потому что он был защитником Бабеля. Он обнаружил в нем талант, и Бабель его очень уважал. Это значит, что он также принадлежал к его «голубятне».

Название «История моей голубятни» имеет несколько значений. Оно не обозначает только лишь голубятню как жилище голубей, о которых мечтал писатель, когда был еще мальчишкой, но автор описанием происшествий из своей жизни – конкретно из своего детства – охватывает историю голубятни и как историю появления христианства.

Уже в названии рассказа находится символ – голубятня как место, где обитает Бог, поскольку в христианстве Голубь является символом мира и Святого Духа.

Из сюжета мы узнаем, что когда рассказчик был ребенком, он очень мечтал иметь голубятню. Условием для исполнения мечты была хорошая учеба: “Поэтому отец, обещая купить голубей, требовал двух пятерок с крестами” [Бабель].

Мальчик много занимался, чтобы поступил в Николаевскую гимназию, куда могли попасть только два еврея из сорока, т.е. не более 5%. Это было очень несправедливо. Он указал на коррупцию, когда

² «Раздумывая над развитием научной мысли о человеке и обществе и о ее постепенном “закреплении” в течение всего 20-го века вплоть до наших дней, мы приходим к заключению, что она в своей сути во многом исходила именно из того, что ей в свое время предоставил – символ. Посредством символа, которому свойственно метафизическое обобщение, конкретизированная абстракция, трансформированная и перенесенная на всю душевную сферу человека, мышление стало современным».

³ «...от изображения внешней к постижению т. наз. внутренней реальности, к которой можно подойти при помощи символов намного легче, помимо прочего, еще и потому, что, по З. Фрейду, она сама тяготеет к проявлению при помощи символов, символически».

вместо него приняли сына торговца хлебом, поэтому был вынужден повторить вступительные экзамены через год.

Из исследования Е. Погорельской мы узнаем, что приведенный факт о двух учениках из сорока не соответствует исторической действительности. Это значит, что числительное *два* в тексте автор использовал намеренно: *“Гимназия появляется здесь для того, чтобы усилить драматизм описанной в рассказе ситуации: ведь процентная норма для евреев в коммерческом училище была высокой и составляла 50 %, в гимназии же эта норма была значительно ниже, но все же не пять, как говорится в рассказе Бабеля («Из сорока мальчиков только два еврея могли поступить в подготовительный класс»), а в черте оседлости – 10 % (в 1908 году норма была увеличена до 15 %)”* [Погорельская 2013].

Мифосемантика числа два включает в себя указание на противоположность, двойничество, контраст. По мнению Яна Геллера: *“...biblické dvojiny ráz budto prostorový, totiž nebe a země, anebo časový, totiž tento věk a budoucí věk. Křesťanské bohosloví zná ovšem také dvojí smlouvu, starou a novou, a apoštol Pavel mluví o dvojím člověku, starém adamu a novém Kristu”*⁴ [Геллер].

Также числительное сорок имеет важное значение, связанное с указанием на время. Геллер описывает это числительное так: *“To je po sedmičce a dvanáctce nejdůležitější číslo starého Východu. Zdá se, že už ve staré Babylónii byla doba, kdy Plejády nebyly viditelné na obloze, považována za čas zvláštního ohrožení. Odtud se podává, že i v bibli je 40 dnů či let především časem zkoušky. 40 dní trvá potopa, 40 dní byl Mojžíš na hoře. Také Ježíš byl 40 dní na poušti a po vzkříšení se po stejnou dobu ukazoval učedníkům. Číslo 40 je významné i v dějinách a bohoslužbách křesťanské církve....”*⁵ [Геллер].

⁴ «...библейские двоицы находятся как будто в пространстве, значит небо и земля, или же во времени, значит в эту эпоху и эпоху будущего. Христианское богословие знакомо само собой и также с двойным договором, старым и новым, и апостол Павел говорит о двойном человеке, старом Адаме и новом Христе». *Здесь и далее перевод автора статьи.*

⁵ «Это числительное, после чисел семь и двенадцать, является самым важным числом древнего Востока. Кажется, что уже в старом Вавилоне время, когда Плеяды не были видны в небе, считалось временем особой опасности. Из этого видно, что и в Библии указано 40 дней или же лет; прежде всего, это время испытания. 40 дней длится потоп, 40 дней находился Моисей на горе. Также Иисус был 40 дней в пустыне и после воскресения в то же время показывался перед учениками. Число 40 является значимым и в истории и в богослужениях христианской церкви...».

В тексте словацкий читатель может усмотреть и числительное один: *“По обоим предметам – по русскому и по арифметике – мне нельзя было получить меньше пяти”*, потому что высшая оценка в словацкой школе – единица (что эквивалентно пятерке в русской школе).

Единица в книге Яна Геллера символизирует: *“Na počátku číselné řady stojí jednička. Lze vést rozhovor o tom, zdali i jednička je už číslo. V každém případě však má svou symboliku. Je znamením nerozdělenosti, jednoty, sjednocení, a tak i Boha, ať už osobního jediného Boha v křesťanství či v islámu, nebo jedině všeobjímající božské prapodstaty v některých systémech panteistických. “Slyš, Izraeli, Hospodin Bůh náš, Hospodin jeden jest” bylo základní vyznání Božího lidu staré smlouvy a ozývá se znovu v řadě míst Starého i Nového zákona...”*⁶ [Геллер].

Помимо голубя, символическим значением обладает крест. В тексте рассказа упомянут крестик. Выпишем весь абзац с упомянутыми символами: *“Я был способен к наукам и получил две пятерки <с крестом>. Но потом все изменилось. Харитон Эфрусси, торговец хлебом, экспортировавший пшеницу в Марсель, дал за своего сына взятку в пятьсот рублей, мне поставили пять с минусом вместо пяти, и в гимназию на мое место приняли маленького Эфрусси.”* [Бабель].

Весь эпизод напоминает о предательстве Иуды, если рассматривать хлеб как указание на Христа. Концепты предательство и крест автор вложил в текст намеренно, потому что, как написала Е. Погорельская, Бабеля не приняли из-за недостатка свободных мест, а не потому, чтобы приняли вместо него другого ученика, как он пишет в рассказе. Также об оценках с крестом в школе ничего не говорилось. Можно предположить, что Бабель нам хотел сказать что-то важное посредством символики числительных *один, два, сорок* и символа *хлеба* в этом фрагменте о школе. Е. Погорельская пишет: *“Бабель сдал три устных экзамена – по Закону Божию, русскому языку и арифметике. Все три испытания он выдержал на пятерки, однако не был принят «за недостатком вакансий». Но ни о каких «пятерках с крестом» или «пятерках с минусом» из рассказа «История моей голубятни» в документах речи не идет”* [Погорельская 2013].

⁶ «В начале числового перечня находится единица. Можно ли считать единицу числом. Во всяком случае, всё-таки она имеет свою символику. Является знаком неделимости, единства, объединения, и также Бога...».

В тексте упомянуты числительные *три* и *девять*: “Мне было *девять лет*, когда отец посулил дать денег на покупку тесу и трех пар голубей” [Бабель]. Числительное *три* Геллер описывает следующим образом: “...*číslo tři má v sobě jakoby počátek, průběh a závěr nebo zrození, život a smrt. Tak odpovídá základnímu indoevropskému třídění času na minulost, přítomnost a budoucnost. Také označuje rodinu: otec, matka, dítě. Zvláštní je křesťanská svatá Trojice Otec – Syn a Duch svatý*”⁷ [Геллер].

Упомянутому числительному *девять* Геллер приписывает следующие значения: “*V bibli je devítka poměrně vzácná, většinou se vyskytuje ve výčtech "osmý, devátý, desátý" atd. Zvláštní význam má snad jen devátá hodina Kristovy smrti. Je to doba hlavní oběti v chrámě*”⁸ [Геллер].

Бабель продолжает: “*Процентная норма была трудна в нашей гимназии, всего пять процентов*”. Об этом числительном Геллер пишет: “...*je především, vzato zcela střízlivě, počet prstů ruky. Ruka pak je ve starověkém myšlení nástroj moci, takže v některých souvislostech (asi ne vždy) se projevuje pětka jako číslo moci: Tak má David pět kamenů v mošně, když jde proti Goliášovi a Ježíš v božské moci sytí pěti chleby zástup. Ve Starém zákoně je pětka kromě toho i číslem a symbolem Zákona, který má podobu pěti knih Mojžíšových. Zřejmě proto byly do pěti dílů rozděleny i Žalmy a stopy po podobném dělení najdeme i v jiných knihách Písma*”⁹ [Геллер].

В приеме вступительных экзаменов принимал участие Пятницкий – заместитель инспектора, которого считали в гимназии и во всей губернии важным лицом. После окончания экзаменов Пятницкий

⁷ «... число три является как бы началом, прохождение и заключение или рождение, жизнь и смерть. Так оно отвечает первоначальному индо-европейскому разделению времени на прошлое, настоящее и будущее. Также обозначает семью: отец, мать, ребёнок. Особенной является христианская святая Троица Отец – Сын и Дух Святой».

⁸ «В Библии число девять встречается довольно редко, в большинстве случаев оно находится в счёте "восьмой, девятый, десятый" и т.д. Особенное значение имеет, очевидно, только девятый час смерти Иисуса Христа. Это время главной жертвы в Храме».

⁹ «... главное, это счёт пальцев на одной руке. Рука является по древнему мышлению инструментом власти, также в некоторых взаимосвязях (очевидно, не всегда) проявляется число пять как число власти. Так имеет Давид пять камней в сумке, когда он выступает против Голиафа, и Иисус в божественной силе кормит пятью хлебами толпу. В Ветхом законе число пять является, кроме того, числом и символом Закона, который имеет сходство с пятью книгами Моисея. Наверное, они были разделены на пять частей; Псалмы со следами похожего разделения найдём и в других книгах Писания».

сказал, памятуя о прекрасной сдаче экзамена: *“Дети, – сказал он гимназистам, – не трогайте этого мальчика.”* Тем самым была высказана мысль о милосердии и сострадании.

В списке принятых в гимназию учеников находилось и имя Бабеля. От счастья его отец устроил бал, пригласил на него своих знакомых, среди гостей находился мосье Либерман. В честь будущего студента он поднял тост, в котором сравнил победу мальчика на экзаменах над сыновьями жадных богачей с победой Давида: *“...Так в древние времена Давид, царь иудейский, победил Голиафа, и подобно тому как Давид восторжествовал над Голиафом, так народ наш силой своего ума победит врагов, окруживших нас и ждущих нашей крови”* [Бабель].

В сравнении мальчика с Давидом, победившим Голиафа, выражено уважение к своему народу и вера в его будущее. Этот тост, вероятно, формулирует главную мысль рассказа.

Пили вино, которое символизирует Бога, христианство, кровь и жертву. В Библии присутствие Христа отображено и символом винограда.

Меч – символ воинов, воинских достоинств, мужской силы, храбрости, силы. Давид стал королем, поэтому можем усмотреть архетип правителя. И по Ветхому завету, с тех пор Бог благославил Давидов клан. *“A král bol živým symbolom Božej vernosti vyvolenému národu”*¹⁰ [Мюссе 2002 : 183]. Можно увидеть в рассказе архетип испытания. *“V Biblii ich máme predstavené ako dve dôležité: skúška našich prvých rodičov a skúška Ježiša Krista. Adam s Evou padli a s nimi celé ľudstvo. Kristus zvíťazil, a to spôsobilo satanov pád a víťazstvo pre všetkých, ktorí prijímú Božiu pomoc. Všetky ostatné pokúšenia a skúšky sú odvodené od týchto dvoch. Z tohto príbehu, ako aj z Babelovho a spomínaného boja Dávída s Goliášom vychádza protiklad víťazstvo a prehra, ktorý všetky tri príbehy spája”*¹¹.

¹⁰ «И король был живым символом Божьей верности избранному народу».

¹¹ «В Библии они представлены как два важных события: испытание наших прародителей и испытание Иисуса Христа. Адам с Евой проиграли, а с ними всё человечество. Христос победил, и этому способствовало падение Сатаны и победа для всех, кто примет Божью помощь. Все остальные искушения и испытания производны от этих двух. Из этого рассказа, как от Бабеля и из упомянутого боя Давида и Голиафа выходит Противоположность победы и поражения, что соединяет упомянутый бой Давида и Голиафа, сюжет о Христе и рассказ Бабеля». [http://www.casd.style-web.sk/oldweb/download/kazen071201_knp.pdf].

В рассказе была упомянута мать, которую звали Рахиль. Она готовила хлеб с маслом; хлеб – символ Тела Божьего. Здесь видим архетип матери, это та, которая порождает новую жизнь, и у пророка Иеремия воспринята в образе праматери Израиля.

Мы не можем не упомянуть архетип отца, самый главный Бог есть Отец, Сотворитель.

В тот день, когда мальчик купил себе голубей, бушевал еврейский погром. Калека Макаренко ударил мальчика в лицо, а его жена сказала: *“Семя ихнее разорить надо, – сказала тогда Катюша и разогнулась над чепцами, – семя ихнее я не могу навидеть и мужчин их вонючих... Она еще сказала о нашем семени, но я ничего не слышал больше. Я лежал на земле, и внутренности раздавленной птицы стекали с моего виска”* [Бабель]. Голубь – символ мира исчез без возврата от удара, дано только изображение стекающих голубиных внутренностей по лицу мальчика.

Макаренко так описан автором: *“...грубое его лицо, составленное из красного жира, из кулаков, из железа, просвечивало”* [Бабель]. В кулаке видим символ насилия. Красный цвет есть символ предательства, агрессии, просвечивание ассоциируется с агрессией, которая из глубины мысли проявилась на поверхность.

Самым важным в рассказе является момент, когда мальчику становится известно об убийстве деда: *“– Иван Никодимыч, – сказал он, проходя мимо охотника, – складайте инструмент, в городе иерусалимские дворяне конституцию получают. На Рыбной бабелевского деда насмерть угостили...”* [Бабель].

Во дворе дома дворник Кузьма, хлопоча над телом мертвого, говорит: *“Тут народ деда нашего, вишь, как тюкнул... Кузьма засопел, отвернулся и стал вынимать у деда из прорехи штанов судака. Их было два судака всунуты в деда: один в прореху штанов, другой в рот, и хоть дед был мертв, но один судак жил еще и содрогался. – Деда нашего тюкнули, никого больше, – сказал Кузьма, выбрасывая судаков кошке, – он весь народ из матери в мать познал, изматерил дочиста, такой славный...”* [Бабель]. Упомянутая деталь – рыба – выявляет противоположность христианство – иудаизм. Деда убили, потому что он был еврей.

В рассказе встречаются и другие образы с устойчивой символической семантикой: кролик – символ постоянно присутствующего Бога, кроликов продавал Никодимыч вместе с голубями; павлин – символ воскресения, бессмертия, надежды; звезда – в иудаизме Давидов щит одарен волшебной силой Божьей помощи.

Следует отметить еще одну важную деталь. Бабель в рассказе указывает, что эти события происходили в 1904-1905 гг., но Е. Погорельская выяснила, что на самом деле это было в 1903 г: *“И Бабелю на самом деле было девять лет, когда он готовился к экзаменам, но не в гимназию, а в коммерческое училище. Однако шел тогда не 1904, а 1903 год”* [Погорельская 2013].

Значит, числительное четыре было для Бабеля очень важно. И Геллер его также обозначает: *“...je číslo vesmírného řádu, čtyř světových stran či po staru čtyř větrů, čtyř ročních období, čtyř měsíčních fází a čtyř významných bodů v ročním oběhu slunce, bodu jarního a podzimního a dvou slunovratů. Proto se čtyřka vyskytuje především tam, kde jde o celý svět nebo celý vesmír”*¹² [Геллер].

Вернемся к символике числа *два*. Бог сотворил Адама и Еву, у них было двое детей – Каин и Авель. Каин убил своего брата Авеля. Если люди являются братьями от Бога, то следует полагать – брат христианин и брат еврей. Когда Бог увидел, какие люди грешные, он использовал свою силу, символизированную числительным *пять*, и людей, кроме Ноя с его семьей, уничтожил. Числительное *сорок* приводит нас от Ноя к потопу. И наконец, мы приходим к следующей специально измененной автором цифре – *четыре*, которая имеет семантику, касающуюся всего мира и всей вселенной. Последним символом является крест, обозначающий христианство, веру, Иисуса Христа, который пожертвовал собой для грешных.

Такова одна из возможных интерпретаций смысла рассказа, основывающаяся на скрытой символике незначительных, казалось бы, деталей в тексте произведения.

Бабель в этом рассказе с помощью символов, противопоставлений и параллелей указал на оппозиции христиан и евреев, победы и проигрыша, жизни и смерти, любви и ненависти, войны и мира. Рассказ заставляет читателя задумываться над тем, почему были христиане такими жестокими, почему позволили погромы, убивали, хотя в Божьих заповедях написано – не убий.

¹² «...есть число всемирного ордена, четырёх мировых сторон или, по старому, четырёх ветров, четырёх времён года, четырёх месячных фаз и четырёх знаменательных точек в годовом круговороте солнца, весенней точке и осенней и двух солнцестояний. Поэтому четвёрка появляется главным образом там, где идёт речь обо всем Мире или же обо всей Вселенной».

ЛИТЕРАТУРА

- Бабель И.* История моей голубятни / И. Бабель. Конармия. – М.: «Правда», 1990. – URL: <http://www.lib.ru/PROZA/BABEL/odessa.txt>
- Геллер Я.* – Heller, Jan.: *Symbolika čísel v Biblii.* – URL: <http://www.pastorace.cz/Knihovna/2-Symbolika-cisel-1-2-3.html>
- Догнал Й.* – Dohnal, J. *Proměny modelu světa v ruské próze na přelomu XIX. a XX. století.* Брно 2012.
- Малити Э.* – Maliti, E.: *Symbolismus ako princíp videnia.* Bratislava, 2014.
- Погорельская Е.* Комментарий к рассказу И. Бабея "История моей голубятни" // Вопросы литературы. 2013. № 5 – URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2013/5/9p-pr.html>
- Мюссе Ж.* – Musset, Jacques: *Odkrývání světa Bible.* Bratislava, 2002.

Статья рекомендована PhD, доц. Й. Догналом.

А.О. ДРОЗДОВА

*(Тюменский государственный университет,
Тюмень, Россия)*

УДК 821.161.1-32(Набоков В. В.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,444

ЗАПАХ ЖИВОПИСИ В РАССКАЗЕ В.В. НАБЕКОВА «ВЕНЕЦИАНКА»

Аннотация: Статья посвящена одному из ранних рассказов В. Набокова «Венецианка». Рассматриваются функции одорических образов, их связь с перцептивной системой, роль в формировании модели художественного мира произведения, его композиционного, сюжетного и тематического уровня. В статье анализируются способы изображения запаха, приемы репрезентации ольфакторного восприятия в прозаическом тексте. Рассматривается место одорических образов в художественной концепции В. Набокова: их семантика и культурно-мифологическое наполнение. Анализ образов запаха позволяет охарактеризовать особую организацию многомерного пространства рассказа, главной чертой которого становится пересечение и взаимопроникновение живописной реальности картины и мира повседневности. Рассказ «Венецианка» демонстрирует формирование ключевых приемов позднего творчества В. Набокова, в числе которых – построение сложного многомерного мира, создание особых типов персонажей: персонажа-медиатора, являющегося созерцателем, и персонажа-творца.

Ключевые слова: запах, одорический образ, ольфакторное восприятие, перцепция, пространство.

Ранним рассказам В. Набокова в современном литературоведении уделяется сравнительно мало внимания, хотя эти произведения отражают многие ключевые тенденции прозы автора, проявленные и в его поздних произведениях. Так, по словам А. Долинина, ранние рассказы Набокова не просто «любопытны сами по себе», они «интересны еще и как творческая лаборатория, где опробуются и отбираются характеры, тематические “узоры”, средства изобразительности, которые получают дальнейшее развитие в зрелых произведениях писателя» [Набоков 2004: 24]. А.С. Мулярчик отмечает, что рассказы русского периода становятся «индикаторами некоторых существенных тенденций и характеристик прозы Набокова»

[Мулярчик 1997: 93]. К числу таких «тенденций» принадлежит формирование особой перцептивной образности, которая станет узнаваемым признаком набоковского стиля. Во многом она обусловлена авторским эмпирическим опытом, опирающимся на синэстезию и определяющим систему аксиологических знаков, которые организуют пространство произведений В. Набокова. Одним из ранних рассказов, в котором система образов восприятия играет ведущую роль, является рассказ «Венецианка», написанный в 1924 г. и опубликованный в журнале «Русский вестник».

В рассказе присутствуют знаковые для творчества писателя типы героев: это герой-созерцатель – застенчивый студент Симпсон и герой-творец – приятель Симпсона Франк, талантливый художник и имитатор. Герои выражают разные взгляды на искусство и творческий процесс. Так, Франк подавляет в себе тягу к живописи, воспринимая ее как наваждение. Симпсон же наделен необыкновенным воображением, позволяющим ему выходить за границы реальности, но лишен таланта живописца. Кульминацией сюжета является погружение Симпсона в картину, размыкание границы между пространством условной действительности и пространством художественного полотна. Мотивацией перехода героя в пространство картины служит любовь Симпсона к изображенной на холсте женщине – Венецианке, которая напоминает ему недоступную красавицу Морийн, возлюбленную Франка.

Образы восприятия выполняют в рассказе сюжетобразующую функцию, так как фабула произведения основывается на пересечении границы двухмерного и трехмерного пространства, что определяет и особую роль перцепции: расширение двухмерного пространства предполагает активизацию не только визуального, но и аудиального, ольфакторного и кинестетического типов восприятия.

М. Кантор подчеркивает, что одорические образы являются неотъемлемым компонентом художественного мира произведений В. Набокова, так как связывают материальные объекты с сознанием и памятью субъекта восприятия, становясь источником ассоциаций: «...Сирин шагу ступить не может без того, чтобы припомнить запахи, связанные с вещами, о которых он говорит. Люди, предметы, города – все обладает для него специфическими запахами: достаточно перелистать книги Сирина – в особенности более ранние, – чтобы в этом убедиться» [Кантор 1977: 236].

Одорические образы в «Венецианке» условно можно разделить на две группы: первые относятся к пространству реальности, вторые же

служат для изображения пространства сна или художественного полотна.

Чаще всего одорические образы, соотносимые со сферой «реального», заменяют собой визуальные образы – в том случае, когда те или иные источники запахов находятся вне пространственного горизонта героя или повествователя, когда они не видны: «пахло папоротником и листовым тленом» [Набоков 2004: 87] (*Здесь и далее текст цитируется по приведенному в списке литературы изданию*), «в полутьме, откуда пахнуло бензином и кожей» [с. 97], «пахло клеем, терпентином, чесноком» [с. 99]. Запахи дополняют визуальное восприятие, организуют пространство «внешнего», расширяя его. То, что невидимо, в воспринимающем сознании обретает визуальные черты. Внешний природный мир открыт для субъекта восприятия (что подчеркивается также и в сцене аудиальной галлюцинации Симпсона, которому становятся доступны звуки всего мира), тогда как мир картины замкнут. Так, в эпизоде, где Симпсон оказывается внутри картины, возникает образ «живого воздуха», при этом герой в своем новом состоянии лишается способности дышать по-земному: «...прямо перед ним, еще явственнее, чем прежде, распахивалась зала, полная земным, живым воздухом, которым отныне он дышать не мог» [с. 105].

Одорические образы, сопряженные с визуальными, указывают на внешнюю по отношению к миру картины позицию персонажа. К примеру, описывается запах мастерской Магора, который работает лишь с поверхностью картины: он снимает с нее лак, не погружаясь в изображенное пространство. Подобные одорические образы вводятся также в эпизодах, где пространственная точка зрения статична: Франк и полковник останавливаются у гаража, Симпсон оглядывает парк. Точка зрения в этих эпизодах подобна позиции фотокамеры на штативе, поэтому за описанием запахов природы следует описание интерьера или пейзажа. Так складывается антитеза «фотографического зрения» и «художественного зрения». Фотография и портрет противопоставляются как статичное и динамичное. Это противопоставление имеет общекультурное значение, на что указывает и М.Ю. Лотман: «У фотографии нет прошлого и будущего, она всегда в настоящем времени. Время портрета – динамично, его “настоящее” всегда полно памяти о предшествующем и предсказанием будущего» [Лотман 2002: 353]. Таким образом, запах, дополняющий «фотографию» окружающего мира, можно определить как «запах настоящего»: он не обнаруживается субъектом восприятия поэтапно

(как запах мирта и воска в эпизоде погружения в картину), но является неизменным качеством статичного мира, восприятие которого спонтанно, не требует усилий.

Другой тип запаха, относящегося к сфере условно реального мира, можно определить как «запах прошлого». Он указывает, чем занимались персонажи до того момента, как попали в поле зрения повествователя: «от него пахло скипидаром и горячим утюгом» [с. 101]. В этом фрагменте запах выполняет функцию портретной детали. Магор переносит на себе часть пространства своей мастерской, а запах выступает как след недавнего прошлого. Данное свойство запаха отмечает Е. Фарино: «В физическом смысле запах распространяется дальше границ своего источника и может удерживаться дольше своего источника. Поэтому запах является своеобразным “предвестием” его носителя или “следом” его предшествующего пребывания» [Фарино 2004: 338]. Персонаж становится объектом игры отражений: работа реставратора связана скорее со стиранием следа, сохранением первозданности, чем с творческим дополнением. Магор не только пересекает границу реальности, проникая в картину, но и сам выступает как ее часть. Не случайно в облике персонажа подчеркивается его старость, что может прочитываться как следствие того, что герой переживает внутри картины ее смерть: «Я открывал глаза – я лежал на полу, под прекрасной, но мертвой картиной...» [с. 94]. Для Магора грань между реальностью и условностью художественного произведения нарушена, а «творца жизни» он считает лишь подражателем великих мастеров живописи.

Устойчивая граница между двумя мирами устанавливается, на первый взгляд, в сознании Франка, который иронизирует над тем, как мечтатель Симпсон любит картину. Примечательно, что Франк не любит говорить о своем художественном таланте, воспринимает его как наваждение, хотя не может сопротивляться своей тяге к творчеству. Он подражает Лучиано, и единственным творческим актом, отражающим его индивидуальность, становится изображение Симпсона рядом с Венецианкой: очевидно, герой знает о возможности перехода через рамку картины и своей карикатурой на Симпсона демонстрирует последствия проникновения в художественное полотно. Нарушение границы всегда опасно, ведь герой может остаться в двухмерной реальности. Так, в эпизоде вхождения в художественное полотно процесс превращения Симпсона в персонажа картины описан как «застывание» – отсылка к мифу о Медузе Горгоне. Симпсон и

Венецианка встречаются взглядами: «Не сводя глаз с ее заигравших глаз» [с. 104]. Венецианка отражает взгляд Симпсона, в мифологии отраженный взгляд может быть смертельным (например, Василиск был убит своим же взглядом, отраженным зеркалом).

Одним из ключевых свойств объектов восприятия в рассказе является их взаимная соотнесенность: так, в сцене обеда проводится параллель между картиной и внешним миром. Однако точка зрения повествователя теперь прикреплена к Симпсону, читатель видит то же, что и герой. Параллелизм, соответственно, обнаруживается в репликах героев (например, Морийн: «Соперница моя, Венецианка, носила, верно, кое-что подороже» [с. 91]) или в портрете («с плеча, как на картине, соскальзывает серый мех» [с. 92]). Во многом эпизод обеда повторяет первую часть рассказа: например, Магор и Симпсон снова остаются в стороне, тогда как Франк и Морийн играют; Симпсон неловок, когда вместе с остальными обедает, так же, как и при игре в теннис.

Принципу постоянного соотнесения двух реальностей (жизни и искусства) подчинена парадигма одорических образов рассказа, позволяющих противопоставить действительность и картину. Миру реальности принадлежит насыщенный запах, здесь ольфакторный образ подкрепляется также и образом визуальным («душно веял синий воздух ночи» [с. 92]), запах наделяется материальностью. Миру картины принадлежит противоположный одорический образ, здесь запах ощущается в воздухе, но воспринимается не зрительно, а тактильно («Прохлада, тихий воздух, пропитанный воском, ладаном» [с. 93]). Оппозиция «духота» – «прохлада» связана с изменением пространства. Условно реальный мир сужается, отчего возникает духота, но остается пустым. Пространство картины, наоборот, расширяется и парадоксально уплотняется, заменяет собой действительность. Эта подмена воплощается и в системе двойников: нарисованная Венецианка становится для Симпсона более реальной, чем Морийн.

Цветовая характеристика дополняет характеристику запаха трехмерной действительности, при этом сам запах воспринимается как объект визуальной перцепции. Однако нельзя сказать, что в пространстве картины перцептивные образы разных видов восприятия замкнуты сами в себе. Наоборот, комплексное ощущение создается путем наслоения таких образов. К примеру, в эпизоде, где Симпсон входит в художественное полотно, присутствуют образы запаха, которым сопутствуют и кинестетические, и температурные образы:

«дивная прохлада» [с. 93], «пахло миртом, воском и чуть-чуть лимоном» [с. 104], «шероховатый твердый холодок» [с. 104], «жар ее длинных пальцев» [с. 104]. Концентрация кинестетических образов только доказывает реальность мира картины. Хотя перцептивные образы в данных фрагментах относятся к разным типам восприятия, образ запаха по своей структуре синэстетичен: к нему добавляются не только кинестетические, но и звуковые характеристики («тихий воздух»). Визуальные материальные и звуковые имматериальные образы подчеркивают контраст жизни и искусства так, что жизненная реальность оказывается более плоской, чем живописное изображение.

Несмотря на то, что художественный мир рассказа строится как бинарная система, возникают «промежуточные» одорические образы, относящиеся и к миру картины, и к ее фактуре, обращенной вовне. Это обусловлено концептом самой картины – материального предмета, который не только является дверью в живописный мир, но и выступает в качестве объекта восприятия. Эта двойственность живописного и действительного возникает в тот момент, когда субъектом восприятия становится Симпсон – герой-медиатор, обнаруживающий у себя способность нарушать границы реальности. В таких эпизодах точка зрения повествователя и точка зрения Симпсона сближаются так, что окружающий мир наблюдается через сознание самого персонажа. Так, к примеру, запах воска, который ощущает Симпсон, когда во второй раз видит картину, может исходить из комнаты, где находится Венецианка (в таком случае источник запаха не обозначается), или же от самого холста: воско-смоляная композиция могла использоваться Магором во время «реставрации».

В то же время Симпсон ощущает и другие запахи, которые относятся только к миру картины: это запах мирта и лимона. Лимон держит в руках Венецианка, мирт же мог использоваться как благовоние, в таком случае запах исходит от самой Венецианки или просто растворен в воздухе. Превращение Симпсона в часть картины описывается с помощью образов осязания: «чувствовал, как кровь его и плоть и платье превращаются в краску, вырастают в лак...» [с. 104]. Перцептивные образы лака и краски связаны с потерей «глубины», тогда как образы воска или мирта, наоборот, подчеркивают трехмерность картины. В финале рассказа источник запаха, относящийся лишь к картине, становится предметом реальности: «сухой сморщенный плод, случайно найденный садовником, является единственной загадкой во всем этом рассказе» [с. 108]. Источники запахов в картине имеют материальный эквивалент в реальном мире, а

значит, их «потусторонняя» природа может быть объяснена. Однако это объяснение опровергается самим фактом существования материального эквивалента – лимона. Границы ирреальности и реальности, таким образом, не установлены четко, а размыты: материальный объект имеет трансцендентную природу. Таким образом, одна из функций запаха в рассказе – связь трехмерного мира реальности и двухмерного мира картины, смена их статусов: картина постепенно обретает глубину, реальность уплощается.

Запах становится средством репрезентации ключевых мотивов рассказа: например, мотива смерти: «пахло папоротником и листовым тленом» [с. 87], «тихий воздух, пропитанный ладаном» [с. 93]. Запах мирта через мифологическую ассоциацию характеризует отношение Симпсона к Венецианке: миртовое дерево является атрибутом богини любви Афродиты.

Образы запаха становятся важными элементами художественного перцептивного концепта и более позднего творчества В. Набокова. Набоков-романист функционально сближает ольфакторные и аудиальные мотивы: они могут формировать интертекстуальные ассоциации, позволяющие интерпретировать тематические мотивы и образы в произведениях.

По этому принципу строится и художественный мир романа «Машенька». Н. Букс отмечает, что центральная метафора, из которой «вырастает» текст романа через прием аллюзии на стихотворение А.А. Фета «Соловей и роза», связана с категориями звука и запаха: образ Машеньки соотносится с розой, а образ главного героя – с соловьем [Букс 1998: 7]. Образы звука и запаха сходны по своей двойственной природе: между сознанием слушателя и звуком или запахом нет расстояния, как, например, между картиной и наблюдателем.

Роман «Машенька» демонстрирует также характерное для прозы В. Набокова противопоставление духоты и прохлады. Запах, как пишет Н. Букс, соотносится с душой, утрата же запаха и превращение «живого образа» в объект визуального восприятия знаменует его умирание.

В лирике В. Набокова связь души и запаха может проявляться в интегральном образе «запаха души», как, например, в стихотворении «Барс»:

Пожаром яростного крапа
маячу в травяной глуши,
где дышит след и росный запах

твоей промчавшейся души [с. 609].

В стихотворении «Карлик безрукий во фраке...» концепт духоты связан с искусственным пространством и статичностью, с потерей «родного» локуса, с овеществлением живого существа: «неловкий пингвин» становится своего рода неодушевленным объектом зрительного восприятия для людей, которые приходят в зоопарк и платят «пятиалтынный за вход» [с. 545].

В рассказе «Венецианка» полного омертвления, связанного с отсутствием запаха и духотой, не происходит: душный воздух реальности компенсируется «вечными» запахами природного мира: живым является и окружающий героев трехмерный мир, и двухмерный мир живописного полотна.

Таким образом, в раннем рассказе одорический образ служит расширению временных и пространственных границ художественного мира. Образы запаха определяют характер отношений реальности и картины как игру отражений, что соответствует самой установке автора на загадочность и игру с читателем. Запах может указывать на время действия, быть деталью портрета героя или открывать непознаваемую природу материального предмета. Когнитивный опыт автора, определяющий и семантику перцептивных образов, позволяет говорить об общей для его произведений художественной картине мира. Таким образом, данный рассказ можно рассматривать как один из первых опытов передачи чувственного восприятия через систему приемов, которые будут использоваться и в более поздних произведениях В. Набокова.

ЛИТЕРАТУРА

Буке Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 208 с.

Кантор М. Бремя памяти: о Сирине // Владимир Набоков. Pro et contra. Антология. – СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 1997. – Т. 1. – 960 с.

Лотман М.Ю. Портрет // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.

Мулярчик А.С. Русская проза Владимира Набокова. – М.: МГУ, 1997. – 144 с.

Набоков В.В. Венецианка // Собрание сочинений: в 5 т./ Сост. Н. Артеменко-Толстой; предисл. А. Долинина; прим. М. Маликовой. – СПб.: Симпозиум, 2004. – Т.1. – 832 с.

Фарино Ежи. Введение в литературоведение: Учеб. пособие. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 629 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.А. Рогачевой

В.А. ИГНАТЕНКО

(Челябинский государственный педагогический университет,
Челябинск, Россия)

УДК 821.161.1-32(Булгаков М.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,444

ХРОНОТОП ПОВЕСТИ М. БУЛГАКОВА «СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ»

Аннотация: Статья посвящена детальному рассмотрению хронотопа повести М. Булгакова «Собачье сердце». Выявлены хронотопические маркеры, которые позволяют осмыслить ключевые пространственно-временные оппозиции, усложняющие содержательный пласт произведения. В конечном итоге это дает возможность уточнить позицию М. Булгакова, неизменно отстаивающего традиционные культурные и нравственные ценности.

Ключевые слова: хронотоп, пространственно-временные оппозиции, антитеза, сюжет, авторская позиция, сатира.

Хронотопический анализ – одно из актуальных направлений современного литературоведения. Взгляд на известную булгаковскую повесть «Собачье сердце» сквозь призму хронотопа позволяет углубить содержательный пласт произведения.

В повести хронотоп проявлен в двух реальных планах: улицы Москвы и квартира профессора Преображенского в конкретном временном отрезке – зима 1924–1925 годов. В тексте противопоставляется не только уличный хаос благоустроенному и упорядоченному дому профессора, но также квартира Преображенского до и после очеловечивания Шарика и до и после революции 1917 года.

По сюжету повести мы сразу же попадаем на холодную московскую улицу, где умирает от ожога пес Шарик. Холод, вьюга, мороз, зимний пронизывающий ветер усиливают и без того тяжелые страдания бездомного пса. Все его мысли обращены к счастливому и «сытному» прошлому. Возвращаясь в жестокую действительность, Шарик утверждает, что черствость и злость человека господствует в современной Москве, каждый одинок и печется лишь о своем благополучии. Зимняя вьюга властвует в городе: «У-у-у-у-у-у-у-у-у-у-у-у-у! О, гляньте, гляньте на меня, я погибаю! Вьюга в подворотне ревет мне отходную, и я вою с нею. Пропал я, пропал! Я теперь вою, вою,

вою, да разве воем поможешь?» [Булгаков] (здесь и далее курсив наш – В.И.). Пронзительный и болезненный вой собаки сливается с воем вьюги. Стихия является своеобразным «соучастником» действия: она словно сочувствует псу, отражает его внутреннее состояние одиночества, бесприютности, боли, да и сама по себе вьюга – явление хаотичное, природное, как и вся жизнь дворняги; но в то же время вьюга и противопоставлена Шарик: борются жизнь и смерть, боль и счастье, уют и холод, одиночество; вьюга словно «отпевает» пса, жаждет ускорения его смерти.

Время в первых сюжетных фрагментах обозначено четко – это зимний вечер, при этом соотносится жизнь пса в реальном времени и бытийное время мироздания, такие фазы, как рождение, развитие, зрелость, угасание, смерть. Жизнь Шарика в этом дне через его мысли расписана поэтапно: сначала день для пса зародился, затем до его середины Шарик действовал, искал пропитание, после этого наступил полдень, когда «колпак» «угостил» его кипятком, далее наступило вечернее угасание жизни, а ночью предполагалась закономерная смерть. Цикл завершен. Таким образом, время начала повести относит нас к бытийному пласту понимания текста: для Шарика наступил закат жизни, продиктованный самой природой, самим обществом.

Появление профессора делает пространственную оппозицию явной – улица будто становится более милостивой к Шарик: «Господин *уверенно* пересек в столбе метели улицу и двинулся в подворотню». И вдруг эта темная и предвещающая смерть улица становится светлой и приветливой: «По всей Пречистенке сияли фонари». Намечается смещение бесприютной и страшной действительности в сторону жизнеутверждающей, надежной и благостной. Попадая в квартиру профессора в Калабуховском доме, Шарик удивляется красоте жилища и обилию света вокруг. Шарик видит «роскошную квартиру, помещавшуюся в бельэтаже», и все в ней прекрасно: и «висящая сбоку широкая застекленная волнистым и розовым стеклом дверь» как символ изысканной, доходной и надежной жизни; и «неожиданный и радостный свет», который символизирует близость людей, ожидание и радость встречи, уют, заботу и жизнь в ее широком понимании; ощущает «божественное тепло» как предчувствие счастья, уверенности в «завтрашнем дне», как обретение душевной гармонии и равновесия. Все это резко контрастирует с картиной уличного существования пса. Шарик в атмосфере квартиры обретает счастье, покой, а главное – право на жизнь. Сейчас Шарик счастлив и, может быть, впервые в жизни,

увидел сон, к тому же приятный: «Пес дремал, тошнота прошла, пес наслаждался утихим боком и теплом, даже всхрапнул и успел увидеть кусочек приятного сна: будто он вырвал у совы целый пук перьев из хвоста...».

Первыми посягательствами на монолитность и абсолютность прежних традиций, царящих в квартире, является приход домкома к профессору с целью отнять у последнего часть его мира – несколько комнат. Швондер и его «коллеги» совершенно не вписываются в жизнь Преображенского, неся свою идеологию и культуру, противную интеллигенции. Автор изначально подмечает, что пришедшие большевики лишние в этой квартире: «Вошедшие топтались на ковре». Позже Преображенский попеняет им, что они портят ему *персидские ковры*. Снова богатство прежней культуры, ее основательность в этом локальном месте победили. Новый мир, мир грязной улицы, любыми способами пытается втиснуться в рамки прежнего уклада, прежних ценностей и уничтожить их изнутри. Поэтому и борьба за пространство квартиры ведется на протяжении всей повести с переменным успехом сторон. Когда квартира профессора Преображенского была его крепостью, уютной, надежной и непоколебимой, т.е. до операции Шарика, Швондер с единомышленниками не имели сил и возможности захватить власть над ученым, его территорией. Таким образом, квартира профессора до операции является проекцией традиционной жизни русской интеллигенции, сумевшей сохранить свои ценностные и моральные устои.

О противопоставленности пространства уличного и домашнего свидетельствуют и другие детали быта в профессорской квартире, указывающие на то, что на Пречистенской улице сталкиваются два совершенно противоположных мира – мир угнетенности и смерти и мир уюта и интеллигентности. Особо нужно отметить обеденную трапезу Преображенского и Борменталья до совершения операции: «На разрисованных райскими цветами тарелках с черною широкой каймой лежала тонкими ломтиками нарезанная семга, маринованные угри. На тяжелой доске кусок сыру в слезах, и в серебряной кадучке, обложенной снегом, – икра. Меж тарелками несколько тоненьких рюмочек и три хрустальных графинчика с разноцветными водками... Зина внесла серебряное крытое блюдо, в котором что-то ворчалось. Запах от блюда шел такой, что рот пса немедленно заполнился жидкой слюной». Вся обстановка вокруг, сервировка стола и сами блюда свидетельствуют о прежних и устоявшихся правилах этого дома. Его

обитатели обозначили для себя особый уровень жизни, отступать от которого они не намерены.

Примечательно и расположение пса в пространственном измерении двух контрастирующих картин: на улице пес жалко зализывает раны в грязном переулке, мечтая лежать на парадном ходе лестницы, а в квартире профессора псу отводится место в столовой, да еще и возле обеденного стола. Пес проанализировал качественные различия двух систем «обитания»: им понята ужас прежней холодной и голодной жизни в сравнении со счастливой и беззаботной. В один момент Шарик даже пугается, что квартира профессора может оказаться лишь сном: «"...Вот проснусь... и ничего нет... Опять начнется подворотня, безумная стужа, оледеневший асфальт, голод, злые люди... Боже, как тяжело это будет!.." Но ничего этого не случилось». Таким образом, «уличный» этап жизни пса пройден, и на смену ему пришел другой: счастливое обитание пса Шарика в квартире профессора Преображенского.

Интересно в тексте и прямое противопоставление уличного хаоса и квартирной гармонии. Это момент, когда Шарик идет на прогулку вместе с Зиной: «На следующий день на пса надели широкий блестящий ошейник... Зина повела его гулять на цепи... Бешеная зависть читалась в глазах у всех встречных псов... Когда пересекали трамвайные рельсы, милиционер поглядел на ошейник с удовольствием и уважением, а когда вернулись, произошло самое невиданное в жизни: Федор-швейцар собственноручно отпер парадную дверь и впустил Шарика». Улица в этом фрагменте двойственно отражена по отношению к Шарика: с одной стороны, пес иначе принят улицей и она иначе изображена в единстве времени и пространства (теперь мы видим *в свете дня* Обухов переулков и Пречистенку, которые наполнены приветливыми людьми и животными; здесь, естественно, царит разруха и голод для бездомных и обделенных, но для Шарика ужас улицы на этом этапе окончен), с другой стороны, пес вышел за рамки этой жизни и отдален от нее, поэтому ясна реакция на него дворняги у Мертвого переулочка.

Временной пласт также отражен в этой части текста. В пространстве квартиры время течет незаметно и спокойно. Теперь Шарик живет по распорядку профессора, не задумываясь над важными жизнеобеспечивающими потребностями. Квартира словно защищает своих обитателей от бед, страхов и волнений: «Вечерами пречистенская звезда скрывалась за тяжкими шторами» (вспомним, что точно так же от суровой действительности была отгорожена

кремовыми шторами квартира Турбиных в романе «Белая гвардия»). Вечерний час в квартире противопоставлен व्यюжному вечеру в начале повести: «Трубы в этот час нагревались до высшей точки. Тепло от них поднималось к потолку, оттуда расходилось по всей комнате...».

Но противопоставление хронотопов на этом уровне (улица – квартира профессора до операции) плавно перетекает в другую оппозицию, которая строится уже только на пространстве жилища Преображенского, и это пространство качественно меняется во временном аспекте. Определяющей точкой отсчета перемен является операция Шарика. Если пространство квартиры до операции поражает своим убранством, уютом и традиционным укладом, то это же пространство после повержено в хаос и разруху, сумятицу и борьбу.

Изменения начинаются во всей квартире в день операции. Уже на уровне предчувствий пса начинается качественное изменение пространства, движущееся в сторону хаоса: «Пес опять почувствовал волнение. "Не люблю кутерьмы в квартире", – раздумывал он... И только он это подумал, как кутерьма приняла еще более неприятный характер... И Шарика заманили и заперли в ванной». Изменение пространственных параметров, ограничение в пространстве заставляет иначе взглянуть на квартиру Преображенского. Теперь вместо налаженного и приятного времяпрепровождения в доме появляется своего рода насилие, ограничение, обременение, а главное – обреченность, которая довлеет над Шариком как дамоклов меч. Оказалось, что видимое благополучие и достаток скрывали в себе угрозы и страх смерти.

Хаотическое начало, захватывающее квартиру, отсылает нас к началу повести, где пес погибал на снежной морозной улице, но только с тем отличием, что в квартире Преображенского Шарик обречен не судьбой, а человеком. Вся обстановка в доме словно чужда псу. На уровне мыслей пса мы ощущаем, как яростно восстала его сущность против насилия, несправедливости. Но и это состояние пса меняется: «Но вдруг его яростную мысль перебило. Внезапно и ясно почему-то вспомнился кусок самой ранней юности, солнечный необъятный двор у Преображенской заставы, осколки солнца в бутылках, битый кирпич, вольные псы-побродяги. Потом полутьма ванной стала страшной, он завыл, бросился на дверь, стал царапаться». И вновь начинают противоречиво сталкиваться два пространства, но уже не улица и квартира, а воля и зависимость. При этом положении дел для Шарика становится мечтой уже не тепло, уют, забота, а воля, ощущение абсолютной свободы, которая тепла, солнечна, добра. В

итоге пес разочаровывается в обоих пространствах: первое, уличное, – неправдоподобный мираж, а второе, профессорская квартира, – хорошо обустроенная мышеловка.

Интересно и то, что с момента операции автор намеренно через дневник доктора Борменталья дает четкие временные характеристики происходящим событиям. День не задается уже с самого утра 23 декабря. А затем Борменталь фиксирует изменчивые результаты операции. Значимо и то, что изучение последствий и их точное фиксирование в тетради происходит с 24 декабря по 6 января, в это же время происходит трансформация Шарика в Шарикова. 24 декабря – рождественский сочельник у католиков, отмечающих Рождество по григорианскому календарю, и у православных, отмечающих Рождество по новоюлианскому календарю. Т.е. символично выявляется то, что зарождается новая жизнь, начинается значимое перерождение, соотнесенное автором с рождением Христа. Также дату 24 декабря можно соотнести и с мировоззренческим и религиозным перерождением, которое случилось 26 января 1918 года, когда Ленин заменил Юлианский календарь Григорианским. Время прежнее, дореволюционное даже в календаре было вытеснено новым. И цикл трансформации логично завершается 6 января, в православный Сочельник. А 7 января преображение пса абсолютно закончено. Все это время пес-человек находится в руках судьбы, на этом этапе никто не может повлиять на нее.

После пассивного физического перевоплощения наступает качественное, духовное. И в связи с этим пространственно-временной уровень повести также меняется. Из дневника Борменталья: «Смотровая превращена в приемную... В шкафах ни одного стекла, потому что прыгал. Еле отучили».

Автор намеренно вставляет в повесть сцены-близнецы. Такими являются сцены обеда в квартире профессора. Но если в начале повести это была роскошная, благоустроенная столовая, в которой культурно обедали, в которой подавались изысканные блюда, то сейчас даже эту «святую» квартиры настиг хаос: «Свет из буфета падал перебитый пополам, – зеркальные стекла были заклеены косым крестом от одной фасетки до другой». Шариков сумел подорвать целостность, устойчивость и самобытность квартиры. Лишь «всемирный потоп» – протечка воды в ванной комнате – может на время смыть царящие безнравственность и разложение.

Но социализация Шарикова не останавливалась ни на минуту. С одной стороны, его культурно воспитывали Преображенский и

Борменталь, с другой стороны, помогли стать членом советского общества Швондер и его «коллеги». И вновь интересно, что через 6 дней после квартирного «наводнения» Шариков «родился» для общества – получил документы. Словно после всемирного потопа вновь стала развиваться жизнь, но жизнь другого качества.

Особо нужно уделить внимание ночной беседе профессора с Борменталем, в которой раскрывается истина нравственного определения Шарикова. Именно ночью выходят наружу все природные инстинкты, страхи, волнения. И ученые начинают прямой диалог с судьбой, со смертью. Они понимают, что в мироздании все определено, как и в нравственности, как и в современном обществе. Профессор ощущает свою обреченность, покорно принимает ее, как и бездомный пес вьюжной декабрьской ночью. Эта ночная идиллия, наступившая в три часа ночи после пьяного дебоша Шарикова в час ночи, словно затишье перед наступающей бурей. Автор далее в тексте намеренно дает конкретные временные отметки, которые в быстром темпе меняются, создавая ощущение быстрого приближения неизбежного события.

Решение нашлось в финале повести, когда профессор осмелился на очередную операцию, которая вернет Шарикова в исходное состояние. Звериное, инстинктивное начало всегда на эмоциональном уровне подсказывает псу-человеку надвигающиеся перемены: «И вот на следующий день, когда Полиграф Полиграфович, которого утром кольнуло *скверное предчувствие*, мрачный уехал на грузовике к месту службы... Борменталь запер черный ход, забрал ключ, запер парадный, запер дверь из коридора в переднюю, и шаги его пропали у смотровой. Тишина покрыла квартиру, заползла во все углы. Полезли сумерки, скверные, настороженные, одним словом, мрак». Все пространство в квартире вновь словно сжимается, наполняется тайной и странными предчувствиями. Происходит вторая операция.

Последним элементом, завершающим череду перемен в квартире профессора, является очередное появление Швондера. Снова ночь предстает тем временем, когда приходит истина. А прошедшие десять дней являются сакральным числом, магическим, в которое укладываются все обратные метаморфозы пса.

Но следует проследить еще один уровень хронотопа, на котором проявлена оппозиция «дом в Обуховском переулке до и после революции». Противопоставление двух планов главным образом проявляется в противопоставлении «интеллигенция и пролетариат». В квартире профессора Швондер со своими спутниками чувствовали

себя лишними. В этой роскошной обстановке их вид казался нелепым и убогим. Посягательства Швондера на площадь в квартире Преображенского претят ученому: для него квартира – неприкосновенное место, которое защищает его и подвластно ему. На этом уровне сталкиваются культурные и мировоззренческие понятия, такие как «сохранить» и «разделить».

Что касается нравов и образа жизни до и после революции, то и они качественно преобразовались. Преображенский за обедом говорит Борменталю: «Не угодно ли – калошная стойка. С 1903 года я живу в этом доме. И вот, в течение времени до марта 1917 года не было ни одного случая – подчеркиваю красным карандашом "ни одного"! – чтобы из нашего парадного внизу при общей незапертой двери пропала бы хоть одна пара калош. Заметьте, здесь двенадцать квартир, у меня прием. В марте семнадцатого года в один прекрасный день пропали все калоши, в том числе две пары моих, три палки, пальто и самовар у швейцара. И с тех пор калошная стойка прекратила свое существование». Героя обескураживает и гневит то, что люди, стремящиеся изменить жизнь в лучшую сторону, нравственно деградировали, растоптали истинно чистую и правильную жизнь. Преображенской считает, что революция, как идея, имеет право на жизнь, но полностью отрицает, что это явление должно за собой нести падение человека, культуры и нравственности. Устоявшаяся жизнь профессора не может терпеть изменений: «В спальне принимать пищу, заговорил он придушенным голосом, – в смотровой – читать, в приемной – одеваться, оперировать – в комнате прислуги, а в столовой – осматривать?.. Я буду обедать в столовой, а оперировать в операционной! Передайте это общему собранию...».

Поэтому и все свои прежние, дореволюционные, пристрастия и занятия профессор неизменно сохраняет, абсолютно не принимая участия в новом политическом устройстве: «Успевает всюду тот, кто никуда не торопится, – назидательно объяснил хозяин. – Конечно, если бы я начал прыгать по заседаниям и распевать целый день, как соловей, вместо того, чтобы заниматься прямым своим делом, я бы никуда не поспел... Я сторонник разделения труда». И именно это позволяет ему сохранить себя как личность.

Таким образом, внимание к хронопической организации повести «Собачье сердце» позволяет уточнить авторскую позицию. В тексте выделяется три уровня противопоставления пространства и времени: улица, квартира профессора до и после операции, дом до и после революции. Мир интеллигенции, уютный, надежный,

стабильный, предпочитаем автором, поэтому и для уличного пса этот комфортный образ жизни становится наилучшим. Естественно, временные и пространственные уровни сталкиваются друг с другом, изменяются, одно пытается подавить другое, но все же преобладание традиционного начала, дореволюционного устройства жизни одерживает верх.

ЛИТЕРАТУРА

Булгаков М. Собачье сердце [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vehi.net/mbulgakov/sobach.html> (дата обращения 27.09.2015).

Статья рекомендована к.ф.н., доц. Т.В. Садовниковой

Н.Ю. КОНЫШЕВА

*(Челябинский государственный педагогический университет,
Челябинск, Россия)*

УДК 821.161.1-32(Булгаков М.)

ББК Ш33(Рос=Рус)6-8,444

ОНОМАСТИКА В ПОВЕСТЯХ М. БУЛГАКОВА «СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ» И «РОКОВЫЕ ЯЙЦА»

Аннотация. Статья посвящена вопросам ономапозтики в повестях М.А. Булгакова «Собачье сердце» и «Роковые яйца». Опираясь на идейно-концептуальный уровень текстов, их проблематику и связь с культурно-историческим контекстом, автор выявляет семантику имен главных героев повестей, кличек животных, их символическое значение, обращается к традициям мировой классической литературы.

Ключевые слова: Ономапозтика, преобразование, аллегория, ирония, образ.

Творчество М.А. Булгакова – одно из крупнейших явлений русской художественной литературы XX века. Ранние повести писателя имели успех у читателя, но встречали и резкую критику, обвинения в «злопыхательстве» и «новобуржуазных настроениях». Резкое неодобрение произведения со стороны властей и литераторов привело даже к расторжению договора о публикации повести «Собачье сердце». Рукопись вместе с дневниками Булгакова была изъята. И лишь сравнительно недавно это произведение было опубликовано и стало доступно для широкого круга читателей. Публикация повести «Роковые яйца» в 1925 г. тоже вызвала широкий резонанс в критике и писательских кругах – от восторгов до политических обвинений в адрес писателя. Вот как об этом писал А. Воронский: «“Роковые яйца” Булгакова – вещь необычайно талантливая и острая – вызвала ряд ожесточенных нападок. Булгакова окрестили контрреволюционером, белогвардейцем и т. п., и окрестили, на наш взгляд, напрасно... Писатель написал памфлет о том, как из хорошей идеи получается отвратительная чепуха, когда эта идея попадает в голову отважному, но невежественному человеку». В этой оценке повести критиком есть и отношение к герою Булгакова [Яновская 2002].

В итоге возникает вопрос, что же вызвало столь неоднозначные и даже противоположные мнения современников. Ответ достаточно прост: повести сатирические, а сатира, как правило, направлена на жизнь в самом широком смысле (это и власть, и порядки в стране, и наука, и интеллигенция...). И поскольку осветить нужно многие аспекты жизни, то сатира проявит себя на нескольких уровнях текста. Мы в данной статье раскроем ономастическую сторону произведений и уделим внимание влиянию имен людей и кличек животных на идейное содержание повестей. Напомним, что под ономастикой подразумевается раздел языковедения, изучающий имена собственные: имена людей, клички животных, названия существ (как раздел лингвистики ономастика включает еще ряд наименований и подгрупп, изучаемых ею, но нас интересуют непосредственно обозначенные области) [Розенталь 1976: 187].

Известно, что для персонажей М. Булгакова характерны «говорящие фамилии». Достаточно вспомнить Ивана Бездомного, Полиграфа Полиграфовича Шарикова. Употребление «говорящих фамилий» обусловлено именно сатирической направленностью его текстов, и в этом смысле он продолжает традиции Д.И. Фонвизина, Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина. Потому анализ имен героев вполне обоснован.

Основу для создания повести «Собачье сердце» дала сама действительность. Система образов повести в аллегорической форме отражает непримиримое противостояние русской интеллигенции и творцов новой жизни. Подзаголовок текста – «Чудовищная история». Почему?

Главный герой повести профессор Преображенский совершил чудовищный эксперимент, который, если бы не был своевременно прекращён, дорого бы обошёлся обществу и России в целом. Научный интерес профессора мог породить нравственную, политическую и моральную проблему глобальных масштабов. Статус профессора говорит о его принадлежности к московской интеллигенции того времени. Он интеллигентно говорит, одевается: «*Чьи интересы, позвольте осведомиться?*» (здесь и далее курсив наш – Н. К.).

Профессор умен, талантлив, известен как ученый в области медицины. Он не приемлет никакого насилия над живыми существами, но вот парадокс – он сам решается на эксперимент с целью улучшения несовершенной природы человека.

Сама фамилия профессора отсылает к глаголу «преображать», то есть видоизменять, совершенствовать. Обратимся к толковому

словарю С.И. Ожегова: «преобразить – изменить образ, форму, вид чего-н., сделать иным, *лучшим*» [Ожегов 1952:532]. Опираясь на сюжет повести и учитывая, что повесть сатирическая, мы понимаем – фамилия имеет переносный смысл, сатирический подтекст. Казалось бы, профессор решил омолодить пса, в итоге преобразил Шарика в человека, то есть облагородил. Идея неплохая, если говорить о совершенствовании и развитии науки. Но только результат превзошёл все ожидания: пес действительно стал человеком, но таким, что уж лучше бы он псом и оставался («То есть он [пес] говорил? – спросил Филипп Филиппович. – Это еще *не значит быть человеком!*» [Булгаков, 2004: 67]). Неудача эксперимента наводит на мысль, что насильственное вмешательство человека в природу наказуемо, причем весьма жестоко, как показывают тексты мировой классики («Моби Дик, или Белый кит» Г. Мелвилла, «Сказание о старом мореходе» С.Т. Кольриджа).

С другой стороны, фамилия профессора отсылает нас к религиозному празднику Преображение Господне, то есть открывает религиозный пласт текста, достаточно мощный.

19 августа Русская Православная церковь празднует великий христианский праздник – Преображение Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Чтобы явить Своим ученикам эту Небесную духовную славу, которая последует за временными страданиями, Господь преобразился перед своими учениками Петром, Иаковом и Иоанном на горе Фавор – лицо Его просияло как солнце, одежды сделались белы, как свет. Явились два ветхозаветных пророка – Моисей и Илия – и беседовали с Господом о Его близком отшествии. Их осенило облако, и из него раздался глас: «Сей есть Сын Мой возлюбленный, о Нем же благоволих, Его слушайте». Спускаясь с горы, Иисус запретил ученикам говорить об увиденном ими, «доколе Сын Человеческий не воскреснет из мертвых». Преображение показывает, что в Иисусе Христе соединены два естества – божественное и человеческое. Символичным является и явление Моисея и Илии. По выражению Иоанна Златоуста, «один умерший и другой, ещё не испытавший смерти», предстали для того, чтобы показать, что «Христос имеет власть над жизнью и смертью, владычествует над небом и землёй» [Глубоковский 1888].

В соответствии со сказанным профессор Преображенский олицетворяет божественное и человеческое начала. В его руках жизнь пса. Он ответственен за его судьбу, так как сам его приручил, сам создал Шарикова, а потому ответственен и за жизнь Шарикова.

Неслучайно, описывая операцию, Булгаков замечает: «Руки он вздымал в это время, как будто *благословлял* на трудный подвиг злосчастного пса Шарика» [Булгаков 2004:46]. Писатель наделяет героя полномочиями создателя. Преображенский признает поражение в попытке вмешательства в естественные законы природы. Результат – обратная трансформация.

Интересно и имя профессора: Филипп Филиппович. Во-первых, его назвали в честь отца, что вводит мотив преемственности поколений. Филипп в переводе с греческого «любящий коней», то есть близость к животным в герое изначально заложена, с кровью отца, а потому вся история с бродячим псом весьма и весьма неслучайна. К тому же имя еще и повторяется в отчестве, то есть «любовь» к животным удваивается. Возникает парадокс: как профессор может любить животных, если подвергает их насильственным опытам, – словом, делает с ними, что пожелает. К тому же вспомним важную деталь, которая на страницах повести регулярно появляется, – это тучело совы, неодушевленное существо. Ведь Булгаков не поселяет с профессором живых птиц или других существ. Таким образом, сова, с одной стороны, символизирует мудрость Преображенского, с другой, это знак насилия над живым существом.

Полиграф Полиграфович Шариков один из результатов такого насилия над псом Шариком. Важно отметить, что имя герой выбирает себе сам. Выбранное имя (из-за недостаточного культурного уровня героя) возмущает профессора и его ученика Борменталья. Уровень развития героя проявлен во всем, даже в выборе имени. Неслучайно спустя некоторое время «Шариков» стало именем нарицательным: так унижительно называют наглого малообразованного и некомпетентного человека из низов общества, в силу разных причин оказавшегося во властных структурах. К тому же не стоит забывать, что органы, пересаженные псу, были заимствованы у такого же в культурном отношении человека, у вора. Надежда, что из Клима Чугункина получится высокообразованный, интеллигентный человек, была весьма мала.

Кличку «Шарик» псу дает проходящая мимо барышня: «Шарик, а Шарик! Чего ты скулишь, бедняжка?» [Булгаков 2004: 7]. Против этого пес протестует, так как считает ее неподходящей: «Какой он к черту Шарик? Шарик – это значит круглый, упитанный, глупый, овсянку жрет, сын знатных родителей, а он лохматый, долговязый и рваный, шляпка поджарая, бездомный пес». Таким образом, «скандальность», бескомпромиссность в Шарике тоже изначально

заложена. В этом эпизоде также прочитывается сатира: пес соотносит себя, свое состояние, самоощущение с кличкой, данной ему. Но в жизни Шариками как раз и называют дворняг, а не элитные породы собак. Эта кличка проста для восприятия и с фонетической точки зрения вполне подходит псу. Более странным было бы, если б худого, ободранного, голодного пса назвали Принц, к примеру [Янкова 2006].

Само слово «полиграф» обозначает «детектор лжи», то есть это машина, которая определяет, лжет человек или нет. Нотка сатиры не обошла и этот момент. Шариков обманывает свою невесту, после чего она в слезах уходит. То есть такое имя героя призвано отразить его противоположное отрицательное качество, нежели то, которое обозначает изначально полиграф как предмет. К тому же, Шариков начинает общаться со Швондером, человеком, для которого в принципе не существует истины, Шарикову есть, у кого учиться.

Творчество М.А. Булгакова, как известно, привлекло многих исследователей. Так, известный булгаковед С. Иоффе в статье о тайнописи в повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» утверждает, что под «говорящей фамилией» Чугункин писатель «закамуфлировал» сатиру на Сталина, поскольку фамилии семантически схожи. Правда, Чугункин звучит более снижено, комично, потому это и сатира (чугун – грубый металл, в отличие от качественного металла – стали). К тому же образ Чугункина непривлекателен во всех смыслах, сатира на Сталина жестокая получилась. Профессор Преображенский – это опять-таки «закамуфлированный» Ленин, то есть преобразователь, а его ассистент доктор Борменталь, в сущности, не кто иной, как Лев Давыдович Троцкий.

Активным участником событий в повести является только что избранный председатель домкома Швондер. Этот образ типический, он представляет общественное лицо нового устройства жизни. Фамилия героя необычна, она не является говорящей и больше других имен требует расшифровки. Михаил Афанасьевич составил фамилию своего героя из трех слов, образующих две комбинации:

- шворку надо держать;
- шворку надо дергать.

Из начальных слогов этих двух комбинаций составляется одно слово:

Шво – н – дер.

Эта фамилия имеет два значения:

- человек, которого держат на поводке;

– человек, который дергает кого-то за поводок [Филатьев 2011: 24].

У Швондера один поводок, на котором его держат, но могут и дернуть, и один или несколько поводков, за которые он может дергать других. Внизу этой пирамиды находятся Полиграфы Шариковы, которые никого не дергают, выполняют грязную работу, подчиняются. Имея дело со скандалистом Швондером, Шариков сам начинает грубить всем. Швондер – это человек, зависящий от каких-то жизненных обстоятельств или своих целей, ему необходимо что-то предпринимать, чтобы избавиться от своих проблем за счет других людей, нанося им вред и принося горе.

Фамилии женщин в повести говорят о том, что культура еще не окончательно потеряна. Помощница профессора Зина имеет фамилию Бунина – она однофамилица великого писателя. Васнецова – невеста Шарикова, машинистка, однофамилица великого художника. Это два образа, не вызывающие отрицательных эмоций.

Повесть «Роковые яйца» имеет схожую фабулу. Главный герой повести – профессор Владимир Ипатьевич Персиков, изобретатель красного «луча жизни». Красный луч – это символ революции в России, лозунг которой – строительство нового лучшего будущего. Владимир Ипатьевич Персиков родился 16 апреля 1870 г., в день начала действия повести в воображаемом будущем 1928 г. 16 апреля ему исполняется 58 лет. Таким образом, главный герой – ровесник Ленина. 16 апреля тоже дата не случайная. В этот день в 1917 г. вождь большевиков вернулся в Петербург из эмиграции. Показательно, что ровно одиннадцать лет спустя профессор Персиков открыл чудесный красный луч. Для России таким лучом стал в 1917 г. приезд Ленина, на следующий день обнародовавшего знаменитые Апрельские тезисы с призывом к перерастанию «буржуазно-демократической» революции в социалистическую [Соколов 1996].

Портрет Персикова напоминает портрет Ленина: «Голова замечательная, толкачом, лысая, с пучками желтоватых волос, торчащими по бокам... Персиковское лицо вечно носило на себе несколько капризный отпечаток. На красном носу старомодные маленькие очки в серебряной оправе, глазки блестящие, небольшие, росту высокого, сутуловат. Говорил скрипучим, тонким, квакающим голосом и среди других странностей имел такую: когда говорил что-либо веско и уверенно, указательный палец правой руки превращал в крючок и щурил глазки. А так как он говорил всегда уверенно, ибо эрудиция в его области у него была совершенно феноменальная, то

крючок очень часто появлялся перед глазами собеседников профессора Персикова» [Булгаков 2004: 116]. От Ленина здесь характерная лысина с рыжеватыми волосами, ораторский жест, манера говорить, наконец, вошедший в ленинский миф знаменитый прищур глаз. Совпадает и обширная эрудиция, которая, безусловно, у Ленина была, и даже иностранными языками Ленин и Персиков владели одними и теми же, по-французски и по-немецки изъяснялись свободно. В первом газетном сообщении об открытии красного луча фамилия профессора была переврана репортером со слуха на Певсиков, что ясно свидетельствует о картавости Владимира Ипатьевича, подобно Владимиру Ильичу. Кстати, Владимиром Ипатьевичем Персиков назван только на первой странице повести, а потом все окружающие именуют его Владимир Ипатьич, что созвучно с именем Владимир Ильич.

Прототипом образа Персикова также является известный биолог и патологоанатом Алексей Иванович Абрикосов, чья фамилия спародирована в фамилии главного героя повести. И спародирована она явно неслучайно. Ведь именно Абрикосов анатомировал труп Ленина и извлек его мозг. Рыжие волосы также ассоциируются с цветом персика.

Интересна в повести игра с именем Рокка. При первом появлении в тексте его фамилия, произнесенная Персиковым, написана с одной «к»:

« – Рок с бумагой? Редкое сочетание» [Булгаков 2004:142]. Эта ситуация, безусловно, комична, но в то же время заставляет задуматься: приход А.С. Рокка с бумагой действительно судьбоносен (Персиков погибает в толпе). Фамилия персонажа Рокка перекликается с названием повести. Вспомним, ведь именно им совершается это ужасное превращение за счет перепутанных яиц. Роковыми яйца названы, потому что они действительно судьбоносные: ошибка стоит нескольких жизней (жены Рокка и чекистов, потом и самого Персикова). С другой стороны, в фонетическом варианте удвоенная «к» не произносится. «Рокковые яйца», то есть которые получил Рокк, те же роковые. Игра звуков несет большую смысловую нагрузку, отражает идейное содержание текста.

Таким образом, анализ имен, фамилий героев дает возможность понять важные моменты текстов. Образ профессора Преображенского становится неоднозначным и противоречивым, поскольку цели, кажущиеся благими, имели отрицательны результат. На примере образа профессора мы понимаем, что вмешательство в законы природы наказуемо. Также анализ и интерпретация имен увеличили

долю сарказма в текстах и иронии в случае игры звуков в фамилии Рокк в повести «Роковые яйца». Безусловно, обе повести требуют внимательнейшего прочтения, понимания, осмысления не только с точки зрения системы образов.

ЛИТЕРАТУРА

Булгаков. М.А. Собачье сердце: Повести и рассказы / М.А. Булгаков. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2004. – 322 с.

Глубоковский Н.Н. Преображение Господне: критико-эзегетический очерк [Электронный ресурс]. – URL: http://bible-spba.info/e-books/ee-books/glubokovskiy_n.n.-preobrazhenie_gospodne:_kritiko-ekzegeticheskij_ocherk.pdf (дата обращения: 10. 04. 2015).

Николюкин А.Н. Литературная энциклопедия Русского Зарубежья, 1918 – 1940: В 4 т. – Т. 1: Писатели Русского Зарубежья. – М.: РОССПЭН, 1997. – 511 с.

Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. Изд. 2-е. – М.: Просвещение, 1976. – 399 с.

Соколов Б. Энциклопедия булгаковская. – М.: Локид, 1996. – 586 с.

Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. – М., 1952.

Филатьев Э.Н. Тайна булгаковского «мастера...». – СПб.: Азбука, 2011. – 559 с.

Янкова Т. Автор и герой в «Собачьем сердце» [Электронный ресурс]. – URL: http://scepis.net/library/id_873.html (дата обращения: 14.04.2015).

Яновская Л.М. Записки о Михаиле Булгакове / Л. Яновская. – М.: Параллели, 2002. – 413 с.

Статья рекомендована к.ф.н., доц. Т.В. Садовниковой

М.Д. БРЫЗГАЛОВА

*(Уральский Федеральный Университет им. Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-3(Ерофеев В)

ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,444

ЯЗЫКОВАЯ ИГРА В ЗАПИСНЫХ КНИЖКАХ ВЕНЕДИКТА ЕРОФЕЕВА 1960-Х ГОДОВ

Аннотация. Архивы, разобранные после смерти Венедикта Ерофеева, красноречиво свидетельствуют о том, что ведение записных книжек играло значительную роль в его жизни. Выражение повседневной действительности в различных жанрах с четко прослеживаемым ритмом и индивидуальным авторским стилем сообщает записным книжкам художественную целостность. Одной из наиболее значимых стилистических особенностей творчества Венедикта Ерофеева является языковая игра. Следуя классификации Т.А. Гридиной, можно выделить три основных приема языковой игры Венедикта Ерофеева – ассоциативную провокацию, имитацию и ассоциативное наложение (или же пародию). Использование языковой игры (как и любого другого игрового приема) указывает на целостность эго-текста.

Ключевые слова: Венедикт Ерофеев, записные книжки, художественная целостность, эго-текст, языковая игра, ассоциативная провокация, имитация, ассоциативное наложение.

XX век являет собой совершенно особое время и пространство. Одной из ведущих тенденций литературы этого времени является, по мнению Н.Л. Лейдермана, «диалог с Хаосом», причем хаос в неклассических художественных системах становится «онтологическим качеством Вселенной и человеческого существования» [Лейдерман 2010: 616], что непосредственно сказалось на жанровой стратегии и тактике «переходной эпохи». Самая характерная тенденция литературного процесса в данный период – это поиски синтеза, попытки объединить совершенно разные жанры, направления, идеи и получить нечто новое, обладающее при этом художественной целостностью. Записные книжки Венедикта Ерофеева как нельзя лучше отвечают тенденциям «жанрового нигилизма» XX века. Принцип фрагментарности и осколочности позволяет включить в жанр

практически все, начиная от цитат других авторов и заканчивая списками денежных долгов. Но, несмотря на кажущийся внешний хаос и отсутствие (на первый взгляд) какого бы то ни было единства, записные книжки Ерофеева, думается, представляют собой законченное литературное произведение с единым художественным пространством, единым героем и единой темой.

Разобранные после смерти писателя архивы красноречиво свидетельствуют о том, что ведение записных книжек играло значительную роль в его жизни. Ерофеев вел их очень скрупулезно, не пропуская практически ни одного дня, на протяжении 35 лет – с 1955 года и вплоть до самой смерти.

Записным книжкам Венедикта Ерофеева посвящено лишь несколько исследований, в том числе работы, в которых методология изучения записных книжек сопряжена с феноменом незавершенного. Согласно концепции современных исследователей, записные книжки любого писателя можно рассматривать с трех точек зрения. Прежде всего, они могут служить рабочим вариантом будущих произведений. В этом случае писатель фиксирует что-либо важное в черновом варианте, а затем переносит получившиеся наброски в основную часть творчества. Также на материале записных книжек можно проследить, как пространство черновиков трансформируется в художественное пространство, существенные ли изменения при этом претерпевает, какой обретает контекст. Последняя же точка зрения заключается в том, чтобы рассматривать записные книжки как целостный авторский текст [Снигирева, Подчиненов 2008: 152].

Важны для понимания процессуальности создания записных книжек Венедикта Ерофеева комментарии А.Яблокова, занимавшегося редакционной подготовкой записных книжек Венедикта Ерофеева 1960-х годов к изданию. Помимо общих сведений о стиле и характере ведения Ерофеевым записных книжек, исследователь составляет подробный комментарий к изданию, где объясняет реалии повседневной жизни Ерофеева.

В записных книжках, как и в любом другом художественном тексте, соединяются личность писателя и действительность, его окружающая. Выражение этой действительности в различных жанрах – афоризмах, размышлениях, черновых набросках к произведениям, мини-рассказах и так далее, – с четко прослеживающимся ритмом и индивидуальным авторским стилем, сообщает записным книжкам художественную целостность.

Одной из наиболее значимых стилистических особенностей творчества Венедикта Ерофеева является языковая игра. Она же, как и любой игровой прием, указывает на целостность эго-текста.

В монографии «Языковая игра: стереотип и творчество» Т.А. Гридина утверждает, что языковая игра является формой деканонизированного поведения говорящих. При этом данная форма реализует прагматические задачи коммуникативного акта с «категориальной установкой на творчество» (на творческое использование языковых ресурсов или на создание новой речевой комбинации языковых средств) [Гридина 1996: 7].

Игровую ситуацию создает освещение слова в его непривычном для повседневной речи ассоциативном контексте. Процесс узнавания слова и понимания смысла его видоизменения, как правило, носит в себе элемент комического.

Следя классификации Т.А. Гридиной, выделим три основных приема языковой игры Венедикта Ерофеева – это ассоциативная провокация, имитация и ассоциативное наложение (или же пародия). Ассоциативная провокация заключается в неожиданном преобразовании устойчивой номинации или парадоксальной подмене лексического состава фразеологизма/устойчивого выражения [Гридина 1996: 29]. Так, в записной книжке за 1967 год читаем: «литературное движение во Владимире «Боря и натиск» [Ерофеев 2005: 507]. Ерофеев обыгрывает название литературного движения в Германии «Буря и натиск», иронизируя, очевидно, над кружком «владимирских» и своим другом Борисом Сорокиным. Или, в записной книжке за 1965 год писатель приводит оксюморонный вариант устойчивого выражения: «падок на воздержание» [Ерофеев 2005: 314].

Имитация как прием языковой игры является моделью ассоциативного контекста, в котором намеренно допущена речевая ошибка [Гридина 1996: 24]. Подобный прием используется Ерофеевым достаточно часто; им создаются слова «импотешный» [Ерофеев 2005: 504], «иудостоверение» [Ерофеев 2005: 504], «кредоспособность» [Ерофеев 2005: 208] и прочие. Примечательно, что все слова, Ерофеевым придуманные, употребляются им вне контекста – заносятся в записную книжку «для памяти» и представляют собой отдельно стоящие записи.

Ассоциативное наложение (или пародия) представляет собой тип ассоциативного контекста, в котором одна ассоциация выступает на фоне другой и создает неоднозначность восприятия слова в высказывании [Гридина 1996: 20]. Так, в записной книжке за 1967 год:

«Гармонистов нет. Их перебили или проводили в институт (I)» [Ерофеев 2005: 516]. Ерофеев обыгрывает строки из песни «Провожают гармониста»: «На деревне расставание поют / провожают гармониста в институт». В начале записной книжки за этот же год: «Не говори с тоской: на что? / Но с благодарностию: пили» [Ерофеев 2005: 493]. Запись является пародийным перифразом строк из стихотворения Жуковского «Воспоминание»: «Не говори с тоской: их нет; / Но с благодарностию: были» [Жуковский 1982: 119].

Таким образом, языковая игра в записных книжках Венедикта Ерофеева за 1960-е годы является одним из механизмов восприятия текста читателем как целостного и сообщает ему особенную стилистику. Целостность текста записных книжек достигается через стилевое единство высказываний, выражающееся за счет парадокса, языковой игры и различных видов проявления иронического модуса повествования, а также единой авторской интонации. Все стилистические приемы, используемые Венедиктом Ерофеевым, становятся для него способом увидеть привычное в ином ракурсе, обыграть традиционные ценности – любовь, смерть, красоту, культуру – по-новому.

ЛИТЕРАТУРА

Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество : монография / Урал.гос.пед.ун-т. Екатеринбург, 1996. – 214 с.

Ерофеев В. Записные книжки 1960-х годов. Первая публикация полного текста. – Москва : Захаров, 2005. – 672 с.

Жуковский В.А. Стихотворения. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 269 с.

Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.

Снигирева Т.А., Подчинов А.В. Век девятнадцатый и век двадцатый русской литературы: реальности диалога / Т.А. Снигирева, А.В. Подчинов. – Екатеринбург : изд-во Урал. ун-та, 2008. – 200 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Т.А. Снигиревой

В.И. ИВАНОВА

*(Кемеровский Государственный Университет,
Кемерово, Россия)*

УДК 821.161.1-1(Кушнер А.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

ПРЕДМЕТНЫЙ МИР АЛЕКСАНДРА КУШНЕРА (АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ «НИЗКОРОСЛОЙ РЮМОЧКИ ПУЗАТОЙ...»)

Аннотация. В статье рассматривается тема предметного мира Александра Кушнера. Интерпретация стихотворения «Низкорослой рюмочки пузатой» позволяет увидеть своеобразие одной из констант поэтического мира автора. Так, в основе лирического сюжета оказывается стремление к гармонизации отношений лирического «Я» с предметным миром, в котором организующим сюжетным началом стихотворения является мотив пристального зрения. Анализ образного, мотивного, тематического, композиционного, ритмического, речевого уровней стихотворения позволяет увидеть, как визуальное восприятие помогает субъекту высказывания выйти за границы химерического, неустойчивого, дионисийского пространства мира, где идентичность растворяется в потоке времени, сливается с суетой современной жизни. Возможность осознания неизменности жизни и вечности духовных устремлений, преодоление тревожности и чувства уязвимости позволяет ощутить полноту жизни, а слияние с миром и погружение в реальность происходит посредством оформления через аполлоническое созерцание, выраженное в тексте тремя перцепциями: тактильной, зрительной, звуковой, которые в совокупности усиливают контакт с объектом и становятся источником гармоничной согласованности с жизнью. Предметность поэтического мира Александра Кушнера оказывается одним из индивидуально-авторских свойств аполлонистической творческой стратегии.

Ключевые слова: Александр Кушнер, предметный мир, аполлонизм, мотив пристального зрения.

Низкорослой рюмочки пузатой
Помнят пальцы тяжесть и объем
И вдали от скатерти измятой,
Синева́тым залитой вином.

У нее такое утолщенье,
Центр стеклянной тяжести внизу.
Как люблю я пристальное зреньё
С ощущеньем точности в глазу!

И еще тот призывок истеричный,
Если палец съедет по стеклу!
И еще тот хаос пограничный,
Абазур, подтянутый к столу.

Боже мой, какие там химеры
За спиной склубились в темноте!
И какие страшные примеры
Нам молва приносит на хвосте!

И нельзя сказать, что я любитель,
Проводящий время в столбняке,
А скорее, слушатель и зритель
И вращатель рюмочки в руке.

Убыстритель рюмочки, качатель,
Рассмотритель блещущей – на свет,
Замедлитель гибели, пытатель,
Упредитель, сдерживатель бед.

Связь человека с окружающим миром, с миром быта – это одна из исходных констант поэтической системы Александра Семеновича Кушнера.

На повышенное внимание Кушнера к миру вещей не раз обращали внимание критики и литературоведы. В 1963 году в Журнале «Новый мир» А. Асаркан пишет рецензию на сборник «Первое впечатление». В своей рецензии он выделяет в стихотворениях Кушнера глубину и говорит о сильной стороне автора – «плотности» и «вещности» материального мира [Асаркан 1970: 283]. Ту же плотность и умение из каждого предмета создавать произведение искусства в Кушнере увидел Г. Краснухин [Краснухин 1963: 253].

О соотношении предметного мира и мира души говорит в своей работе и А. Урбан [Урбан 1986: 151-158]. Он отмечает, что А. Кушнер

пытается «овеществить и вочеловечить дух, а вещественность одухотворить» [Урбан 1986: 154]. Кушнеровские стихи – это стихи о жизни и из жизни, а сам поэт – поэт текущей жизни. «Он вникает в летящее мгновение и пытается продлить, раздвинуть его рамки, поселиться в нем так, чтобы можно было уловить его смысл и вкус» [Урбан 1986: 158].

На сегодняшний день существует одна монография, посвященная лирике А. Кушнера. Автор исследования Д.Б. Пэн определяет систему пространственно-временных координат быта и бытия его лирического героя, говорит о предметности его мира [Пэн 1992], о природе, смерти, жизни и т.д.

Возрастающий интерес читателей, критиков, литературоведов к поэзии А. Кушнера привел к тому, что в наше время он приобрел негласный статус классика современной литературы. На первый план выходит необходимость изучения поэтического мира А. Кушнера. Но осмысление его художественной реальности во всей её полноте должно предваряться детальным изучением отдельных свойств. И так как внимание к «вещному миру» является одной из важнейших особенностей лирики А. Кушнера, обратимся к его анализу в стихотворении «Низкорослой рюмочки пузатой».

Стихотворение было напечатано в 1975 году в сборнике «Дневные сны» и принадлежит к разделу «Пристальное зрение». Мотив пристального взгляда организует развитие лирического сюжета в этом стихотворении, поскольку лирический герой изначально предстает перед нами как созерцатель, устремивший свой взгляд на «низкорослую» и «пузатую» рюмочку. Причем уменьшительно-ласкательная форма, в которой употребляется слово, и олицетворения свидетельствуют об особом отношении лирического «Я» к созерцанию предмета. Рюмочка становится одухотворенным лирическим центром стихотворения, источником впечатлений и воспоминаний для субъекта высказывания, она отражает связь не с предметным, бездушным миром, а с живым, человеческим.

Стихотворение начинается с тактильного освоения предмета лирическим героем: пальцы словно становятся одушевленными и точно «помнят тяжесть и объем» рюмочки, которая в свою очередь определяет ракурс восприятия лирического героя, так как остальные предметы комнаты он видит сквозь её призму.

Спектр ощущений в стихотворении расширяется благодаря появлению зрительного восприятия. На периферии зрения оказывается скатерть. Она показывает наполнение объекта зрения: «Синеватым

залитой вином» и подчеркивает ключевой характер мотива вина, которое в стихотворении имеет сакральное свойство и напоминает о дионисийском, творческом начале. Это начало выражено и в самой скатерти. Эпитет «измятая» говорит о метаморфозе, которая произошла с предметом, о соприкосновении хаоса и порядка. Дионисийское растворение и погружение в реальность происходит посредством оформления через аполлоническое созерцание – через рюмочку. И новый угол рассмотрения объекта лирический герой избирает в следующей строфе. Он, заглядывая внутрь предмета, находит «Центр стеклянной тяжести внизу», его поражает утолщение предмета, на что указывает местоимение «такое». Лирический герой не просто восхищается рюмочкой, он любит «пристальное зреньё / С ощущеньем точности в глазу!», он желает запечатлеть, продлить летящее мгновение, образ, ощущение, уловить его смысл, значительность предмета.

В третьей строфе благодаря олицетворению появляется третий уровень восприятия предмета – его звук. Рюмочка становится «истеричной», «Если палец съедет по стеклу!».

Внимание привлекает отсутствие двух других перцепций – обоняния и вкуса. Субъект не вкушает того, что налито в рюмочке и даже аромата не чувствует. То, что с ним происходит – это результат созерцания, а не опьянения. Такое стремление к стройности и мерности жизни, желание постичь гармонию характерно для принципа другого философско-эстетического понятия – аполлонистического начала. Еще одной такой характерной чертой противопоставления дионисийскому, является создание иллюзорности, как бы прикрывающей действительность. Эпитеты показывают, как взаимодействие субъекта и объекта воздействует на окружающее: благодаря тому, что герой смотрит сквозь утолщенное стекло, предметы становятся более приближенными и возникает оптическая иллюзия, рюмочка как бы притягивает абажур к столу. Такое намеренное искажение дает возможность увидеть через отражение в стекле химер, которые «За спиной склублились в темноте!». Для придания эмоциональной окраски используется эпитет «страшные», а сам образ химер, который говорит о тревожном состоянии лирического героя, вызван ощущением катастрофизма эпохи с её ритмом жизни, под воздействием которой приходит забвение о своем онтологическом «я», о своей человечности как таковой. Вытащить из химерического пространства суеты и спешки, помочь преодолеть дионисийский хаос может только рюмочка, которая на протяжении

всего стихотворения остается самоценна. Только она способна остановить бег времени, помочь увидеть неизменность жизни в предметном мире и вечность духовных устремлений человеческого «Я». Это видение стирает границу между бытовым, житейским и бытийственным, поэтому предметы, ставшие действующими лицами повседневности, помогают ощутить полноту жизни и стать «Замедлителем гибели, пытателем, / Упредителем, сдерживателем бед».

Нагнетание силы однородных выразительных средств, передающих роль субъекта по отношению к рюмочке, происходит в пятой строфе. В шестой строфе градация становится насыщеннее, что говорит о тесной связи объекта и субъекта. Это подтверждает перифраза «блещущей», которая подтверждает существующую между ними интимно-символистическую связь, оказывающую сильное эмоциональное воздействие на субъекта. О сокровенности и близости встречи героя говорит и поэтическое пространство стихотворения. Темнота символизирует волнение, которое испытывает герой, а также является выражением, не воспринимаемого взором окружающего. И среди этого пространства прорисовываются мельчайшие детали комнаты: измятая скатерть, абажур и рюмочка. Темное и замкнутое поэтическое пространство комнаты сближают субъекта высказывания с предметами обихода.

Стремление ухватить суть предметного мира прослеживается также на синтаксическом уровне. В третьей строфе отмечаются лексические повторы «И еще тот», которые делают строфу более интенсивной и динамичной, что говорит о желании субъекта познать вещь в различных её категориях. И, несмотря на то, что герой пристально смотрит на рюмочку, он хочет скорее познать её суть. Впечатление нарастания лирического волнения, направленного к объекту наблюдается в пятой и шестой строфе благодаря использованию строфической анафоры, выраженной союзом "и". С её помощью показывается выражение восхищения, завораживающей тяги к миру вещей и предметов отражается в насыщении стихотворения восклицаниями во второй, третьей и четвертой строфе.

Спокойный тон лирического героя и стремление к гармонии с предметным миром можно проследить и на уровне формы. Стихотворение написано пятистопным ямбом. История этого размера показывает тяготение пятистопного ямба к трагедии [Гаспаров 2003: 167]. На наш взгляд это не случайно, ведь стихотворение соединяет в себе элементы двух начал. Субъект высказывания, с одной стороны,

пребывает в мире хаоса, в мире, где идентичность растворяется на фоне времени, сливается с суетой жизни. С другой – он находит в предметном мире, где рюмочка помогает ему найти порядок и гармонию в жизни, противостоять напору времени, что подчеркивается перекрестной рифмовкой с чередованием женской (в нечетных строках) и мужской (в четных) рифмы, которая по совпадению звучания всегда точная. Таким образом, ритмический рисунок отражает двойственность восприятия мира – дионисийский мотив и катарсический мотив ведет к упорядочиванию жизни через созерцание предметной реальности, которая отсылает к аполлоническому принципу. Данный принцип уже отмечался исследователями аполлонистических стратегий Кушнера в работах В.Н. Топорова [Топоров 2004: 220], Н.В. Налегач [Налегач 2012: 226 – 236]. В проанализированном стихотворении, индивидуально-авторским способом воплощения принципа аполлонизма, средством гармонизации выступает пристальное зрение, поэтому в лирике А. Кушнера так важен предметный мир, созерцаемый лирическим субъектом.

ЛИТЕРАТУРА

Асаркан А. Александр Кушнер. Первое впечатление. Стихи. «Советский писатель» // «Новый мир». 1963. № 6. С. 283.

Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. – М.: Фортуна Лимитед, 2003. – 325 с.

Гинзбург Л.Я. Вещный мир: О лирике. – М.: Интрада, 1997. – 408 с.

Краснухин Г. «И разговор у нас совсем иной пошел» // «Новый мир». 1970. № 3. С. 252-254.

Налегач Н.В. Поэтика отражений И.Анненского и феномен поэтического диалога в русской лирике 20 века: монография. – Кемерово: КемГУ, 2012.

Пэн Д.Б. Мир в поэзии А.Кушнера: монография. – Ростов-на-Дону: РГУ, 1992. – 63 с.

Топоров, В. Н. Из истории петербургского аполлонизма: его золотые дни и крушение. – М.: ОГИ, 2004. – 264 с.

Урбан А.А. Пятая стихия // «Нева». 1986. № 9. С. 151-160.

Статья рекомендована д.ф.н., доц. Н.В. Налегач

А. ГРОМИНОВА

(Университет свв. Кирилла и Мефодия в Трнаве
Трнава, Словакия)

УДК 821.161.1-1(Жданов И.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

МИФОПОЭТИКА СТИХОТВОРЕНИЯ ИВАНА ЖДАНОВА «РАПСОДИЯ БАТАРЕИ ОТОПИТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ»ⁱ

Аннотация. Цель настоящей статьи – на основе анализа и интерпретации стихотворения *Рапсодия батареи отопительной системы* показать доминирующие элементы поэзии И. Жданова, лауреата Премии Андрея Белого и первого лауреата Премии Аполлона Григорьева Академии русской современной словесности. Так как ждановскую поэзию можно отнести к метареализму или необарокко, понять ее смысл часто очень сложно из-за большого количества метафор, создающих новое пространство и время. При расшифровке отдельных образов мы обнаружили несколько аллюзий к древнегреческой мифологии (образ певца Орфея), которые мы попытались объяснить в контексте всего стихотворения. С первого взгляда все образы могут казаться весьма хаотичными, не связанными друг с другом. Однако, углубляясь не только в первичный, но и в переносный смысл каждого словосочетания или строки, выйдя за рамки метафоры, читатель улавливает стремление поэта найти выход из хаоса и суматохи современной жизни. Ссылаясь на вечные атрибуты бытия, И. Жданов подчеркивает очистительную силу стихии воды и нынешнему человеку указывает правильный путь в жизни – путь к Богу.

Ключевые слова: Рапсодия батареи отопительной системы, поэзия, И. Жданов, метареализм, метафора.

Поэзия метареализма или метаметафоризма является поэзией многозначности. М. Эпштейн определяет метареалистическую поэзию как поэзию «высших слоев реальности, образных универсалий, пронизывающих всю европейскую классику <...> Обилие вариаций на вечные темы, переключек с классиками всех эпох и народов» [Эпштейн

ⁱ Работа выполнена в рамках гранта KEGA 025 UCM – 4/2014 Zvyšovanie efektívnosti edukačného procesu v rusko-slovenskej komparácii (Slovenská republika).

1990: 359–367]. По мнению М. Эпштейна, метареализм также ищет подлинных ценностей, поэтому обращен к вечным темам или вечным прообразам современных тем и насыщен архетипами: любовь, смерть, слово, свет, вода, земля, ветер, ночь. Материалом служит история, природа, высокая культура. Промежуточное положение между высоким и низким, по его мнению, занимает мир техники и науки [там же].

М. Липовецкий предлагает называть течение метареализма *необарокко*. В своей статье *Концептуализм и необарокко* он утверждает, что «в необарокко нестабильные, *рассеянные* формы тем не менее именно создают иллюзию хаоса – рассеивание энергии ведет в данном случае не к энтропии, а к образованию новых структур, нередко более устойчивых, чем породившие их флуктуации. Эта черта необарокко, в частности, выражается в пафосе восстановления реальности, особенно характерном для поэзии этого течения» [Липовецкий 2000]. М. Липовецкий в связи с необарокко перечисляет таких поэтов, как И. Жданов, А. Еременко, А. Парщиков, О. Седакова, Е. Шварц.

Целью нашей статьи является на основе анализа и интерпретации стихотворения *Расходия батареи отопительной системы* показать некоторые черты метареализма в поэзии лауреата Премии Андрея Белого, первого лауреата Премии Аполлона Григорьева Академии русской современной словесности, И. Жданова. При этом мы будем опираться на мнение В. Агеносова и К. Анкудинова, отмечающих, что «стихотворения Жданова сложны для восприятия, потому что наполнены большим количеством метафор, создающих собственное пространство, новое измерение. Художественный мир Жданова внутренне метафизичен, включает в себя вечные и бесконечные атрибуты Бытия. Поэтому действия в его стихотворениях происходят вне конкретных временных и пространственных координат. Проникнуть в эти измерения можно только при помощи метафоры» [Агеносов, Анкудинов 1988: 108].

Уже после первого прочтения стихотворения *Расходия батареи отопительной системы* мы заметили, что оно в целом проникнуто любимым ждановским архетипом воды. В стихотворении мы сталкиваемся с разными компонентами, связанными с доминирующим мотивом – водой, а именно: водоворот, внебрачные реки, кружение вод, русло, отъединенные воды, облако, река, море, зыбь, дождь, вода, речка, глагол пить, а также с предметами, ссылающимися на жидкое состояние, напоминающее воду, например, чугунный сплав, и с предметами, необходимо связанными с водой, как например, чайник.

С точки зрения символики, воду можно воспринимать как источник жизни, начало бытия природы, связанное с первобытным хаосом, и, наоборот, спокойное течение реки часто символизирует (спокойное) протекание жизни. Г. Бидерманн в своей *Энциклопедии символов* определяет понятие *вода* с психологической точки зрения, а именно: вода представляет собой символ бессознательных слоев личности и как элементарный символ, с одной стороны, оживляет и приносит урожай, с другой – прячет опасность погружения в нее и последующей смерти [Бидерманн 1996]. Мы прокомментируем отдельные образы, (не только) связанные с водой, но мы попытаемся интерпретировать их постепенно, в контексте каждой строфы и целого стихотворения, поэтому читаем:

«Вскрывающий небо ущербным консервным ножом,
бросающий сверху пустую цветочную бомбу
крутой полумесяц на клумбе развернут, как скатерть.

А розовый куст, восходящий над краем стола,
бронхитом трясет и сорит никотиновой солью,
клубясь и блестя в негативном ознобе рентгена.

Так выглядит каждый сидящий напротив меня,
особенно возле стакана густого портвейна,
вдвоем с сигаретой, глядящей с печалью трамвайной,
таким я кажусь для того, кто заметит меня...» [Жданов]

В стремлении расшифровать метафоры первой строфы (например, Вскрывать небо ущербным консервным ножом), внимание сосредоточивается на описании ночного небосвода с полумесяцем, сияющим на фоне звезд. Во второй строфе поэт как бы спускается по вертикальной линии сверху вниз и устремляет свой взгляд на розовый куст возле стола, на котором отражается весь сияющий небосвод, напоминающий рентген. Этот образ можно воспринимать как аналогию небесного мира и земного мира или мира природы и мира техники (человека).

Метафоры, включены в третью строфу, можно понимать с точки зрения одинокого человека, сидящего возле стакана вина и «собеседником» которого является сигарета. Одиночество лирического героя далее подчеркивается словами: «...И что ни лицо во вселенной, то водоворот...». Каждое человеческое лицо исчезает в водовороте

вселенной. Далее дается образ потенциального следствия одиночества человека, развернутый в следующей строфе:

«...От рош, иссеченных в табачном кристалле кафе,
внебрачные реки, даваясь отопительным пивом,
в свои батареи уведят чугунным напевом
глухого Орфея, и кажется пьяным Орфей...» [Жданов]

Одинокий человек проводит долгое время в дымном кафе, куря и попивая пиво. Пиво может оказаться средством отопления и батареей, если выйти за рамки метафоры – телом героя Орфея. Согласно древнегреческой мифологии, Орфей является сыном фракийского речного бога Ээгра и музы Каллиопы. Своим чудесным пением он не только очаровывал богов и людей, но также укрощал дикие силы природы. В походе аргонавтов в Колхиду случилось, что именно он даже спasal друзей своими песнями. Так, когда «Арго» проплывал мимо острова сирен, Орфей запел еще прекраснее, чем сирены, и аргонавты не поддались их чарам. Кроме того, Орфей прославился и своей любовью к молодой жене Эвридике, которая рано умерла, и он хотел вернуть ее из подземного царства. Ему это почти удалось, но из-за нарушения запрета на оглядку, он потерял Эвридику навсегда. После выхода на землю, Орфея вскоре растерзали участницы дионисийских мистерий [Орфей].

Когда читатель обладает знаниями о герое Орфее, перед ним встает вопрос: почему Орфей в ждановском стихотворении является глухим и даже пьяным, если он, с мифологической точки зрения, герой-певец, способный спасать своим пением других? Объяснить это возможно, опираясь на утверждение М. Липовецкого, что необарокко культивирует авторский миф, нередко в парадоксальной, сниженной форме [Липовецкий 2000]. В этом смысле с его высказыванием можно согласиться. Ждановским Орфеем можно, таким образом, считать человека, пьянствующего из-за своего несчастья, одиночества.

Автор далее утверждает:

«...Я ввинчен в кружение вод, у меня впереди
чугунные русла и роза в цветочной груди.

Лицо во вселенной срывает с резьбы небосвод.
Пурпур объявлен – роза придет!

Вдруг стало темно, точно внутри этого *вдруг...*» [Жданов]

Лирический герой чувствует себя «ввинченным» в суматоху мира, вселенной, он осознает свою принадлежность к первоначальному хаосу. Смотря в будущее, он предвидит технику, представленную чугуном – элементом с ним связанным, но, одновременно, и розу. Техника и роза находятся в представлении поэта о будущем на одном и том же уровне.

По нашему мнению, роза была выбрана автором именно из-за того, что она считается «королевой» между цветами и связывается с любовью, поэтому (появляющийся) образ «розы в цветочной груди» можно понимать как мечту о влюбленности или же как символ зарождения любви в сердце лирического героя. Любовь посылается на землю к лирическому субъекту сверху, с небосвода, что можно понимать как указание на «небесный», возвышенный характер любви и вообще как вечный принцип человеческого бытия.

Упоминание розы сменяется восклицательным заявлением ожидания: «Пурпур объявлен – роза придет!». Объяснения заявленного опять не происходит, а вместо него следует игра со словами: «...Вдруг стало темно, точно внутри этого *вдруг...*». Усиление значения слова «вдруг» и переход к водам в рамках последующей строфы знаменуют резкое изменение темы. Поэт сразу охвачен другими мыслями:

«...Круче и круче круг отлученных вод от лучей,
от неба отъединенных вод.
Облаком быть не дано!
Богом рек, морей, зыбей не дано быть!..» [Жданов]

Внимание вновь обращается на водную стихию. Перед читателем разворачивается динамичное описание воды, собирающейся соединить небо с землей в форме дождя. Упоминается бог рек, морей, зыбей – в древнегреческой мифологии речь идет о Посейдоне (владыке морей) – одном из трёх главных богов-олимпийцев. В древнеримской мифологии Нептун считался богом морей и потоков, позднее был отождествлен с Посейдоном, который с гневом преследовал тех, кто его обижал. Его главные черты – властность, возбуждение, несокрушимая сила. Но от этих черт поэт отказывается и предпочитает, наоборот, «спокойное течение вод» (вместе с тем – спокойное «течение жизни»), констатируя:

«...Молитва твоя – молотьба букв,
стук по газете
твердых дождей чугунного сплава,
зреющих слева направо,
сверху вниз.

Дождь орошает сухой линотип.
Буквы растут. Стебли срезают.
Бумагу кладут на стерню –
вот и газета.

Небо срывается сверху столбцами газет.
Пятки Орфея изрезаны в кровь.
Пурпур объявлен – роза придет!...» [Жданов]

Следующие строфы мы понимаем как стремление поэта уловить процесс производства газет. К адресату своих стихов поэт обращается на «ты». Можно только угадывать, является ли их адресатом публицист, для которого печать газеты является приятной, даже любимой, или адресатом является человек, хорошо относящийся к технике, или же автореференция. Техника здесь представлена полиграфическим оборудованием – линотипом, предназначенным для отливки строк текста в типографии из чугунного сплава.

Небо в контексте строфы можно расшифровать как заголовок страницы газеты. Метафору «пятки Орфея изрезаны в кровь» – как сверстанную полосу газеты или сверстанное произведение об Орфее, которое будет продолжаться на следующей странице газеты. Поэт при этом выходит за рамки метафоры, причем эксплицитно выражая слово «кровь», которая была вызвана порезом. Но чувство боли в подсознании читателя сменяется повтором строчки об ожидаемой любви: «...Пурпур объявлен – роза придет!...». Так же, как при первом появлении этой строчки в тексте, так и при ее повторении, она дальше не развивается, не объясняется. Поэт отвлекает внимание читателя к следующим метафорическим образам:

«...Чайник в обнимку со словом *вода*
к речке идет, а в слове *вода*
накись как в чайнике.

Пить! Пить! Пить!

А река-то, пить-пить, огорожена сплошь батареями.
Некуда выдох свой поместить!..» [Жданов]

От розы взгляд читателя опять движется к воде. Метафору «Чайник в обнимку со словом *вода*» можно понимать как столкновение природного (вода) и человеческого миров (чайник). Это можно сказать и по поводу реки, «огороженной сплошь батареями», которые могут представлять собой или водопроводные краны, или батареи отопления. Оба сочетания – чайник с водой и река в батареях – указывают на подчинение человеком этого природного ресурса для собственной пользы. Трехкратное «Пить! Пить! Пить!» означают жажду воды, необходимой для использования этих технических приспособлений. Связь техники и воды означает связь мира человека и мира природы, является необходимой: чайник бесполезен без воды, водопроводные краны или батареи отопления без воды тоже не являются функциональными.

Кроме того, надо заметить, что автор оперирует словосочетаниями «чайник в обнимку (со) словом *вода*» и «в слове *вода* накипь как в чайнике» в двух строчках подряд. Первое можно объяснить тем, что слова «чайник» и «вода» часто встречаются вместе, чайник предназначен для воды. Но (во втором случае), накипь в чайнике создается после многократного, длительного использования чайника. Ее надо удалить, чтобы вскипяченная вода была чистой, пригодной для питья. Однако под «накипью в слове *вода*» можно подразумевать (как уже было упомянуто выше) предположение, что вода намного ценнее. Она считается источником жизни, первоначалом бытия. Значит, слово «вода» используется уже с давних времен и его использование продолжается, хотя от долгого употребления в слове образуется «накипь», которая затемняет первоначальное мифопоэтическое значение слова «вода» – или, напротив, образует культурную «память слова».

Следуют последние строчки стихотворения:

«...Я, распластавшись, лежу на песке, создающем меня.
А река, поднимаясь со дна, как облако любит меня.

Облако входит в себя, становясь незримым.
Светящийся розовый куст, коллапсируя, входит ко мне.

То – куст, убеленный словами, несущими воду.

То – Бог!» [Жданов]

Речной песок, на котором лежит лирический герой, по определению, представляет собой строительный песок, добытый из русла рек, отличающийся высокой степенью очистки и отсутствием глинистых примесей или мелких камней. Лирический герой чувствует себя очищенным этим песком, даже созданным им. Мотив песка, добытого из речного русла, применяемого в строительстве, можно причислить одновременно и к человеческому, и природному мирам. Может быть, поэтому лирический герой стихотворения отмечает, что он создан речным песком. С этой точки зрения он считает себя составной частью этого взаимосвязанного двоemiрия.

Используемый поэтом глагол «любит» выражает отношение облака к лирическому субъекту, т.е. вода в любом виде (реки или облака) «любит» лирического субъекта.

В финале совершается исчезновение облака в небе. Ожидаемый розовый куст, который должен принести любовь, наоборот, светит и нисходит к лирическому субъекту. Поэт анафорически объясняет, что это куст, «убеленный словами, несущими воду». Белый цвет символизирует чистоту, невинность, беспорочность, и куст, наделенный «убеленными словами», можно таким образом воспринимать как куст, обладающий этими безукоризненными свойствами. Слова – «накипь» – трактуются как источник воды = смысла.

Конец стихотворения завершается появлением того, кто приносит любовь в сердце лирического героя. Это Бог. Восклицательную конструкцию в конце стихотворения мы понимаем как утверждение, что именно Бог является ответом на все вопросы, проблемы, сложности в жизни человека; он же – источник поэтических слов. Этим также объясняется движение по вертикальной линии сверху вниз и наоборот, два мира – небесный и земной, поэтический и реальный взаимосвязаны и, в конце концов, в ждановской поэзии не могут существовать друг без друга. Они создают единое целое.

Появление в последней строчке слова Бог можно также толковать в связи с присутствующим в стихотворении образом Орфея, по имени которого названо древнегреческое религиозное движение, возникшее в результате реформы культа Диониса. Речь идет о так называемом *орфизме*. Центральный ритуал дионисийских оргий – омофазия («поедание сырого мяса») растерзанной в вакхическом иступлении

животной жертвы) – был переосмыслен как первородный грех титанов, растерзавших ребенка-Диониса и вкусивших его мяса. Искупить наследственный грех (лежащий на всем человечестве) мог только «чистый» человек, ведущий «орфический образ жизни», отличительной чертой которого для грека V в. до н. э. было вегетарианство. «Священное сказание» о грехе титанов требовало создания своей теокосмогонии, вера в бессмертие души и загробное воздаяние – разработанной эсхатологии, которые и были зафиксированы в гексаметрических поэмах. Учредителем очистительных обрядов и авторов этих поэм создатели новой религии провозгласили мифического певца Орфея, учение которого было «ближе к богам». Некоторые считают, что орфизм стал прообразом более поздних монотеистических религий, в частности, христианства, поскольку ознаменовал собой переход от многобожия к поклонению единому богу и утверждал божественность души и нечистоту тела [*Античная философия* 2008: 293–296].

В связи с выше высказанным можно согласиться с мнением В. Агеносова и В. Анкудинова о наличии в стихах И. Жданова духовно-эстетического начала: «В своих стихах И. Жданов разрабатывает религиозно-этическую проблематику, такие понятия как Благодать, Искупление, грех, вина, теодицея (проблема существования зла в Божьем мире). Часто он обращается к нравственной проблематике, в том числе к анализу сложного духовного состояния современного человека, подменившего истинные ценности мнимыми, отделившего себя от целостного мира» [Агеносов, Анкудинов 1988: 107]. Эти элементы можно обнаружить и в проанализированном стихотворении *Рапсодия батарее отопительной системы*. Динамика, присутствующая в психике человека конца XX и начала XXI века, отражается в ждановском стихе посредством быстрой смены слов, словосочетаний, выражений, накоплением многих слов, не связанных друг с другом по смыслу, лексики из техники, богатым разнообразием доминирующего мотива вод и т.д. После дешифровки всех метафор, предпринятой ради попытки найти связь между всеми элементами стихотворения, оставляющих первоначально впечатление хаоса, суматохи, беспорядка в жизни человека, читатель может почувствовать некий целостный смысл, связанный с очистительной силой стихии воды, ее архетипикой, а также напряжение между мифологическим (герой-певец Орфей) и современным (глухой/пьяный Орфей), совершить выход из всей суеты к моральной чистоте, согревающей душу человека, как

батарея отопительной системы согревает тело. Это «тепло» в душу, по мнению автора, приносит Бог.

Слово *рапсодия* в названии стихотворения можно толковать с помощью *Большого толкового словаря современного русского языка* Д.Н. Ушакова следующим образом: 1) у древних греков – отрывок из эпического произведения, исполняемого рапсодом; 2) большое музыкальное сочинение для инструмента или оркестра, состоящее из нескольких разнородных частей, преимущественно на темы народных песен, сказаний [Ушаков 2006: 870]. Исходя из анализа и интерпретации стихотворения, можно констатировать, что оно связано с темой музыки из-за фигурирующего в нем древнегреческого певца Орфея, а также через оркестровку звуками, вызванными явлениями техники (консервный нож, рентген, трамвай, линотип), а также присущими миру природы (зыбь воды, шум рек, морей и т.д.), которые отражены в каждой строке в форме эвфонии (частые звуки б, л, в), на фоне какофонии (преобладающее большинство звуков с, к, р, щ, ч, ж), с целью подчеркнуть динамику быстро протекающей жизни.

ЛИТЕРАТУРА

Агеносов В., Анкудинов К. Современные русские поэты: Справочник-антология. Москва: Мегатрон, 1988, 366 с.

Античная философия: Энциклопедический словарь. Москва: Прогресс-Традиция, 2008, 896 с.

Бидерман, Г. Энциклопедия символов. Москва: Республика, 1996, 336 с.

Жданов, И. Рапсодия батареи отопительной системы. In: Русская виртуальная библиотека. Доступно в Интернете: <http://rvb.ru/np/publication/01text/39/01zhdanov.htm>

Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы. М.: Издательский центр «Академия», 2003, 413 с.

Липовецкий, М. Концептуализм и необарокко. In: Независимая газета, 07.09.2000. Доступно в Интернете: http://www.ng.ru/kafedra/2000-09-07/3_postmodern.html

Орфей. In: Мифологический словарь от А до Я. Доступно в Интернете: <http://www.mify.org/dictionary/o.shtml>

Ушаков, Д.Н. Большой толковый словарь современного русского языка. 180000 слов и словосочетаний. М.: Альта-Принт, 2006, 1239 с.

Эпштейн, М.Н. Каталог новых поэзий. In: Современная русская поэзия после 1966. Двухязычная антология. Берлин: Обербаум верлаг, 1990, с. 359-367.

М.А. АЛЕКСАНДРОВА

*(Белорусский государственный университет,
Минск, Беларусь)*

УДК 821.161.1-1(ГубановЛ.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,445

ЖАНР ПОЭТИЧЕСКОЙ МОЛИТВЫ В ЛИРИКЕ Л. ГУБАНОВА (1946 – 1983)

Аннотация. В настоящей статье рассматривается поэтическое наследие Л. Губанова, одного из лидеров советского поэтического андеграунда. Целью исследования является специфика жанрового мышления поэта. На примере жанра поэтической молитвы исследуется освоение поэтом различных семантических и коммуникативных возможностей данного жанра. Рассматриваются лирические тексты, представляющие собой творческое переосмысление канона сакрального жанра. Молитвенное слово у Л. Губанова часто связано с проблемой творчества. В поэзии Л. Губанова данная проблема занимает центральное место. С одной стороны, творческий процесс понимается поэтом как оправдание жизни человека перед Богом. С другой стороны, творческий процесс – это общение человека с Творцом на равных. В рамках статьи выделяются и анализируются две группы стихотворений Л. Губанова, имеющих в своем содержании молитвенную проблематику: собственно поэтические молитвы и тексты, являющиеся «словом о молитве». Тексты первой группы наиболее близки к религиозному канону по своим структурным и функциональным особенностям. Стихотворения второй группы интересны тем, что в них поэт описывает свой духовный опыт сакрального богообщения в процессе создания поэтического текста. Анализ текстов поэтических молитв Л. Губанова иллюстрирует тяготение поэта к синтезу различных жанровых форм. Характер синтеза прослеживается на тематическом и композиционном уровнях. Включенность в структуру других жанровых образований (философской элегии, думы, лирической исповеди и др.) элементов молитвотворчества создают уникальную модель эстетического переживания ситуации богообщения, в которой поэт актуализирует свои духовные и нравственные поиски. Анализ синтеза жанровых форм позволяет в конечном итоге выявить идейно-художественное своеобразие творчества поэта в целом.

Ключевые слова: Л. Губанов, лирика, жанр, жанровый синтез, поэтическая молитва

Творчество Л. Губанова (1946–1983), одного из ярчайших представителей поэтического андеграунда советской эпохи, стало изучаться сравнительно недавно. Этим обуславливается важность изучения творческого наследия Л. Губанова, в том числе и с точки зрения жанрового своеобразия лирики поэта.

Нас интересуют используемые автором жанровые формы как одно из средств раскрытия образа лирического героя, с одной стороны, а с другой, как выявление идейно-художественного своеобразия творчества поэта в целом.

В этой связи, на наш взгляд, особый интерес представляет жанр поэтической молитвы, встречающийся у Л. Губанова не часто, тем не менее, играющий заметную роль в творчестве поэта.

В современном литературоведении жанр поэтической молитвы, несмотря на интерес исследователей к данной проблеме, остается малоизученным явлением. Тем не менее, изучение жанра стихотворной молитвы позволит не только понять специфику данного феномена, но и открыть новые аспекты как в изучении творчества Л. Губанова, так и историко-литературного процесса второй половины XX века в целом.

Истоки зарождения жанра стихотворной молитвы следует искать в фольклорной традиции и литературе XVII–XVIII вв. (С. Полоцкий, А. Сумароков, В. Тредиаковский и др.) [2]. Однако стихотворная молитва возникает не на пустом месте, генетически она восходит к достаточно жесткому канону – молитве религиозной, используемой в богослужбных целях. Вместе с тем, опираясь на религиозный канон и заимствуя от него содержание, состояние субъекта, адресацию, поэтические приемы, стихотворная молитва преодолевает этот канон, отталкиваясь от него за счет «редукции составляющих молитвенного дискурса, отхода от традиционности обращения и просьб к Божеству» [2], вследствие чего возникают новые «модификационные структуры» [3: 89].

Поэтическая молитва, по мнению О. Переваловой, характеризуется «наличием определенной структуры (трехчастность, синтаксические параллели, анафоры), диалогичностью (усиленная позиция лирического субъекта, наделенного «христианским лиризмом», обращенность к Божественному сверхадресату), устойчивым мотивно-

тематическим комплексом и клишированными формами обращения и просьбы» [7: 348].

Структура поэтической молитвы, в отличие от жесткого ритуального канона, вариативна. В зависимости от установки автора, трехчастность композиции иногда может нарушаться: один или несколько элементов могут быть либо видоизменены, либо отсутствовать вовсе. Чаще всего это происходит с молитвенной концовкой. Диалогичность стихотворной молитвы также имеет свою специфику. В поэтической молитве наблюдается значительное усиление «самости», эгоцентризма лирического субъекта. Индивидуальное лирическое переживание в молитвенном тексте начинает играть первостепенную роль, что в ритуальном каноне, постулирующем соборность, недопустимо. Композиционная структура стихотворной молитвы также претерпевает изменения. Особое значение приобретают пространственно-временные рамки и душевное состояние лирического субъекта, что дает возможность автору включать в текст молитвы либо элементы описательного характера, либо своеобразные «лирические отступления» исповедального или медитативного тона, касающихся глубоко личностных переживаний героя.

На основе исследований, посвященных специфике жанра стихотворной молитвы (Афанасьева Э., Перевалова О. и др.), мы можем сделать вывод, что текст поэтической молитвы является своего рода художественной рефлексией по поводу какого-либо ритуального первоисточника, на который она изначально ориентирована. Текст молитвы может быть представлен как переложение, подражание или индивидуально-авторское молитвотворчество. Таким образом, при исследовании стихотворной молитвы в рамках творческого наследия конкретного автора центральным становится вопрос авторской интерпретации канона, которая актуализирует эстетический, философский, духовный аспекты мировоззрения автора.

Молитвенное слово у Л. Губанова чаще всего связано с проблемой творчества. Именно поэтому все стихотворения Л. Губанова, имеющие в своем содержании молитвенную проблематику, связаны с темой творчества как духовного возрождения. В понимании поэта творческий процесс – это единственно возможная форма духовного бытия.

В целом в лирике Л. Губанова можно выделить две группы стихотворений, включающих в себя молитвенное слово: 1 группа – собственно поэтические молитвы, 2 группа – стихи о молитве.

Первая группа наиболее близка к жанровому канону. В архитектонике стихотворений этой группы содержатся основные конструирующие элементы жанра: диалогическая завязка (обращение к Богу или его эстетической замене) и императивная часть [1: 153]. Например: «Сохрани и помилуй мя, Боже! / Сокруши сатану в моем сердце. / Неужели удел мне положен / там, у печки, с антихристом греться? / Сохрани и помилуй мя, Дева / и Пречистая Богоматерь! / Пока губится брненное тело, / пусть души моей смерть не захватит...» («Задыхаюсь рыдающим небом») [6]; «Прошу, спаси меня, Создатель / От суеты любых систем...» («Я сам изгой, но не предатель...») [4: 293].

Структурообразующие составляющие, определяемые Э.М. Афанасьевой как «организационные моменты молитвенной архитектоники» [1: 153], не утрачивая связь с традицией, в текстах Л. Губанова получают новое смысловое наполнение. Конструирующие особенности молитвенного слова в стихотворениях Л. Губанова сохраняют свою сущностную значимость, вызывая у читателя состояние припоминания известной ситуации молитвенного переживания. Однако художественная установка автора придает сакральному диалогу определенную специфику. Для лирического героя стихотворных молитв Л. Губанова свойственно стремление познать мир, разобраться в сложных явлениях окружающей реальности и в самом себе, ответить на какие-либо вопросы. Подобные устремления характерны для молитвы-поиска [3: 89]. Поиски лирического героя стихотворений Л. Губанова неизменно связаны с размышлениями о предназначении поэта: «Господи, пореши / слезы с души нашей, / мягкие карандаши / в беленькой спят рубашке...» [5]; «Боже! Спаси и помилуй меня, / Не от решительного момента, / Не от холодного, зоркого дня – / От комплемента!» [4, с. 311]. Таковы также стихотворения «Ворота – это ворковать, возвратиться...» [5]; «О, Матерь Божия, помолись за здоровье Михаила...» [4: 296]; «Задыхаюсь рыдающим небом» [6]; «Распятие с эмалью (В. Пятницкому)»; «Над зареванной сосной...» [5]; «Я сам изгой, но не предатель...» [4: 293].

Хотя теургическое понимание творчества было свойственно многим поэтам, у Л. Губанова можно выделить специфическую черту. Моделируя собственное молитвенное обращение к божественному Абсолюту, Л. Губанов делает акцент на творческом начале Божества, постулирует понятие Бога именно как Бога-творца («Ворота – это ворковать, возвратиться...» [5]; «Задыхаюсь рыдающим небом» [6]; «Распятие с эмалью (В. Пятницкому)» [5]. Именно эта грань

божественной сути наиболее важна для поэта. Поэтому в текстах Л. Губанова часто встречается замена понятия Бога другими сакральными объектами или субъектами, которые в лирике поэта символизируют творчество: «Молитва» («Моя звезда, не тай, не тай...» [4, с. 297]); «Чаевые чайной розы» [4, с. 319]; «Памяти А. Полежаева» [6]. Эти замены (Муза, Звезда, Прошлое и др.), являясь объектами постоянной авторской рефлексии, связаны с одним из доминантных мотивов лирики поэта – мотивом творчества. Причем подобную замену можно проследить в пределах даже одного стихотворения. Например, в стихотворениях «Задыхаюсь рыдающим небом» [6]; «Боже! Спаси и помилуй меня...» [4: 311].

В понимании поэта творческий процесс – это то, чем оправдывается жизнь человека перед Богом («Когда идти на Страшный Суд, / Стихи с растерзанными лицами / Предсмертный крик мой отнесут!» [4: 314]). Поэтому среди молитвенных текстов Л. Губанова особый интерес вызывает немногочисленная группа стихотворений, которые можно назвать стихами о молитве («Музе» («Ах! На душе моей неважно...»); «Накануне»; «Бандероль священной любимому»; «На поседевший монастырь...»).

Последнее стихотворение особенно интересно. С точки зрения ритуального канона стихотворение не является молитвой в прямом смысле. Жанрообразующие элементы присутствуют косвенно, через описание процесса молитвы: «Иду молиться на пустырь / И жду Единственного Слова <...> И вот, ломая ваш репей, / И наступая на крапиву, / Молю я Бога – не убей / Мою таинственную силу. / Молю я Бога по ночам, / Когда справляют полдник совы / И пот струится по плечам – / Но я не слышу это слово...» [4: 308]. Стихотворение интересно еще тем, что в нем композиционно воспроизводится ситуация, известная в ритуальной практике как уединенная молитва перед действием, требующим духовного напряжения. Так пророки уходили в пустыню для молитвы и возвращались проповедовать после какого-либо посланного им знамения свыше, или иконописцы практиковали долгую молитву и пост в уединении перед написанием иконы и приступали к работе после получения благословения. Лирический герой также получает благословение: «Услышу слово: «Не убит» – / и как рукою снимет горе... <...> И снова ветреный сонет, / Холодный свет звезды послушной, / И сладость всех безумных лет, / И Бог с улыбкой простодушной...» [4, с. 309]. Эллиптические конструкции усиливают впечатление взволнованности лирического

героя, подчеркивают важность этого своеобразного духовного катарсиса для него.

Однако мы помним, что лирический герой – поэт. Для него процесс творения важен как акт самореализации в мире, но одновременно с этим в процессе творения для лирического героя заключена сама возможность служения Богу. Через молитву высшим силам лирический герой получает возможность выполнить свое предназначение и тем самым осуществить служение Богу. Подобная двуплановость стихотворения иллюстрирует авторское понимание сути творчества: в процессе творения человек приобретает тот духовный опыт, которым оправдывается его земное существование.

Таким образом, анализ авторской самостоятельности в осмыслении и освоении ритуального канона позволяет глубже проникнуть в суть творчества автора. Содержание молитвенных текстов Л. Губанова опирается на размышления об онтологической сущности творчества и характерного для этой проблемы круга вопросов: предназначение поэта, поэт и слава, жизнь и духовная смерть. Подобные размышления свойственны также и философской элегии, на почве которой Л. Губанов специфически реализует свой индивидуальный религиозно-художественный опыт. Отличительной чертой губановских молитвенных текстов также можно определить тяготение поэта к слиянию жанра поэтической молитвы с элементами исповеди, для которой характерен анализ личного, внутреннего бытия, а также с элементами думы, где главенствуют размышления о людях и жизни. Лирический герой молитвенных текстов Л. Губанова через религиозное переживание стремится выразить удивительное состояние сотворчества с Богом, своей сопричастности к созданию сакрального Слова. В композиционном плане это выражается глубоким взаимопроникновением лирического монолога (исповедального или медитативного характера) и повествовательных элементов (сюжетного или описательного плана).

Обозначив наиболее важные грани молитвенной лирики Л. Губанова, мы можем говорить о творческом освоении автором различных семантических и коммуникативных возможностей данного жанра. Включая в структуру иных жанровых образований (философской элегии, думы, лирической исповеди и др.) элементы молитвотворчества, Л. Губанов создал собственную модель эстетического переживания ситуации богообщения, в которой поэт актуализирует свои духовные поиски. В контексте поэтической системы Л. Губанова подобный синтез жанровых образований

значительно расширяет диапазон лирического переживания в лирике поэта, тем самым определяя идейно-художественное богатство его творчества в целом.

ЛИТЕРАТУРА

Афанасьева, Э.М. "Молитва" в русской лирике XIX в.: логика жанровой эволюции: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Э. М. Афанасьева. – Томск: Томский государственный педагогический университет, 2000. – 253 с.

Губанов, Л.Г. Стихи. // Живое слово: сб. стихотворений / сост. и вступ. ст. Сергея Мнацаканяна. – М.: Молодая гвардия, 1991. – С. 269-326.

Губанов, Л. Стихи. //Л. Губанов [Электрон. ресурс] – Режим доступа: www.bards.ru/archives/author.php. – Дата доступа: 10.07.12.

Губанов, Л.Г. Стихи. [Электронный ресурс] – Режим доступа: www.bdn-steiner.ru/modules.php – Дата доступа: 20.05.06.

Зырянов, О.В. Логика жанровых номинаций в поэзии нового времени // Новый филологический вестник. – Выпуск 1. – Т. 16. – 2011. – [Электрон. ресурс] – Режим доступа: cyberleninka.ru/article/n/logika-zhanrovuyh-nominatsiy-v-poezii-novogo-vremeni Дата доступа: 10.01.15.

Инишкова, Ю.Г. Литургические жанры в поэзии серебряного века // Жанрологический сборник. – Выпуск 1. – Елец: ЕГУ имени И.А. Бунина, 2004. – С.89-94.

Первалова, О.А. Жанр молитвы в творчестве Елизаветы Гадмер // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 6: Историко-культурный ландшафт Урала: литература, этнос, власть / Ин-т истории и археологии УрО РАН. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2011. – 476 с. – С. 347-373.

Статья рекомендована к.ф.н., доц. С.С. Яницкой

А.Н. БЕРЕЗИНА

*(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-32

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-444

ТРАНСФОРМАЦИЯ КЛАССИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ДОБРЕ И ЗЛЕ В НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (Ф. СОЛОГУБ И Л. ПЕТРУШЕВСКАЯ)

Аннотация. Трансформация представлений о добре и красоте особенно очевидна в переходные эпохи. Ф. Сологуб и Л. Петрушевская – знаковые фигуры для русской литературы начала XX и начала XXI веков. Рассказ Сологуба «Свет и тени», как и рассказ Петрушевской «В детстве», ставит вопрос об ответственности взрослых за жизнь и судьбу ребенка. В обоих рассказах мать искренне желает своему сыну добра. Но в рассказе Сологуба мать из любви к ребенку погружается вместе с ним в мир странных грез, предпочитает сумасшествие скучной обыденности. В рассказе Петрушевской мать активно борется за ребенка, возвращает его к жизни среди сверстников, помогает выстоять перед лицом жизни. «Турандина» Сологуба и «Новые приключения Елены Прекрасной» Петрушевской – рассказы-сказки, сталкивающие чудесную красоту и повседневность. В обоих рассказах красота исчезает из пошлого мира; однако Сологуб пишет об этом с элегической грустью, а тон Петрушевской – шутивно-иронический. В результате анализа делаем вывод о жестком двоимирии у символиста Сологуба и попытке «диалога» с хаосом у Петрушевской.

Ключевые слова: Сологуб, Петрушевская, добро, красота, символизм, постмодернизм, постреализм.

XX век в истории русской литературы Н.Л. Лейдерман назвал «весьма своеобразной эпохой» [Лейдерман, Липовецкий 2013: 11], эпохой переходного типа. Как известно, переходная эпоха возникает в то время, когда ощущается духовный кризис, происходит девальвация прежних нравственных и эстетических ориентиров. Начинается такая эпоха с культурного взрыва, пришедшегося на Серебряный век русской литературы. «Ментальное потрясение, произошедшее в последние десятилетия XIX века, привело к колоссальному сдвигу в

художественном сознании – зародился новый тип культуры, находящийся в оппозиции к тому типу, который господствовал в предшествующую культурную эру (Новое время)», – отмечает Н.Л. Лейдерман [Лейдерман, Липовецкий 2013: 12]. Каждый тип культуры характеризуется присущим ему типом ментальности. В переходные эпохи тип ментальности всегда обладает хаологическим характером. По мнению М.С. Кагана, «модернизм не ограничился утверждением своего отличия от классики, но абсолютизировал значение этого отличия и потому решился порвать с классикой, объявив традиционное «мертвым», лишенным какой-либо ценности для «живого» современного творчества. <...> Модернизм отрекся от свойственной классическому мировоззрению оптимистической веры во всемогущество Разума и открыл широкий простор декадентскому умонастроению, в котором переживание бессмысленности земного существования человека оборачивалось воспеванием болезни, гибели, смерти» [Каган 1997: 501].

Чувство конца определенной эпохи, проявившееся на рубеже XIX- XX веков, повторилось и спустя столетие на рубеже XX-XXI веков. Постмодернизм возник не только как феномен эстетики или литературы; это некий особый тип мышления, в основе которого лежит принцип плюрализма. Вместо прежней иерархии ценностей и канонов – абсолютная относительность и множественность смыслов, приёмов, стилей, оценок. Как отмечает в своих лекциях И.Ю. Вераксих, «ранняя история постмодернизма оказывается историей низвержения устоявшихся вкусов и критериев» [Вераксих 2010: 149]. Добро, красота – вечные ценности во всех культурах. Но эти вечные ценности, указывает М.С. Каган, «исторически относительны, исторически изменчивы» [Каган 1997: 149].

Наша задача – на материале рассказов Федора Сологуба и Людмилы Петрушевской, знаковых авторов для своего времени, рассмотреть преломление представлений о добре и красоте в переходные периоды русской истории.

Рассказы «Свет и тени» (1910) Ф. Сологуба и «В детстве» (2005) Л. Петрушевской, написанные с интервалом почти в столетие, обнаруживают некоторое сходство в сюжетных ситуациях: оба автора показывают, как мать, любящая своего ребенка, сталкивается с патологическим желанием сына уйти от реальной жизни, в какой-то свой, собственный, закрытый от остальных мир. Ситуация в обоих рассказах – на грани реального и фантастически-безумного. Но вот финалы рассказов диаметрально противоположны. В рассказе

Ф. Сологуба мать вместе с сыном погружается в «теневого» мир, в рассказе Л. Петрушевской мать сумела вернуть сына к реальности.

Действие рассказа Сологуба происходит осенью, дождливой, ветреной, холодной. И этот унылый блеклый фон символизирует собой реальную жизнь главных героев, мальчика Володи и его мамы. Уже сам портрет мальчика убедительно показывает нам, что его жизненные силы подорваны, он не способен противостоять трудностям. А мама, «тихая, ласковая, боязливо смотрящая на мир», с «мыслями, запуганными сумерками жизни», не способна научить сына противостоять грубости реального мира, потому что сама никогда не выступала против него. Покорность – вот преобладающая черта ее характера. Сологуб тщательно описывает душевное состояние ребенка: тоску, усталость от жизни, грусть, панический страх перед большим миром, находящимся за пределами стен его дома, ощущение враждебности этого злоеющего мира по отношению к нему. Школьная жизнь угнетает и раздражает мальчика. Учителя, вечно недовольные, с дурным настроением, бросающие в адрес учеников грубые и язвительные фразы, вызывают у Володи неприятное чувство. Мать в своей любви к сыну растворилась без остатка, она всю себя посвятила ему, жила своим сыном, его делами, учебой, «болела всеми его школьными тревогами», заботилась, «чтобы Володе было удобно» [Сологуб 2000: 363]. Неусыпный материнский контроль за здоровьем мальчика только способствовал прогрессированию у него навязчивых идей. Володя находится в состоянии депрессии. Он одинок, у него нет друзей в гимназии, он не находит внимательных слушателей ни со стороны учителей, которые вечно торопятся, ни со стороны матери и окружающих. Рассказ завершается драматически. Володя и мама вдвоем сидят у белой стены и «делают руками странные движения <...> лица их мирны, и грезы их ясны, – их радость безнадежно печальна, и дико радостна их печаль» [Сологуб 2000: 384]. О.Н. Михайлов подводит итог: «Рассказ завершается драматической капитуляцией, трагической победой жизни теней над теньями жизни: мать с мальчиком сидят по вечерам у освещенной стены, рассматривают возникающие отражения и что-то тихо говорят друг другу» [Михайлов 1988].

Н.В. Барковская высказывает следующую точку зрения по поводу финала этого рассказа: «Нежная, любящая мать в рассказе Сологуба предпочитает погрузиться вместе с сыном в мир грез, тем самым губит ребенка окончательно. <...> Сологуб неустанно говорит об ответственности взрослых перед детьми, о недопустимости крайностей

как суровой жесткости, так и мягкосердного всепрощения» [Барковская 2004: 277]. Таким образом, одной из важнейших причин детской трагедии в рассказе «Свет и тени» стала чрезмерная забота матери о ребенке, ее готовность потакать его желаниям, а также слабость личности самой матери, не сумевшей бороться с безумием в самой себе. Вместе с тем, Сологуб полагает, что реальная земная жизнь не может дать человеку счастье, возможно, что уход от нее в «теневого» мир полубезумной грезы – лучший выход. Финал рассказа Сологуба остается двойственным.

Если отнесенность творческого метода Ф. Сологуба к символизму не вызывает сомнений, то вопрос о том, к какому литературному течению отнести творчество Л.С. Петрушевской до сих пор спорный. Одни исследователи (И. Скоропанова, Н. Иванова) связывают имя Петрушевской с постмодернизмом. Вторая группа авторов (Д. Быков, Е. Невзглядова, М. Липовецкий) утверждают, что Петрушевская особое типа реалист, ее творчество представляет собой значительное явление современной литературы и уходит корнями в традиции реализма XIX века. Е. Невзглядова замечает: «Изображение распада еще не несет в себе распада, отрицательные стороны действительности, описанные достоверно и талантливо, содержат активный заряд гуманности и сострадания, побуждают пересмотреть образ жизни в гораздо большей степени, чем открытые призывы и высказанное автором осуждение. Так всегда и было в русской классической литературе» [цит. по: Мелешко]. «Героями ее произведений стали «маленькие» люди, замученные жизнью, обманутые судьбой, непонятые и нелюбимые, нередко герои с притупленными чувствами, живущие как во сне или под наркозом, без ярко выраженных личностных эмоций. Среди них – дети, слабые и несчастные, страдающие в жестоком и бездушном мире и нередко сами становящиеся жестокими и бездушными», – пишет О.В. Богданова [Богданова 2009: 42].

У главного героя рассказа «В детстве» нет имени, он назван просто «мальчик». Автор не прорисовывает нам портрет мальчика, в рассказе мы не найдем ни одного описания природы или характеров персонажей. Главное для Петрушевской – это душевные переживания ребенка, «легко возбудимой натуры», угнетенного грубостью школьной жизни и оказывавшегося на грани психического срыва. Поняв, что случилось нечто ужасное, мать пытается при помощи здравого смысла выяснить причины маниакального поведения сына. В своей беседе с ним она стремится найти логическое объяснение

нежеланию ребенка ходить в школу: она высказывает предположения о том, что это простая лень или банальная усталость, притворство или болезнь. Она не поддается охватившему ее ужасу, а пытается выявить причины странностей в поведении самого ребенка. После жалоб сына на то, что он больше не может ходить, она решает проделать путь до школы вместе с ребенком. По дороге мать выясняет, что у ее сына навязчивая идея, что в его душе растет и ширится паутина детского страха. Своими короткими бессмысленными репликами, бессвязной оживленной болтовней она пытается вывести ребенка из ступора, в который он впал, оказавшись над трещиной в асфальте. Мать догадывается, в чем дело, поскольку «с ней в детстве было то же самое». Она решает развеять страхи мальчика при помощи придуманной ею игры. Материнский инстинкт подсказывает ей правильный выход. Представ перед глазами сына «безумной, с легкомысленным видом и застывшей на каменном лице усмешкой» не владевшей собой женщиной, тем самым повергнув его в эмоциональный шок, она заставляет сына сконцентрировать все внутренние резервы подростка и взять всю ответственность в разрешении непростой ситуации на себя.

Для Петрушевской, в отличие от Сологуба, для которого мир «теней» все-таки соблазнителен как способ уйти от постылой реальности, бессознательные страхи, психическая аномалия – однозначное зло, ненормальность, с которой нужно бороться. Петрушевская утверждает, что любовь и добро есть, они существуют в реальном мире, в каждом из нас, только их надо в себе отыскать и вынести на свет Божий, не боясь показаться смешными, странными, нелепыми.

С категорией добра в классической литературе неразрывно было связано представление о красоте. Два «сказочных» рассказа избранных нами авторов развивают тему возможности/невозможности красоты в мире повседневности.

В сказке Ф. Сологуба «Турандина» любовь и красота на время входят в обыденную реальность и, озарив простую скучную прозу жизни, снова исчезают, герой остается один. В этом небольшом произведении интересно переплетаются реальность и сказочность.

После характеристики героя сюжет произведения неожиданно приобретает свое развитие с описания одного волшебного летнего вечера: после «быстро промчавшейся грозы, освежившей душный воздух» [Сологуб 2007: 367], главный герой отправляется на прогулку по окрестностям дачи. Сологуб не случайно использует образ грозы,

тем самым он противопоставляет душную, спертую обыденность и девственно чистую, опьяняющую свежестью красоту, вошедшую в жизнь человека. Читателя, следующего за Петром Антоновичем по «узким полевым дорожкам», застает врасплох и завораживает раскрывшаяся «прелесть земная». Этот пейзаж, великолепно прорисованный Ф. Сологубом, выдергивает читателя из скучной и монотонной действительности и увлекает в иной радостный, наивный и свежий мир. Красота озаряет и одухотворяет простую скучную прозу жизни. Для Сологуба истинная красота сосредоточена и разлита в девственно чистой природе, и постичь ее человек может лишь тогда, когда он сольется с природой в полной гармонии. Но герою грустно, он не в силах впустить эту чарующую красоту в свою унылую действительность. Для героя эта внезапно открывшаяся красота жизни представляется ненастоящей, ложной. Ему казалось, «что эта зримая прелесть, все это очарование взоров, вся эта нежнейшая сладость» – это только ширма, скрывающая «нечисть, несовершенство и зло природы» [Сологуб 2007: 367]. Здесь явно виден контраст абсолютной красоты (идеала) и пошлого мира.

Вспомнив прочитанную им накануне сказочную историю о лесной волшебнице Турандине, Петр Антонович восклицает: «Хоть бы сказка вошла когда-нибудь в жизнь, хоть бы на короткое время расстроила она размеренный ход predeterminedных событий! Сказка, сотворенная своевольным хотением человека...». Герой трижды призывает Турандину именно в тот миг, «когда исполняются желания человека, миг для каждого человека, быть может единственный в жизни» [Сологуб 2007: 367-368]. Именно в этот миг он, «очарованный странным впечатлением тишины», чувствует слияние с «великою общею волею» и обретает великую силу. Красота входит в реальную жизнь главного героя. На его зов появляется прекрасная девушка «с узким золотым венчиком на лбу, одетая в легкую, недлинную белую одежду». Сологуб, описывая Турандину, все время сравнивает ее с красотой природной, и всегда красота природная выигрывает у красоты, сотворенной волею человека. Хоть он и употребляет сочетание «канон девственной красоты», но этот канон оказывается по сути демонический – «тяжелые, черные брови», и уже небесный ангел приобретает небольшое, но угадываемое сходство с колдуньей. Но после появления Турандины, после того, как Петр Антонович услышал ее нежно-звонящий голос все вокруг опять стало обыкновенно, и душа его стала обычною, «отдельною от мирового процесса душою

маленького человека, такого же человека, как и мы все, живущие в днях и часах».

Красота оказывается недостижимой, неуловимой, она исчезает из мира. Красота – единственное, что противостоит хаосу и всеуничтожению в творчестве Ф. Сологуба. Автор тоскует о мире красоты. Красота – единственная сила, способная «мир спасти», она выше этики, долга, чести. Дочь всемогущего короля Турандоне явилась в земной мир из неведомой страны по желанию Петра Антоновича Буланина, совершила чудо любви, послужившего толчком для сюжета, и затем незаметно ушла, ничего не требуя взамен, подчинившись отчужденному зову, оставив на земле любовные дары. Сказка, а с нею и красота, ушли из жизни.

Сказка Л. Петрушевской «Новые приключения Елены Прекрасной» начинается словами «как известно», тем самым давая нам понять, что будет рассказан общеизвестный сюжет. Да и само название произведения говорит, что это некое продолжение истории, которую знает каждый, так называемая старая сказка на новый лад. И действительно, в первых строках мы узнаем сюжет древнегреческого мифа о рождении из морской пены прекраснейшей из женщин. Но затем Петрушевская трансформирует данный миф, вводя в повествование волшебника, тем самым сближая произведение с жанром сказки. Но этот волшебник мало похож на сказочного. Волшебник соорудил зеркальце, посмотревшись в которое Елена Прекрасная должна была исчезнуть, тем самым предотвратив возникновение кровопролитных войн и «неприятностей типа исчезновения целых народов» [Петрушевская 2011: 108]. Петрушевская в своей сказке «Новые приключения Елены Прекрасной» за основу берет обобщенный образ красавицы древнегреческой мифологии и русских сказок, но раскрывает его абсолютно с неожиданной для читателя стороны. В ее сказке читатель обнаруживает два семантических слоя, тесно связанных друг с другом. С одной стороны, Елена Прекрасная в произведении Петрушевской имеет много общего с мифологическими источниками: она рождается из морской пены «в чем мать родила» (родство с богом водных стихий Океаном), прибывает на землю, чтобы вновь послужить причиной к возникновению долгой кровопролитной и жестокой войны, подобно той, из-за которой погибла Троя, она (впрочем, как и в русских народных сказках) наделена необыкновенной красотой. Чтобы подчеркнуть последнее качество Елены Прекрасной, Петрушевская несколько детализирует образ героини, отталкиваясь при этом от

русской сказочной традиции: «алый ротик», «золотые кудри», «розовое лицо». С другой стороны, Елена Прекрасная помещена автором в современную читателю эпоху – с лимузинами, миллиардерами, телевидением и газетами и проч., несмотря на то, что в этой действительности есть место и для волшебника, и для «кошачьей старушки». Поэтому в образе Елены Прекрасной находят непосредственное отражение и такие стереотипы мышления современного человека, как «глупость и легкомыслие блондинок», «несерьезность всех красивых женщин и их падкость на красивые безделушки». Например, как и ожидал волшебник, первой вещью, которую приобретает Елена Прекрасная на рынке, становится зеркальце, делающее девушку невидимой и, следовательно, неопасной. Вопреки сказочной традиции, Елена Прекрасная Петрушевской не наделена волшебством – единственным качеством, которое выделяет ее из «толпы», является неземная красота; кроме того, сама Елена Прекрасная страдает от рук доброго волшебника, старающегося предотвратить новые войны и спасти от нищеты с помощью денег миллиардера обездоленных стариков и детей. В конце сказки, в отличие от спартанской Елены Прекрасной, увезенной троянскими царями, героиня уводит за собой в потусторонний, «зазеркальный» мир «местного принца» – миллиардера, на деньги которого так рассчитывал волшебник. Следовательно, отняв у Елены Прекрасной все сверхъестественные способности, а также мудрость, и рассудительность, Петрушевская подчеркнула в своей героине значимость таких качеств, как красота, бескорытность, наивность и умение любить. Именно такой в «эпоху феминизма», по мнению писательницы, должна оставаться современная женщина, рассчитывающая на счастье с любимым человеком.

Подведем итоги. Очень точно характеризует динамику ценностной шкалы в переходные эпохи М.С. Каган: «Модернизм окончательно расшатал все представления об относительной стабильности эстетических ценностей, *полностью стерев границы* между прекрасным и безобразным, между художественным и игровым, между творческой оригинальностью и эпатажем» [Каган 1997: 32]. Символизм отразил кризис традиционного гуманизма, разочарованность в идеалах добра, ужас одиночества перед равнодушием общества и неотвратимостью смерти, творческую неспособность личности выйти за пределы своего "я". «Эстетика в культуре переходных эпох это в определенном смысле антиэстетика, но "анти" по отношению к эстетическим нормам рухнувшей

культурной эры. Эта антиэстетика провокативна и скандальна», – приходит к следующему выводу Н.Л. Лейдерман в своем труде «Теория жанра» [Лейдерман 2010: 543].

Поэтика постреализма позволяет осваивать мир как хаос, пытается найти в нем некий смысл. Осуществляется диалог с хаосом, похожий на постмодернистский, но с некоторыми отличиями: «во-первых, в постреализме никогда не подвергается сомнению существование реальности как объективной данности, как совокупности множества разнопорядковых обстоятельств, так или иначе влияющих на человеческую судьбу. Во-вторых, постреализм никогда не порывает с конкретным измерением человеческой личности. Именно через человека и ради человека постреализм пытается постигнуть хаос, чтобы найти в его глубине нить, опору, за которую человек мог бы держаться, которая могла бы стать оправданием и смыслом единственной человеческой судьбы, разворачивающейся в обстоятельствах хаоса», – пишут Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий [Лейдерман, Липовецкий 2003: 587].

В рассказе Сологуба «Свет и тени» и мать, и сын пасуют перед жизнью, любовь и доброта матери лишь помогли ей погрузиться вслед за сыном в мир странных грез. В рассказе Петрушевской «В детстве» мать, напротив, сопротивляется обстоятельствам, отстаивает право ребенка на счастье в социальной, посюсторонней действительности.

Сказки «Турандина» Сологуба и «Новые приключения Елены Прекрасной» Петрушевской обнаруживают некоторое сходство в сюжете: в обоих произведениях – контраст абсолютной красоты (идеала) и пошлого мира; толчком для развития сюжета служит любовь, причем любовь бескорыстная и всепрощающая; результатом столкновения красоты и пошлой действительности становится исчезновение красоты из реального мира. Обе героини легко приспосабливаются к реальной жизни, но Турандина не меняется по существу, а Елена вбирает сначала самое худшее, но потом освобождается от этого, в начале сказки она глупа, в конце Петрушевская называет ее умной девочкой.

Но есть очень важные различия в трактовке красоты. У Петрушевской очень сильна ирония в адрес Елены Прекрасной и других персонажей, Сологуб же предельно серьезен. У Сологуба красота исчезает из назойливого мира, герой остается один, у Петрушевской оба героя исчезают, унося красоту с собой.

И Сологуб, и Петрушевская продолжают классические традиции, связывая добро и красоту, критически относясь к наличной

социальной реальности. Оба писателя ценят детство как состояние нравственной чистоты, оба показывают, как легко ранима детская психика, как внимательны должны быть взрослые. Позиция Сологуба представляется более внутренне противоречивой: он отрицает дурное устройство общества, но сомневается, можно ли его изменить, или «стены» вечно будут держать человека взаперти; возможно, смерть (или сумасшествие) – единственный способ освободиться. Петрушевская не противопоставляет нашему миру какой-то иной, она стремится внушить людям желание сделать этот, наш мир, лучше, став самим более чуткими, добрыми и сильными. По Сологубу, идеальное не может быть совмещено с реальным; в произведениях Петрушевской герои сами пытаются восстановить гармонию.

ЛИТЕРАТУРА

Барковская Н.В. Детство как перекресток между жизнью и смертью (по рассказам Ф. Сологуба) // Мальчики и девочки: реалии социализации. – Екатеринбург: изд-во Урал. ун-та, 2004.

Богданова О.В. «Время ночь» Людмилы Петрушевской. Серия «Текст и его интерпретация». Вып. 6. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. – 121 с.

Вераксич И.Ю. Зарубежная литература. XX век : курс лекций. / Минобр. РБ, УО "Мозырский государственный педагогический университет имени И.П.Шамякина" ; – Мозырь, 2010. – 252с. Лекция №№ 16–17. Литература постмодернизма. [Электронный ресурс] http://mspu.by/files/lit/veraksich_posobie_xxvek.pdf

Каган М.С. Эстетика как философская наука. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с.

Лейдерман Н.Л. Русская литература XX века (1950 – 1990-е годы) : в 2 т. Т. 1. 1953 – 1968 : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / Н.Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – 6-е изд., испр. – М. : Издательский центр «Академия», 2013. – 416 с. – (Сер. Бакалавриат).

Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 900 с.

Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература : 1950-1990-е годы : Учеб пособие для студ. высш. учеб.

заведений : В 2 т. – Т 2 : 1968-1990. – М. : Изд. центр «Академия», 2003. – 688 с.

Мелешко Т. Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте (Образы женственности в творчестве современных российских писательниц). – URL http://www.a-z.ru/women_cd1/html/br_gl_2.htm

Михайлов О.Н. О Федоре Сологубе. Предисловие к изданию «Федор Сологуб. Свет и тени. Избранная проза». – Минск : «Мастацкая літаратура», 1988. http://www.fsologub.ru/about/articles/articles_6.html

Петрушевская Л.С. Детский праздник (истории из жизни детей и их родителей). – М.: Астрель, 2011. – 346 с.

Петрушевская Л.С. Котенок господ Бога. – М.: Астрель, 2011. – 412 с.

Сологуб Ф. Свет и тени / Ф. Сологуб. Собр. соч. в 6 т. – Т. 1. – М.: «Интелвак», 2000.

Сологуб Ф. Царица поцелуев: Роман. Рассказы. Любовная лирика. – М.: «Русская книга – XXI век», 2007. – 496 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.В. Барковской

ЛИТЕРАТУРА В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

О.А. СЕТЬКО

(УО «Могилевский государственный областной лицей №1»

Могилев, Беларусь)

УДК 821.161.1-1

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-021

«ПОЛЬСКИЙ ТЕКСТ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Аннотация: В статье рассматриваются основные этапы развития «польского текста» русской литературы; кратко анализируются произведения авторов XIX в., а также рубежа XIX-XX вв.; описаны истоки автобиографических мифов ряда писателей первой половины XX в.; приведены примеры художественного стереотипа Польши и поляков в произведениях русских писателей; польские компоненты представлены в проблеме культурного самоопределения ряда русских поэтов первой половины XX в. Польская тема звучит в русской литературе с XII века. На протяжении столетий сохраняется тенденция негативного изображения поляков. В литературе рубежа XIX – XX вв. польская тема обогащается новыми смысловыми гранями: в «польском» русские писатели начинают ценить индивидуальное изящество, эстетическую свободу, стиль; степень идеологической ангажированности писателей в отношении польской темы понижается. В разножанровых произведениях писателей первой половины XX века И. Бунина, А. Ремизова, И. Бабеля, В. Хлебникова, В. Ходасевича, М. Цветаевой, воспринимавших Польшу как особое мифопоэтическое культурное пространство, отразились общие тенденции эволюции «польского текста», индивидуальные варианты его рецепции, связанные с персонально окрашенным восприятием Польши и поляков. Главной особенностью в разработке польского культурного материала становится тенденция к мифопоэтическому переосмыслению польских историко-культурных реалий, образов и мотивов, также «польский текст» отразился в автобиографических мифах русских писателей первой половины XX века.

Ключевые слова: «польский текст», автобиографический миф, национальная самоидентификация, художественный стереотип, мифопоэтический аспект.

История научного изучения польско-русских литературных связей началась сравнительно недавно. Первые исследования о связях польской и русской литератур появились во второй половине XIX в. и связаны с именами А. Н. Пыпина, В. Д. Спасовича, А. Брюкнера и др. Ученые придерживались мысли, что польская литература – художественное достояние государства, утратившего политическую и национальную самостоятельность, но продолжающего жить в сфере искусства. О взаимовлиянии русской и польской литератур исследователи в XIX в. практически ничего не писали, поскольку «политическая целесообразность» вынуждала считать, что «польская и русская литературы не встречались и мало знали друг друга, как мало знают и до сей минуты» [Пыпин 1880: 706-707].

Научный интерес к польской теме в литературоведении настоящего прорубился лишь в 1960-е годы. В поле зрения исследователей попадают польская лингвистика, история, литература, музыка, живопись, постепенно складываются предпосылки к созданию более или менее объемной картины влияния польской культуры на русскую. В начале XXI в. в статьях, посвященных польско-русским литературным отношениям, рассматриваются текстологические аспекты этого взаимодействия, обнаруживаются общие для произведений русской и польской литератур культурные источники. На рубеже XX–XXI вв. в русской литературе оформилось особое семантическое и семиотическое пространство – «польский текст». Это явление было подготовлено эстетическим «переворотом», совершенным русской культурой на рубеже XIX – XX вв. под влиянием европейского модернизма.

Очевидно, что в русской литературе интерес к польской теме не только не ослабевает, но значительно возрастает, хотя интерпретируется эта тема с разных идейно-эстетических позиций. Содержательное наполнение категории «польского текста» нельзя свести к «польской теме» или «образам поляков» в русской литературе. Речь идет о сложных процессах осмысления русскими писателями «польскости» как важного компонента общеславянской ментальности [Хорев 2005], одновременно соприродного «русскости» и конфликтного по отношению к ней.

За столетия существования в русской литературе сложился корпус текстов, в которых отразились этапные моменты развития польской темы и трансформации ее в «польский текст».

В XII – XVII вв. собирательные образы Польши и поляков встречаются в летописных повествованиях («Повесть временных лет» и др.), агиографических («Житие Моисея Угрина» и др.) и иных произведениях. Общий негативный тон изображения объясняется постоянными военными конфликтами между Польшей и Русью того времени, а также конфессиональной конфронтацией, которые способствовали созданию в древнерусской литературе образа врага-поляка, иноверца, чужого.

Знаковое для развития польской темы противостояние протопопа Аввакума и богослова С. Полоцкого (XVII в.) заключалось в выборе дальнейшего пути развития Русского государства: по пути национальной индивидуальности либо по западному образцу. Глава старообрядцев Аввакум боролся за сохранение старой веры и традиционного русского уклада жизни. Воспитатель царских детей, С. Полоцкий писал на русском, польском и латинском языках, использовал приемы католического богослужения в православной проповеди, разработал проект Московской академии по примеру западноевропейских университетов, организовал первую свободную от церковной цензуры типографию и т. д. Несмотря на успехи при дворе, западная, прокатолическая направленность деятельности С. Полоцкого не была популярна.

В XVIII в. русская литература, ориентируясь на западные образцы, активно пополняется переводными произведениями, в том числе польскими, однако значимого развития польской темы не наблюдается.

В XIX в. в происходит всплеск интереса русских писателей к Польше, что во многом обусловлено обострением политических отношений (польские восстания 1830 и 1863 гг., с одной стороны – и имперская политика русификации, с другой). Бывшая много веков врагом Руси-Московии, Польша в XVIII – XIX вв. входит в состав Российской империи. Исторические события (раздел Речи Посполитой, присоединение к Империи польских земель, польские восстания и т. д.) приводят к тому, что русские писатели начинают художественно осмысливать и интерпретировать образ Польши, детали и подробности ее истории и культуры.

В прозе А. Бестужева-Марлинского («Вечер на Кавказских водах в 1824 году», «Наезды» и др.), несмотря на критическое отношение

автора к польскому восстанию, развивается мысль о вненациональном характере добра и зла, что инициирует непредвзятое отношение к польскому народу.

В стихах А. Пушкина польский мотивно-тематический комплекс («Графу Олизару», «Клеветникам России», «Бородинская годовщина» и др.) иллюстрирует приверженность поэта имперской идее. Пушкин признает в поляках не врага («кичливый лях»), а родственный народ, с которым можно по-братски решить политический конфликт.

Н. Гоголь избегает упоминания о своих корнях и лишь в некоторых письмах признается в равной принадлежности одновременно культуре России и Малороссии. Польское в его творчестве соотнесено с мотивом «инога»: образы панночек связаны с мистическим началом, их красота губительна (исключение составляет утопленница из рассказа «Майская ночь...»). Мотивно-тематический комплекс, связанный с Польшей, переплетается с мотивом двоемирия.

В рассказе В. Даля «Подольянка» поляки изображены как чисто-сердечные, благородные, мужественные и красивые люди, которые отличаются от других жителей Подолья аккуратностью, изяществом. Даль частично использует уже сложившийся в русской литературе канон изображения поляков гордыми и спесивыми, однако в целом он отступает от схематической, официальной идеологической традиции изображения поляков коварными соседями.

В повести Ф. Достоевского «Записки из Мертвого дома» герои польского происхождения амбивалентны, дурные черты гармонизированы хорошими, а болезненное самолюбие поляков оправдывается разлукой с родиной. Достоевский вносит в польский стереотип психологическую глубину, трагическую гордыню, неприспособленность к реалиям российской тюремной действительности. Создание образов героев-поляков в «Братьях Карамазовых» повлекло за собой обвинение Достоевского в полонофобстве.

Сочувствие полякам – итог размышлений и духовной работы Л.Н. Толстого: в романе «Война и мир» он пишет о безрассудной готовности поляков погибнуть, лишь бы быть увиденными Наполеоном. В рассказе «За что?» автор рисует трагедию польских повстанцев; жертвами жесткой политики Николая I поляки предстают в эпизоде повести «Хаджи-Мурат».

Таким образом, в русской литературе XIX века сформировался художественный стереотип поляков:

1) обостренное чувство собственного достоинства, самолюбие, гордость и надменность;

- 2) осознание своей исключительности, «инаковости»;
- 3) подчеркнутый аристократизм;
- 4) бунтарский («сарматский») дух, апогей которого – революционная одержимость.

Этапным в развитии польской темы в русской литературе можно считать рубеж XIX–XX вв., который принес эстетическую переориентацию на европейский модернизм и тематическое обновление. Кроме того, именно в этот период русская литература освобождается от идеологической ангажированности, которой была отмечена в эпохи Николая I и Александра II, и приобретает самостоятельность. Культурный диалог польского и российского модернизма рубежа XIX–XX вв. обусловил специфику развития «польского текста» первой половины XX века.

Для многих русских поэтов и писателей этого периода польская тема становится неотъемлемой частью творчества: А. Ремизов, В. Ходасевич, М. Цветаева, Ю. Олеша, И. Бунин вплетают польскую тему в автобиографический миф, при этом А. Бунин, А. Ремизов, а также И. Бабель, В. Хлебников не только следуют мифопоэтическим традициям в изображении польских характеров, но и расширяют сложившийся канон (Бунин – соединяя пушкинско-толстовскую линию с персональной польской генеалогией; Ремизов – создавая мифопоэтическую систему польских героев, обрамляющих автобиографический миф; Бабель – интерпретируя польское пограничье как «иномирную» территорию; Хлебников – развивая уже существующий в литературе образ М. Мнишек).

Традиционный подход и авторский (романтический и мифопоэтический) аспект польской темы представлен в произведениях И. А. Бунина. Польша, как и все польское, имеет для писателя особое значение. В бунинском автомифе становится активным мотив дворянского, польского происхождения рода Буниных. Следуя традиции изображения поляков болезненно гордыми и надменными, фанатичными и одержимыми, Бунин значительно углубляет и усложняет психологию образов, наделяет своих героев как яркими авторскими чертами, так и узнаваемыми, литературно маркированными, чертами польского характера. Авторское видение польской ментальности реализовано в рыцарском мифе (роман «Жизнь Арсеньева»), крайностях характера героев (рассказы «Казимир Станиславович», «Петлистые уши» и др.), мотиве бунта (герои-поляки в романе «Жизнь Арсеньева» поют революционные песни и жаждут изменить, преобразовать историческую действительность), обяза-

тельном акценте на аристократизм, утонченность, культурную развитость (героини-польки напрямую либо опосредованно связаны с миром искусства), мистицизме. В произведениях Бунина немало образов красавиц-полек, мечущихся между любовью и ненавистью, жизнью и смертью. Соответствуя сложившемуся стереотипу (возлюбленная чужестранка, несущая страдания или смерть находящимся рядом мужским персонажам), польки отличаются от остальных женских персонажей писателя особенной, часто порочной красотой, загадочностью, мятежным духом и гордостью. К числу таких героинь относятся Мария Сосновская («Дело корнета Елагина», 1925), восходящая к пушкинской традиции изображения прекрасной коварной польки (Марина Мнишек); Галя Ганская (одноименный рассказ 1940 г.) – девушка-праздник с глубоким трагическим надломом в душе; воронежская аристократка Станкевич (рассказ «Натали», 1941), следующая идеальному польскому кодексу чести; Макс Ли-Ковальская («Генрих», 1940), создающая любовный треугольник и играющая со смертью.

И. Бабель в книге «Конармия» предлагает оригинальную авторскую интерпретацию польского мира и событий советско-польской истории, доминантами которого становятся традиционные для русской литературы мотивы дороги (странствий), преодоления препятствий, пограничья, смерти. Дорогой, связывающей территориальное и этнокультурное пограничье Польши и Малороссии, открывается описание похода Конармии. Река Збруч (в 1920-х гг. – советско-польская граница) становится первым преодоленным конармией препятствием. В мифопоэтической традиции река – это граница между мирами мертвых и живых. Акцентируя внимание на пограничности, Бабель придает картине переправы метафорический смысл. Художественная модель советского мира наполнена моральными символами (солнце – отрубленная голова; тонущие в р. Збруч красноармейцы; погибшие евреи; кладбище и др.) Мотив разрушения в «Дневнике 20-го года» и книге «Конармия» является основным: разрушенный Новоград, описание разоренных жилищ и храмов, смешение сниженно-бытовых деталей жизни (шкафы, посуда и т.д.) с сакральными (культовые принадлежности) символизируют уничтожение старого мира.

В интерпретации Бабеля польская культура и история наполнены грубым натурализмом и одновременно торжественной возвышенностью, библейскими мотивами и элементами приземленного эротизма как одной из тенденций русской прозы. В представлении

И. Бабеля Польша и приграничные ей районы являются метафорическим рубежом миров, окрашенным в цвета гражданской войны, которая несет «иные» законы бытия – первобытные, звериные, наполненные сакральным смыслом.

Согласно версии А. Ремизова, знакомство с поляками положило начало его увлечению польской культурой, польским символизмом. Позже Ремизов поддержит и разовьет «литвинскую» семейную легенду С. Довгелло, а она приобщит писателя к белорусско-литвинскому фольклору – части польской культуры. В ссылке в польский круг Ремизова входят поляки: польско-зырянская семья Геллер (в изображении которой соединены два мира – близкий к первобытному зырянский с разоренным капищем у дома и польский, мистически-колдовской), политические ссыльные из Вильны пан Ян и пан Анжей, Б. Савинков, И. Каляев и др. Одним из ключевых для прочтения «польского текста» Ремизова становится понятие «польская душа», раскрываемое через ряд концептов: речь («трыки» и «цап», «вылет», «гавк», «камень»), эталонный польский трагизм, склонность к мистическому мировосприятию, бунтарский дух и др. Ремизов вводит польскую модернистскую драму (С. Пшибышевский) в российский театральный оборот. Он видит и чувствует польскую литературу как одну из ближайших русской, созвучную и потому понятную русской душе, однако при этом являющуюся частью европейской.

В польском контексте особый интерес представляет поэма В. Хлебникова «Марина Мнишек». Героиня сравнивается со своими литературными предшественницами: А.С. Пушкин в драме «Борис Годунов» (1825) изображает М. Мнишек странной красавицей, одолеваемой честолюбием; в драме «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866) А. Н. Островского определяющая характеристика образа – женственность и осознание шаткости своего положения, желание упрочить будущее и презрение к простонародной невоспитанности Лжедмитрия. В. Хлебников смягчает негативные коннотации, предлагая в качестве контекста к образу Марины детскую чистоту героини, прямолинейность, желание творить добро и приносить пользу, решить вековой спор расколотого христианства. Хлебников не поддерживает линию о ментальных различиях поляков и русских: к началу XX в. этот аспект уже не был актуален, и панславянские идеи поэта также предполагали «примиряющую» модель творчества. Поэт изображает картину Смуты, в которой прочитывается призыв к объединению славян: чистая польская дева

Марина, в сердце которой рождается идея примирить Восток и Запад, становится первой русской коронованной царицей. Созданный В. Хлебниковым образ Марины Мнишек уникален тем, что сочетает в себе одновременно черты мифологичности, поэтичности, сентиментальности, полемичности и подражательности.

Один из символов литературного творчества русской литературы рубежа XIX – XX вв. – автобиографический миф, сопряженный у ряда авторов (Ю. Олеша, В. Ходасевич, М. Цветаева) с польской темой. Особенность автобиографического мифа, понимаемого как художественная самопрезентация автора, заключалась в стремлении мифологизировать жизнь, преобразовать ее по законам искусства.

Ю. Олеша в течение многих лет создавал авторскую версию судьбы. Существует предположение о компенсаторной функции мифа: возможно, акцентируя внимание на польской родословной, писатель оправдывал свою «инаковость» и творческое бездействие [Беляков 2001]. Однако польская генеалогия обнаруживается только со слов самого писателя, в воспоминаниях о детстве и в качестве упоминания в статьях некоторых друзей (В. Катаев, Д. Маркиш, И. Панченко). Достоверных документальных свидетельств о знании Ю. Олешей польского языка на сегодня нет, что подкрепляет версию об автомифе.

Одним из пунктов автомифа Ю. Олеша является вхождение в литературу под польским знаком: первая пьеса («Маленькое сердце») была написана в подражание С. Пшибышевскому. Ключевые герои Олеша также отмечены «польским» знаком: образ девочки-куклы Суок выстроен по схеме польских народных верований о кукле Аглае; фамилия Кавалерова, героя романа «Зависть», имеет польские корни (одинокый, бесплодный), а сам образ можно рассматривать как символ старого мира, связанный с культурным (рыцарским) наследием Европы, с которой писатель отождествлял в первую очередь Польшу. В романе «Три толстяка» присутствует скрытая метафора – ностальгия по никогда не виденной вживую родине: в описании сказочного города узнается Краков. Символично, что первым иллюстратором сказки стал Мстислав Добужинский, русский художник, потомок древнего литовского рода – это творческое сотрудничество могло символизировать культурную связь с утраченной прародиной.

Польские компоненты представлены в проблеме культурного самоопределения ряда русских поэтов первой половины XX в.

Анализ ряда стихотворений В. Ходасевича, а также его мемуарной прозы показал, что основой автомифа поэта становится осознание собственной межкультурности (невозможность этнической

самоидентификации), драматизация жизни с поэтическим признанием в России мачехи и неопределенным статусом Польши. Переняв от символистов идею неразрывной связи судьбы и творчества художника, В. Ходасевич иллюстрирует свой автобиографический миф польско-литвинскими мотивами происхождения и настаивает на мистической связи с землей и культурой предков. Вхождение В. Ходасевича в литературу состоялось под польским знаком: псевдоним Сигурд заимствован из драмы З. Красинского «Иридион», а вершина поэтического Олимпа отдана А. Мицкевичу, под знаком которого пройдут годы эмиграции, ведь Ходасевич частично повторит путь польского поэта – будет жить в Берлине, Риме и Париже.

В творческом наследии М.И. Цветаевой «польский текст» ярче всего проявляется в попытках национальной (польская генеалогия), психологической (этническая характерология) и эстетической (поэтическая родословная) самоидентификации. В разные эпохи М. Цветаева одинаково эмоционально отстаивает право собственной причастности немецкой культуре, еврейской и польской. При этом немецкая культура – это напоминание о матери и юности, а перспектива найти общие точки с еврейством для Цветаевой означает возможность обозначить свою непохожесть на окружающих.

Важным компонентом цветаевского автомифа становится образ Марины Мишек: в нём удачно совпали ценимый поэтом стереотип непокорной польской ментальности и биографическая параллель – имя. В основе образа – стереотипные для культурно-исторического дискурса черты, отмеченные ещё Н. Карамзиным и А.С. Пушкиным: надменность, гордыня, красота, честолюбие. Однако поэт наделяет свою героиню и авторскими чертами: цветаевской Марине присущ бунтарский дух. Образ Марины Мишек в лирике Цветаевой неоднозначен, он изменяется: из красавицы-жертвы она превращается в коварную, лишённую добрых чувств предательницу – Лжемарину.

В 1941 г. Цветаева переводит стихи польских евреев. Этот последний труд связан с тоской, предчувствием близкого конца, унижением поэтического и человеческого достоинства. Однако, несмотря на дискомфортную, не-творческую атмосферу работы, происходят и поэтические открытия.

Характерно, что попытки этнического самоопределения завершатся выбором польского как своего, и польская тема окажется в творчестве М. Цветаевой органично вплетённой в тему Москвы и России.

Таким образом, польская тема звучит в произведениях русской литературы начиная с XII века. На протяжении столетий сохраняется тенденция негативного изображения поляков, и лишь в литературе рубежа XIX–XX вв. польская тема обогащается принципиально новыми смысловыми гранями. В «польском» русские начинают ценить индивидуальное изящество, эстетическую свободу, стилевую «нарядность». Степень идеологической ангажированности писателей в отношении польской темы понижается.

В разножанровых произведениях писателей первой половины XX века И. Бунина, А. Ремизова, И. Бабеля, В. Хлебникова, В. Ходасевича, М. Цветаевой, воспринимавших Польшу как особое мифопоэтическое культурное пространство, отразились и общие тенденции эволюции «польского текста», и индивидуальные варианты его рецепции, связанные с персонально окрашенным восприятием Польши и поляков. Главной особенностью в разработке польского культурного материала становится тенденция к *мифопоэтическому* переосмыслению польских историко-культурных реалий, образов и мотивов, также «польский текст» отразился в автобиографических мифах русских писателей первой половины XX века.

Итак, «польский текст» в русской литературе первой половины XX века проявился как особый сюжетно-тематический и идейно-стилевой комплекс, отражающий индивидуальное восприятие писателями польской культуры и связанных с ней персонально значимых для каждого из них «знаков и символов», т.е. основных образных ресурсов мифопоэтики.

ЛИТЕРАТУРА

Беляков, С. Хороший плохой писатель Олеша / С. Беляков // Урал, 2001. – № 9. – [Электронный ресурс]: http://magazines.russ.ru/ural/2001/9/Ural_2001_09_14.html – Дата доступа: 3.12. 2012.

Пыпин, А.Н. Польский вопрос в русской литературе / А.Н. Пыпин // Вестник Европы. – 1880.– № 4. – С. 686 – 709.

Хорев, В.А. Польша и поляки глазами русских литераторов: имаголог. Очерки / В.А. Хорев; Рос. акад. наук, Ин-т славяноведения. – М.: Индрик, 2005. – 232 с.

Статья рекомендована д.ф.н., доц. Н.Л. Блищ

Е.А. СМЫШЛЯЕВ

*(Южно-Уральский государственный университет
Челябинск, Россия)*

УДК 821.161.1-3(Самойлов А.)

ББК Ш33(Рос=Рус)63-8,445

ПРОСТРАНСТВО ГОРОДА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЕКТЕ А. САМОЙЛОВА «МАРШРУТ 91»

Аннотация. Статья посвящена городскому тексту в литературном проекте А. Самойлова «Маршрут 91». Пространство города в литературе выражается в мотивно-образной системе и включает в себя мотивы ностальгии, возвращения, бесцельного перемещения, замкнутости городского пространства, хаоса города; образы горожанина, транспорта, образы домов, жилищ, маргинальные пространственные образы. Ключевыми элементами городского текста А. Самойлова становятся узнаваемые образы-типажи местных жителей и топонимы. Доминантными точками «Маршрута 91» являются названия остановок и улиц («Дом Одежды», «Политехникум», «Комсомольская площадь»). Выделение подобных доминантных точек обязательно при формировании образа любого города. Они в системе составляют подобие образного каркаса, который на визуальном уровне позволяет отличить один город от другого. Гипертекстуальность литературного проекта «Маршрута 91» создаёт эффект игры: читатель может изучать маршрут с любой точки, отмеченной на карте google, а также формировать собственную сюжетную линию из авторских поэтических текстов.

Ключевые слова: художественное пространство, локус, топос, урбанистические образы, пространство города, городской текст, гипертекст, доминантные точки города.

Панораму современной российской поэзии характеризуют не только известные столичные поэты, но и поэты региональные, чья поэзия по своим художественным достоинствам не только конкурентоспособна, но представляет актуальные литературные тенденции.

Литературный проект челябинского поэта А. Самойлова «Маршрут 91» был опубликован летом 2015 года. Формальной основой для книги послужил маршрут челябинского такси номер 91.

Читателю предлагается проследовать путем, которым поэт добирается из дома в Ленинском районе на Северо-Запад, где поэт работает, и обратно. Книга имеет уникальный формат, не имеющий аналогов в России – публикация выполнена на google maps: каждый желающий абсолютно бесплатно может пройти по ссылке и ознакомиться с «Маршрутом 91».

Интерактивная публикация «Маршрута 91» является гипертекстом, т.е. имеет нелинейный, фрагментарный характер. Каждое стихотворение книги обладает смысловой законченностью, целостностью и когерентностью, благодаря чему читатель может изучать маршрут с любой точки, отмеченной на карте google, а также прокладывать собственный маршрут, т.е. комбинировать тексты в зависимости от своих предпочтений, формировать собственную сюжетную линию.

После публикации на google maps была издана электронная книга. Электронная версия «Маршрута 91» имеет линейную композицию: поэтические тексты расположены последовательно, по схеме движения маршрута, и, по словам автора, «если начать читать с остановки Плодово-ягодная в сторону северо-запада, то можно углядеть некий смысл» [Абрамов]. В электронной версии сохраняется авторская логика повествования.

В начале ноября 2015 года «Маршрут 91» приобрёл новый формат – набор из 49 открыток с изображением остановок маршрута. Как и публикация на google maps, набор из открыток гипертекстуален. По определению М.М. Субботина, российского учёного, исследователя гипертекстовых систем, гипертекстом можно называть «форму организации текстового материала, при которой его единицы представлены не в линейной последовательности, а как система явно указанных возможных переходов, связей между ними. Следуя этим связям, можно читать материал в любом порядке, образуя разные линейные тексты» [Субботин 1994: 29]. Каждая открытка является когерентным текстом, связанным с определённой точкой пространства. Связь осуществляется путём указания названий остановок и расположения остановок на карте города, а так же через фотографии остановок, которые размещены на лицевой стороне. Изначально, набор имеет линейный характер, так как собран в последовательности, которую задумал автор. Но в ходе прочтения последовательность открыток перемешивается, образуются новые линейные тексты, количество значений изначального текста расширяется, благодаря читательскому формированию сюжетной

линии. Это делает литературный проект ещё более уникальным, так как создаёт игровой эффект.

В исследованиях региональной культуры все большее значение приобретает интерпретационный анализ конкретного пространства, изучение определенного локуса как текста, выявление его смыслового и образного наполнения.

Работа по созданию, культивации, интенсификации уральского поэтического пространства идет уже более 30 лет. Благодаря многообразной культуртрегерской деятельности В. Кальпиди, В. Абашева, Ю. Казарина, Е. Касимова, В. Курицына, М. Волковой создана уникальная ситуация целостности литературы, охватывающей регион.

Репрезентация городского пространства выражается в мотивно-образной системе и включает в себя мотивы ностальгии, возвращения, бесцельного перемещения, замкнутости городского пространства, хаоса города; образы горожанина, транспорта, образы домов, жилищ, маргинальные пространственные образы.

Изображение городского пространства отражает авторские представления о мире реальном, поэтому типология пространственных моделей и образов в каждом конкретном случае зависит от авторской картины мира. Пространственные мотивы и образы включены в поэтический арсенал многих челябинских поэтов: В. О. Кальпиди, Е. Оболишта, А. Маниченко, Н. И. Година и т.д.

Главным в изображении городского пространства в текстах А. Самойлова являются узнаваемые образы-типажи горожан, использование в поэтическом тексте топонимов. «Маршрут 91» – не единственный пример авторского моделирования городского пространства в поэтических текстах. В 2012 году вышла книга-стихотворений А. Самойлова «Киргородок». Ключевыми элементами городского текста в книге являются маргинальные образы местных жителей, к числу которых относится и мифологизированный образ автора, ведущего читателя по Киргородку из стихотворения в стихотворение:

Ни денег, ни документов,
лишь пустота внутри,
как у таксиста, проснувшегося
с перерезанным горлом [Самойлов].

Масло-пельмени, сигареты-пиво,
Катя работает на автомойке.

Портятся руки, но можно быть счастливой [Самойлов].

Поэт, прокладывая маршрут по Киргородку, создаёт ощущение замкнутости, безысходности, негативности пространства из стихотворения в стихотворение:

Политехникум – нет остановки

кондуктор всем говорит.

в Ленинском под мостами

Кондуктор не тормозит [Самойлов].

Доминантной точкой книги является топоним «Киргородок» – то есть Кировский, от Кировского завода, – микрорайон в центре ЧТЗ (одного из районов города).

Выделение подобных доминантных точек необходимо при формировании образа любого города. Они в системе составляют подобие образного каркаса, который на визуальном уровне позволяет отличить один город от другого.

Изображение города в литературных текстах – специфичное явление, связанное с двойной природой города как изображения и реальности одновременно. Обе эти стороны неразрывно связаны и город как изображение ясно обнаруживает в своей материальности текстовый принцип организации, приданный ему изначально. Кевин Линч, автор получившей широкую известность книги «Образ города», говорит в связи с этим о возможности «читать город как текст» [Линч 1982: 48]. По своей структуре текст города в некотором смысле приближается к художественному тексту. Внимательный глаз также обнаружит здесь свои сцепления, сближения и отталкивания, свои сопряжения образов. «Место, которое занимают в словесном тексте «острия слов» (выражение А. Блока), в тексте города отводится доминантным точкам» [Меднис].

Доминантными точками «Маршрута 91» являются названия остановок (Дом Одежды, Политехникум, Комсомольская площадь и т.д.), улиц. В интерактивной версии (на google maps), автор в буквальном смысле совмещает свой городской текст с реальным изображением города на карте, визуально выделяет доминантные точки и прорисовывает маршрут. Пространство города становится многослойным за счёт субъективных путевых впечатлений в сочетании с авторской рефлексией и воспоминаниями, связанными с той или иной точкой пространства:

Я сюда бежал ребенком,

просто мчался со всех ног,

чтобы заскочить в «шестёрку»,

ехать на Медгородок [Самойлов].

Изображение пространства Челябинска в «Маршруте 91» имеет двойственный характер: город одновременно безграничен в воспоминаниях лирического героя, простирается сквозь время и пространство. С другой стороны локализован, замкнут топонимами города и закрытым пространством маршрутного такси:

Едешь по этому Ленинскому, едешь на девяносто первой.

Где-то в районе «Авроры» уже измотаны нервы.

Где-то у КБСа уже оттопчут все ноги,

а тебе еще ехать и ехать, это лишь треть дороги [Самойлов].

Урбанистическим концептом в поэзии А. Самойлова стал образ маршрутки, продуцирующий атмосферу маргинальной жизни, жизни на грани, за пределами, жизни на обочине:

Вот так сядут в маршрутку бухие,

спросят:

– Кирова уже проскочили?

А мы, елки-палки, давно на ЗЭМе,

как в одной недописанной мною поэме [Самойлов].

Налетели трое. Дали по башке.

Хорошо, что кошелек был на ремешке.

На асфальт горячий выпали ключи,

хочешь покричать – ну давай покричи. [Самойлов].

С другой стороны образ маршрутки олицетворяет философскую концепцию замкнутого, кругового течения человеческой жизни, в которой главными элементами являются созерцательность, сопротивление и фатализм:

Где-то между Сельмашем и «Теоремой»

начинаемся все мы и кончаемся все мы.

Передайте родителям, что это значит:

ничего не могло получиться иначе [Самойлов].

В книге стихотворений автор мифологизирует образ маршрутки, создаёт из него средство перемещения из пространства реального в потустороннее пространство памяти, сна, различного рода пограничных состояний сознания лирического героя:

Сию в одиннадцатом раю.

Не ем, не пью, не ем, не пью.

А мимо едут и идут:

зачем я тут, зачем я тут? [Самойлов].

Время в поэтическом тексте А. Самойлова нелинейно и находится во взаимосвязи с геобиографией персонажей, соотносится с их воспоминаниями о каких-либо доминантных точках города. Исследователь моделей пространства К.В. Воронцова отмечает, что «в мифопоэтическом городском хронотопе такое личное геобиографическое время становится нормой, определяющей поведение персонажей и способы репрезентации мифологической пространственной модели города» [Воронцова 2012: 22]. Например:

Из-за какой такой холеры
здесь карантин и нет назад
пути, и тени пионеров
в истёртых простынях стоят? [Самойлов].

Вертится в голове
кто опоздал куда.
Ты видел меня в Москве?
Я не был там никогда [Самойлов].

В рамках литературного проекта «Маршрут 91» осенью 2014 года А. Самойловым и М. Волковой (челябинский издатель, культуртрегер) был организован конкурс видеопозэзии. По условиям конкурса в видеоролике должен был присутствовать один стихотворный текст из книги «Маршрут 91». Предпочтение отдавалось видео, созданным с помощью непрофессиональной техники. Видеопозэтические ролики «Подъехал», «Сосед» были включены в программу фестиваля «Пятая нога», который проходил 22-23 ноября 2014 в Санкт-Петербурге.

Организация конкурса демонстрирует включенность А. Самойлова в литературный процесс региона: в среде челябинских поэтов очень популярен жанр видеопозэзии. Участвуют самые активные челябинские авторы (К. Рубинский, Е. Горбачев, В. Кальпиди, Я. Грантс, В. Балабан и др.).

Ключевой составляющей литературной стратегии А. Самойлова является изображение города с узнаваемыми образами-типажами его жителей, использование в поэтическом тексте топонимов, мифологизация пространства. Городской текст А. Самойлова имеет двойственный характер: с одной стороны пространство замкнуто локусом, выражающимся в тексте топонимами; с другой стороны пространство не имеет границ в воспоминаниях и рефлексии лирического героя по поводу города.

ЛИТЕРАТУРА

Абрамов, А. Челябинец написал стихи для каждой остановки маршрутки № 91 – [Электронный ресурс]: – <http://www.chel.kp.ru/daily/26407/3282842/> (дата обращения 01.10.15)

Воронцова, К.В. Пространство русской литературы в поэзии Елены Шварц / К.В. Воронцова // Известия ВГПУ. 2012. № 6. – С. 120-127.

Линч, К. Образ города / К. Линч. – М. : Стройиздат, 1982. – 430 с.

Меднис, Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. / Н.Е. Меднис. – [Электронный ресурс]: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35> (дата обращения 11.09.15).

Самойлов, А. Маршрут 91. – [Электронный ресурс]: – https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=zZxmPqW5Y0j8.kIvхmB2J7dHq&hl=en_US (дата обращения 12.10.15)

Самойлов, А. Маршрут 91 (набор открыток). – [Электронный ресурс]: – https://vk.com/al_samoilov?z=album7157729_223822858 (дата обращения 12.10.15)

Самойлов, А. Киргородок. – [Электронный ресурс]: – http://lib.aldebaran.ru/author/samoilov_aleksandr/samoilov_aleksandr_kirgorodok/samoilov_aleksandr_kirgorodok__1.html (дата обращения 12.10.15).

Субботин М.М. Гипертекст: новая форма письменной коммуникации / М. М. Субботин // ВИНТИ. Сер. «Информатика». М., 1994. Т. 18. С. 22-36.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Т. Ф. Семьян

А.С. ТЕМЛЯКОВА

*(Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 791.43(47)

ББК Щ374.3(2)6-7

ЦВЕТ И ПРОСТРАНСТВО В ФИЛЬМЕ «ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ» (2013; РЕЖ. А. GERMAN-ST.)

Аннотация. В статье проводится анализ специфики конструирования пространства в фильме «Трудно быть богом» (2013) режиссера А. Германа с применением концепция «какого-угодно-пространства» Ж. Делеза. Исследуется, как в рассматриваемом черно-белом фильме используется «образ-цвет» для выстраивания особого пространства киноповествования. Рассматривается выстраивание сюжетной и смысловой составляющих фильма в диалоге с содержанием научно-фантастической повести А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом» (1964).

Ключевые слова: пространство, цвет, кинореальность, «Трудно быть богом», А. Герман-ст., А. и Б. Стругацкие.

В статье речь пойдет об анализе цвета в кинокартине, также мы проанализируем цветовые описания в повести братьев Стругацких «Трудно быть богом» (1964). Если мы обратимся к книге, то основные цветовые описания, которые мы встретим – это серая армия, черные монахи, белые платки Руматы, рыжие волосы Киры. Фильм вызвал неоднозначную реакцию, связанную со специфическим визуальным рядом, непривычным для зрителя, кем бы он ни был: киноведом, кинокритиком, либо рядовым посетителем кино. Но стоит все-таки обратить внимание на последний фильм русского кинорежиссера Алексея Германа, выпущенный в прокат в 2014 году.

Восприятие картины зрителем выстраивается достаточно эмоционально и близко, начиная с первых кадров киноповествования, благодаря тому, что режиссер вводит камеру как участника действия. Камера здесь выступает как «киноглаз» Дзиги Вертова. Кинокритик Татьяна Москвина говорит, что зрителю «надо дать себя утянуть в сверхплотную, вращающуюся на бешеной скорости «воронку изображений», в перенаселённый кадр, который как будто не знает монтажа вообще, словно это и не игровой фильм, а «жизнь врасплох»

[Москвина]. Персонажи смотрят в камеру или даже на зрителя, включенного в киноповествование; порой камеру заслоняют какие-то вещи, предметы, либо руки кого-то из персонажей.

Режиссер выстраивает в кинокартине совершенно особое пространство. Остается лишь догадываться, является ли это средой жизни средневековья, фантазией режиссера, вариантом прочтения научно-фантастической повести? Пространство задано совершенно особыми определенными фактурами – это белый и серый дым, грязь, слякоть, вода, каменные стены замков, элементы древесных поверхностей, металл, мех шуб и мех чучел убитых животных, также перья, цветы. Базовый цвет, присутствующий на экране – это серый. Он распространен повсеместно. Серые стены сооружений, серая грязь и фекалии, серая мутная вода, серая одежда, серая грязь на коже героев. Фильм А. Германа черно-белый, но это не умаляет значения цвета, скорее наоборот, заостряет внимание на цветовой передаче визуального образа текста произведения.

Согласно Делёзу, пространство, когда оно перестает быть определенным и детерминированным, превращается в «какое-угодно-пространство». Можно утверждать, что эти пространства так же стары, как и кинематограф. «Какое-угодно-пространство» не является некой универсальной абстракцией, характерной для любого места и времени. Но это в высшей степени сингулярное пространство, которое просто утратило свою гомогенность, то есть принцип собственных метрических отношений или связность частей, так что монтажные согласования могут осуществляться всевозможными способами. Это пространство виртуальной сочетаемости, воспринимаемое как локус чисто возможного. То, что фактически показывает неустойчивость, гетерогенность и отсутствие связей в таком пространстве, можно назвать богатством потенциала или сингулярностей, являющихся условиями, предваряющими любую актуализацию и всякое обусловливание [Делёз 2004: 168-169].

Выстраивание «какого-угодно-пространства» происходит главным образом с помощью тени, теней: пространство, наполненное или покрытое тенями, становится «каким-угодно». Делёз приводит пример того, как экспрессионизм работает с мраком и светом, непрозрачным черным фоном и светозарным началом: эти две силы сцепляются, сжимают друг друга в объятиях, подобно борцам, и наделяют пространство выразительной глубиной, подчеркнутой и деформированной перспективой, и эти глубина и перспектива заполняются тенями в форме то постепенной градации светотени, то чередующихся

контрастных полос. Таков «готический» мир, который затопляет или ломает контуры, наделяя вещи неорганической жизнью, где они утрачивают индивидуальность, – и который потенциализирует пространство, превращая его в нечто неограниченное. Глубина является местом борьбы, иногда втягивающим пространство в бездну черной дыры, а порою тянущим его к свету [Делёз 2004: 171-172].

Другим вариантом выстраивания «какого-угодно-пространства», согласно Делёзу, является лирическая абстракция, которая определяется через отношение света и белизны, хотя тень сохраняет здесь важное значение, чего нет в экспрессионизме. И дело здесь в том, что экспрессионизм развивает принцип оппозиции, конфликта и борьбы: борьбы духа с мраком. А вот для приверженцев лирической абстракции деянием духа является не борьба, но ее альтернатива, некое фундаментальное «или-или». Коль скоро это так, тень уже не продлевается до бесконечности и не инвертируется до крайности. Она уже не продлевает некое положение вещей бесконечно, но, скорее, выражает альтернативу между самим положением вещей и преодолевающей ее возможностью, виртуальностью.

Тьма и борьба духа, белизна и духовная альтернатива – с ними связаны два первоочередных метода, благодаря которым пространство становится «каким-угодно» и возвышается до уровня светозарной духовной потенции [Делёз 2004: 178].

Следовательно, согласно концепции Делёза, вызвать к жизни и образовать «какие-угодно-пространства», пространства бессвязные или опустошенные, способны тени, пробелы и цвета.

Исследователь Рэда Бенсмайя говорит о применении концепта «какого-угодно-пространства» Оже Паскаля к философско-эстетической концепции кино Делёза. Это какое-либо анонимное пространство, через которое проходят люди, или это то, что Делёз может назвать кочевым или перемещающимся пространством, точкой перехода между «значимыми» местами пребывания. Более того, пребывая в таком пространстве, индивид становится деперсонализированным. Такое пространство чаще всего переполнено людьми, но каждый сам по себе по-прежнему одинок. Оже отмечает, что это «какое-угодно-пространство» является гомогенным, десингулярным пространством [Bell 1997].

В концепции Делёза такие «какие-угодно-пространства» играют различные роли. Так, «какое-угодно-пространство» в теории Делёза может функционировать в качестве концептуального персонажа. Таким образом, как показывают Делёз и Гваттари в работе «Что такое

философия?», философы, художники и научные исследователи, каждый своим путем, пытаются установить некий смысл порядка в фундаментально хаотичном и постоянно изменяющемся мире. Они пытаются выстроить что-то вроде «космохаоса». Однако, для Делёза и Гваттари, чтобы удовлетворить этим требованиям опосредующего фактора, или чего-то, что не является ни хаосом, ни строгой идентичностью концепций (для философов), аффектом (для художников), или репрезентацией (для научных исследователей). Этот опосредующий фактор является условием существования такой идентичности, и для философа это «концептуальный персонаж». Иными словами, такие пространства обеспечивают некую возможность перехода, служат транзитной точкой между устойчивыми пунктами пребывания. Таким образом, эти пространства занимают промежуточное положение между хаосом и порядком, созданным из этого хаоса. Так, исследователь Бенсмайя показывает, в отличие от Оже, что для Делёза «какое-угодно-пространство» является условием для появления уникальности и сингулярности [Bell 1997].

Стоит отметить, что «какое-угодно-пространство» может задавать некую атмосферу кинокартины, но чаще оно служит в качестве отдельного «концептуального персонажа» в фильме. Оно само может воздействовать на героев кинокартин, изменяя их идентичность, манеру поведения и восприятия себя и своего места в мире.

Рассмотрим, какими средствами и инструментами в фильме «Трудно быть богом» (2013) выстраивается совершенно особое «какое-угодно-пространство» обитания персонажей кинокартины. Мы уже говорили об особых фактурах, представленных в данном фильме. Можно сказать, что мы наблюдаем все возможные варианты состояния вещества: воздушное, жидкое с учетом различных вариантов консистенции, твердое.

Водяная, слизистая природа жизни со всеми прелестями процессов брожения и гниения не прикрыта никакими достижениями прогресса. Люди выглядят так, как выглядели бы, наверное, увеличенные до человеческих размеров бактерии и микробы [Москвина].

Стоит обратить внимание, что дневной свет в фильме не белый, он не представляет собой яркие светлые лучи, в фильме свет лишь из всех сил пробивается сквозь дымку густого тумана. В итоге превалирует серый день. Ночь черна, освещение ночи задают разожженные факелы, костры.

«Образ-цвет» в фильме представлен тремя базовыми цветами – черным, серым, белым. В процессе анализа цветов обратимся также к цветовым описаниям, имеющим место в повести «Трудно быть богом» А. и Б. Стругацких.

Белый цвет является привилегией главного героя. Он всегда одет в белую рубашку, он вытирается белыми полотенцами, он спит на белых простынях, он носит белые «изящные кружевные платочки». Согласно тексту повести, он даже пытался ввести в обиход жителей города своего круга иметь при себе платки. В большинстве сцен фильма белые платки, брошенные Руматой, поднимают дети. В данном случае белый цвет – это отражение внутреннего мира и целей героя; он как бы несет свет, светлые чистые мысли в мир обитателей планеты.

В тексте мы встречаем следующие описания с присутствием белого цвета: белые деревья; белый электрический свет; белая батистовая рубашка Руматы; белое перо – символ любви страстной (которое втыкает за ухо Румата в одной из сцен).

Также в белом одеянии предстает десятилетний принц, которого убивают в результате переворота. В книге отношение Руматы к принцу описано следующим образом:

«Для Руматы, редко сталкивавшегося с детьми, десятилетний принц был антиподом всех сословий этой дикой страны. Именно из таких обыкновенных голубоглазых мальчишек, одинаковых во всех сословиях, вырастали потом и зверство, и невежество, и покорность, а ведь в них, в детях, не было никаких следов и задатков этой гадости» [Стругацкие 2003: 313-314].

В тексте повести мы встречаем следующие описания с присутствием серого цвета: серое слово и серое дело; таверна «Серая Радость»; серый патруль; напиральная серость; средний серый уровень; «Серые роты» в военной форме серого бархата; нескладная серая фигура; серый рассвет; серая жизнь.

Рефреном по тексту звучит описание города, заполненного солдатами: «А по бульжной мостовой – грррум, грррум, грррум – стучат коваными сапогами коренастые, красномордые парни в серых рубахах» [Стругацкие 2003: 212-213]. Именно таким город представлен в фильме, мы постоянно слышим чавкающие, булькающие звуки, создаваемые при передвижении персонажей по грязным улицам.

Приведем слова Гура Сочинителя, сказанные дону Румате: «В темноте мы во власти призраков. Но больше всего я боюсь тьмы,

потому что во тьме все становятся одинаково серыми» [Стругацкие 2003: 306].

Интересно, что если в начале фильма нас удручают постоянно присутствующие на экране серые фекалии, серая грязь и слякоть, то после убийства короля доминирующим цветом становится черный. Это, прежде всего, повсеместно и повсюду льющаяся черная кровь в черно-белом фильме. Все черным-черно от текущей черной крови.

В тексте повести мы встречаем следующие описания с присутствием черного цвета: черный яд; почерневшие, замшелые стены из голых бревен, заляпанные наслоениями копоти; украшение города, сверкающая башня астрологической обсерватории, торчала теперь в синем небе черным гнилым зубом, спаленная «случайным пожаром»; и небо было не синее, а черно-свинцовое, подсвеченное красным; черный плащ; человек в черном; черный всадник; бдительное око черного воинства; мрачные черные люди.

Обратим внимание на сцену, в которой герой выглядывает из окна замка на площадь – мы видим полчища черных монахов в серых металлических шляпах-шлемах, выстроенных около замка и среди них идет белоснежная лошадь. Вот какое описание этой сцены мы находим в тексте повести:

«Румата подошел к окну. Оно выходило на площадь перед дворцом. Уже занималась заря. В серое небо поднимались дымы пожаров. На площади валялись трупы. А в центре ее чернел ровный неподвижный квадрат. Румата вгляделся. Это были всадники, стоящие в неправдоподобно точном строю, в длинных черных плащах, в черных клобуках, скрывающих глаза, с черными треугольными щитами на левой руке и с длинными пиками в правой». [Стругацкие 2003: 336].

Режиссер добавляет в ряды всадников в черном одеянии белоснежного коня, чтобы визуальнo отобразить остроту конфликта и борьбу белого и черного. Причем это борьба как в душе героя – начинать ли активное противодействие и вмешательство в ход истории, прибегнуть ли к жестокому убийству в ответ на действия донa Рэбы и черной армии, или же продолжать пассивно наблюдать за ходом развития событий.

«Там, где торжествует серость, к власти всегда приходят черные» [Стругацкие 2003: 337]. Нельзя не заметить что после переворота и пришествия к власти «черных» в фильме введены наиболее острые, наполненные эмоциональным отражением все усиливающегося конфликта в душе Руматы, сцены. Особенно отчетливо это видно в сцене, когда герой проходит мимо повешенных; здесь мы наблюдаем

черные одеяния повешенных на фоне белого утреннего неба или белой дымки, которая выглядит как по-настоящему белая и никак не серая. Последний повешенный в белой рубашке и в белом колпаке. Здесь дихотомия черного и белого выражена наиболее остро. Также и в сером воздухе после смены власти летает черная копоть от костров, повсюду слоняются или стоят рядами монахи в черных рясах и шлемах.

Далее наше внимание с внешнего облика городских улиц переводится к главному герою. Наиболее полно внутреннее состояние героя, звучащее диссонансом с окружающим «почерневшим» миром выражено в сцене, где герой замазывает лицо черной слизью и кровью и открывает глаза. Он смотрит сквозь этот ужас, жестокость и черноту на окружающий мир. Причем более уместно здесь говорить не о мире, а о неком «космохаосе».

Также стоит обратить внимание на сцену, когда герой силой открывает запертую дверь внутри замка и проходит в нее, из темноты раскрывшегося коридора на героя летит белая сова и садится ему на плечо. Здесь герой предстает как воин или бог, несущий свет людям.

Особого внимания заслуживает тема Киры и ее отношений с героем. В фильме у Киры тоже есть элементы одежды белого цвета. Из книги мы узнаем, что она была рыжей, тихой, застенчивой девушкой. Причем «любить она умела, как любят сейчас на Земле, – спокойно и без оглядки...» [Стругацкие 2003: 259].

В фильме сцены с участием Киры наиболее эмоционально наполнены. Так, после убийства Киры мы видим, как чернота ненависти буквально проникает в душу Руматы, и он начинает перестраивать окружающий мир, вносить коррективы в порядок развития событий.

В конце фильма мы также наблюдаем множество глубоких оттенков черного и серого цветов. Когда Румата убивает человека, прокалывая его рогами от чудовищного шлема-маски, то на него брызжет и изливается черная кровь. В результате все его лицо становится черным, и весь он становится черным от этой крови. Весь мир становится черным от крови.

Всюду виднеются трупы людей и животных, всюду – грязь разной степени густоты и консистенции. Мы видим мальчика, играющего этой грязью среди трупов; в какой-то момент он находит яйцо, теперь белыми остаются лишь куриные яйца как чистое природное начало. Весь остальной мир планеты Арканар, охваченный нелепым человеческим существованием, погружен в эти минуты в хаос «черного».

В конце фильма мы видим белые снежные дали, чернеющие стволы голых деревьев и изменившегося внешне и внутренне героя. Довлеет белый цвет, который в силу специфики изображения, смотрится как мутно-белый. Однако дневной свет чист, нет привычного серого городского дыма, окутывающего всё вокруг. Создается ощущение, что достигнута точка временного равновесия и временного спокойствия, насколько это реализуемо в представленном нам «космохаосе» планеты Арканар.

Как утверждает кинокритик Татьяна Москвина, фильм «Трудно быть богом» создан вопреки всей существующей нынче визуальности, в опровержение всего, чему поклоняются сегодня, – сюжету, монтажу, игре актёров. Такого фильма никогда не было и не будет никогда. Он, по мнению Т. Москвиной, переживёт своё время и его эстетические пристрастия [Москвина].

В заключение хочется отметить, что фильм не ограничен лишь попыткой экранизации повести. Черно-белое изображение не отменяет, как это может показаться, возможности цветового выражения смыслового содержания киноповествования. В данном случае, благодаря гениальной работе режиссера, черно-белое изображение лишь заостряет внимание на выраженной, в том числе и с помощью цвета, внутренней драме героя. Бездействие и пассивное существование в тени разверзающейся черной бездны либо открытый конфликт, борьба и кровопролитие как выражение противостояния надвигающемуся на планету ужасу.

ЛИТЕРАТУРА

Делёз Жиль. Кино: Кино 1. Образ – движение; Кино 2. Образ – время. – М., 2004. – 624 с.

Москвина Т. Этот фильм переживет свое время // Аргументы недели № 10(402) от 20 марта 2014. URL: <http://argumenti.ru/culture/n430/326815> (Дата обращения: 20.08.2015).

Стругацкие А. и Б. Четыре Стихии: Воздух: Фантастические романы / Сост. С. Бережного. – СПб.: Амфора, 2003. – 607 с.

Bell Jeffrey. Thinking with Cinema: Deleuze and Film Theory. Film-Philosophy. 1997. Vol. 1, No. 1. – URL: <http://www.film-philosophy.com/vol1-1997/n8bell> (Дата обращения: 20.08.2015).

Статья рекомендована к.ф.н., доц. Л.М. Немченко

М. ФИГЕДЬОВА

*(Университет свв. Кирилла и Мефодия в Трнаве
Трнава, Словакия)*

УДК 821.161.1-31(Булгаков М.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,444

ТЕАТРАЛЬНАЯ ВЕРСИЯ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА "МАСТЕР И МАРГАРИТА" (ТЕАТРО ТАТРО, СЛОВАКИЯ)¹

Аннотация. Театральный коллектив "Teatro Tatro", известный высоким художественным уровнем и смелым экспериментаторством спектаклей, выбрал для постановки роман Булгакова "Мастер и Маргарита". В настоящей статье мы исследуем трансформацию исходного литературного произведения, обусловленную изменением жанра и временной дистанцией. Мы рассматриваем культурно-исторические параллели между инсценировкой и романом, обеспечивающие актуальность булгаковского текста. Мы выявили полиморфность сценического пространства, полифонию голосов нарраторов. На первый план в спектакле вышли «московские» главы романа Булгакова.

Ключевые слова: Булгаков, Мастер и Маргарита, Teatro Tatro, Сталин, сценическая адаптация (инсценировка)

Театральная обработка выдающегося произведения мастера прозы дает много пищи для размышлений. Редкая инсценировка "дьявольского романа" М.М. Булгакова покажется зрителям адекватной или вызовет идеальный катарсис. Но инсценировки имеют право на существование уже в силу художественных особенностей самого романа. По гипотезе Н.Л. Лейдермана, роман Булгакова реализует принципы постреализма, суть художественной стратегии которого состоит в стремлении связать самые отдаленные культурные модели [Лейдерман 2010: 787-788]. Такие особенности делают новые театральные и киноинтерпретации романа оправданными, современность добавляет новые смыслы в классический текст, высвечивает новые его грани.

¹ Работа выполнена в рамках гранта KEGA 025 UCM – 4/2014 Zvyšovanie efektívnosti edukačného procesu v rusko-slovenskej komparácii (Slovenská republika).

"Тексты Булгакова, особенно притча *Собачье сердце*, где человек вознамерился стать демиургом <...> и вымышленные параболы *Мастера и Маргариты*, отличаются фабульным мастерством, аутентичностью наррации, свободой воображения и изобретательностью жанра, актуальностью тематики, в том числе политической. Они стали культовыми текстами европейских интеллектуалов второй половины 20-го века" [Kusá, 2007: 109].

TEATRO TATRO представляет собой свободную, подвижную группу актеров из нескольких известных европейских театров, он предполагает столь же эстетически свободную аудиторию и малобюджетные спектакли. По собственной характеристике, Teatro Tatro является свободной ассоциацией театральных деятелей, членов их семей и любителей театра. Театр основан в 1989 году. В 2014 году этот коллектив впервые представил зрителям нового *Мастера и Маргариту*. Авторы спектакля использовали стратегию адаптивного усиления. Как пишет исследователь данной стратегии, "... адаптация есть создание творческой стенограммы или современная переработка драматического, прозаического, реже – поэтического произведения для кино, телевидения, радио, школьных образовательных программ и тому подобного. Адаптация приводит к возникновению эстетически и художественно ценных текстов, которые сохраняют художественные, публицистические и научные ценности оригинальных текстов ... с адаптивным усилением, расширением некоторых частей произведения" [Штраус, 2005: 10].

Театральный режиссер, поставивший спектакль по роману Булгакова – Ондрей Спишак. В актерский коллектив входят: Агата Спишакова, Лукас Коса, Мариан Миезга, Лукаш Латинак, Роберт Якаб, Юрай Кемка, Зузана Конечна и др. Для трнавской аудитории возможность увидеть историю Мастера и Маргариты представилась в прекрасный летний вечер 19 июня 2015 года на главной Троицкой площади Трnavы, первого города, получившего в Австро-Венгрии статус свободного королевского города.

Роман Булгакова является признанием в любви к искусству и жизни. Наталья Муранска пишет о романе: "... Полемика с современной эстетикой так называемого социалистического реализма, ожидание искусства, способного адекватно выразить новое состояние человека эпохи релятивизма <...>. Это помогло создать роман, который ученые охарактеризовали как роман романтический, фантастической, исполненный магического реализма. Жанр его, с

одной стороны, – пародия, буффонада, сатира, а с другой – утопия, карнавал, тайна, миф... » [Муранска 2006: 75].

Работа над инсценировкой давала много возможностей для истолкования отдельных мотивов романа. В книге даны лишь буквы на бумаге, а читатель в своем воображении вычерчивает траекторию историй, с одной стороны, Иешуа, Пилата, Матвея-евангелиста, а с другой – Ивана Бездомного, Сталина, Мастера и, в какой-то степени, автора романа. Режиссер в своей постановке предложил зрителю возможность наложения отдельных интерпретаций, и не в линейном порядке, но в пространстве сценического агломерата. Индивидуальные сюжеты героев наслаиваются друг на друга, смешиваются, чтобы обеспечить более совершенную, кристаллическую форму, которую непосвященный зритель не всегда полностью понимает, но которая неизменно нравится всем.

Teatro Tatro переложил роман Булгакова в несколько эпизодов, сохранив широту интерпретации. Наш анализ мы сосредоточим на следующих аспектах спектакля.

1. *Обрамление спектакля* (сценическая «рамка»). Известно, что роман *Мастер и Маргарита* Булгакова писался в 1929 – 1940 гг. События жизни автора, его страдания отразились (в несколько саркастической форме) в сюжетной линии вымышленного героя. "Основным творческим материалом для Булгакова всегда служила реальность, его окружавшая. Мир был полон конфликтов и противоречий, вызванных ускорением социальных процессов в революционный период и особенно после него, когда начали действовать самые широкие народные слои, подорвавшие традиционные нормы и законы политической, экономической, моральной и художественной жизни, когда все старое было безжалостно уничтожено " [Грала 2006: 75].

Как трудно определить начало и конец творческого процесса автора произведения, так трудно определить временные рамки, продолжительность необычного театрального спектакля. Фактически игра актеров уже началась в реальном возведении большого манежа-шапито на площади, предназначенного для предстоящего спектакля, – как бы в противовес старинному каменному театру, расположенному на той же площади. Во время возведения шатра с изображением черных на белом фоне «дьявольских» сцен, актеры в костюмах помогали строителям, демонстрируя трюки и разыгрывая сцены перед случайными прохожими. Размещение на главной площади города Teatro Tatro создало своеобразное напряжение: палатка театра-шапито

разместилась прямо напротив здания драматического театра, возле которого в ожидании начала спектакля собралась официально одетая публика, тогда как к шатру на площади подтягивались люди внешне более раскрепощенные.

И у самого шатра складывалась достаточно неординарная ситуация. В очереди за билетами появился молодой человек в черном фраке и тоном знатока стал рассказывать о предстоящем шоу, об авторе, его эпохе, об успехах театра и т.д. Зрителям трудно было определить, кто перед ними: безобидный дурак, менеджер/владелец театра или актер, специально „внедренный“ в очередь для оживления обстановки.

В целом стратегия поведения актеров Teatro Tatro может быть охарактеризована как попытка сместить, затемнить границу между реальностью и представлением. Так, в перерыве зрители наливали минеральную воду, уверяя, что это водка; в какой-то момент на Главной площади, недалеко от шатра раздались лай и крик: это актер, исполняющий роль кота Бегемота, пытался убежать от настоящей собаки и т.д.

2. Особенно интересно театральное решение *художественного пространства и времени* романа. Интерактивность работы со зрителями обеспечивали «вставки», касающиеся нынешней геополитической ситуации. Драматизм ситуации в России послереволюционного периода соотносился с нынешними проблемами Словакии и России. Например, после того, как толпа немного успокоилась, конференсье начал бегать, взволнованно объясняя, что до сих пор спектакль не может начаться, потому что ждут президента – то ли российского, то ли словацкого. Зрители, возможно, заметили, что несколько скамеек покрыты листами бронирования для «высших государственных чиновников», а также для литературоведов, которые демонстрировали политическую ангажированность в эти дни. Так сюжетное время романа Булгакова переплеталось с жизненным временем зрителей.

Не менее значимо отсутствие разделения пространства шатра на зрительское и актерское. Актеры казались неограниченными хозяевами положения, располагаясь везде и вовлекая зрителей в действие. «Сцены» в классическом смысле не было. Центральная передняя часть была отведена для показа основных «адских картин», разворачивающихся в «московских» главах. Справа был расположен оркестр, который усиливал карнавализацию и создавал эмоциональную атмосферу. В левой части происходило актерское

чтение булгаковского текста; там же находился шкаф, через который совершалась трансформация пространства во время перемещений героев (из него появлялись, например, дядя погибшего Берлиоза, Степа Лиходеев), из этого же шкафа «выходил» Сталин. Отсутствие однозначно выделенных центра и периферии театрального пространства усиливало драматизацию. Нижние части пространства использовались для изображения ада, представляли встречи дьявола с Марго в Москве, верхнее пространство было отведено для «ершалаимских» глав. Актер, изображавший Кота Бегемота, выпрыгивал непосредственно перед зрителями из шкафа, а то и пикировал с самого верха шатра. В конце представления актеры в обнаженном виде «летали» по площади, что подчеркивало напряженный драматизм событий, вовсе не внося элемент непристойности. Нагота подчеркивала «голое» состояние души, погруженной в абсолютное бессилие перед проявлениями власти. Впрочем, наступившие вечерние сумерки помогли избежать вульгарного внимания зрителей к наготы актеров.

3. В театральной обработке романа головокружительные трюки, происходящие в реальном зрительском времени, воспроизводили также некоторые устойчивые для словаков *стереотипы русской культуры*. Так, например, исполнение русского танца вприсядку сопровождалось бурными аплодисментами зрителей. Большую роль играло *музыкальное сопровождение*. Музыканты, образуя правую сторону сцены, играли в оркестре, но в определенные моменты спектакля могли исполнять функции статистов или выступать прямо на центральной площадке, меняя свои амплуа. Музыкальное сопровождение спектакля – французский шансон и русские песни, в частности, романс «*Очи черные*».

4. Важную роль в передаче концепции романа в театральном представлении сыграло наличие *нескольких рассказчиков*, разделяющих сюжетные миры, описанные в романе, а также сферы за его пределами. Отдельные актеры-рассказчики сменяли и дополняли друг друга. Значительна роль (внешне комическая) Театрального Критика – Всезнайки (Vsevedko). Это был тот же актер, который раззадоривал публику перед началом спектакля. Он комментировал не только игру актеров, но и саму попытку сценического переложения романа Булгакова. Его функция состояла в том, чтобы изобразить зрителя-придиру, копающегося в мелочах. Однако этот Театральный Критик робко смолкал перед Сталиным, что было отмечено публикой.

В спектакле повторялись выходы некоторых рассказчиков. Так, были выходы Иосифа Виссарионовича, окутанного табачным дымом, либо молчащего, либо коротко комментирующего события. В самом романе образа Сталина нет, но его фигура популярна в нынешнем искусстве стран бывшего социалистического лагеря (этот прием напомнил о спектакле «Молодой Сталин», представленном братиславской публике летом 2015 года). Среди других рассказчиков были писатели, посетители дома Грибоедова. Важную роль играет уже упомянутое чтение Мастера, охватывающее библейский сюжет. Особое внимание уделяется двойному рассказыванию истории любви, надежды и встреч – от лица Мастера и от лица Маргариты.

Разные рассказчики создают атмосферу смеси литературных жанров и стилей. На сцене эпизоды экзистенциальной драмы чередуется с фарсом и эстрадой. Элементы комического не могут скрыть жестокость реальности. Смена рассказчиков и стилей рассчитана на тесную связь между актерами и аудиторией, на достаточный уровень знаний зрителя и способность адекватно реагировать на смену регистров.

Основным инструментом театральной обработки романа стал новый язык. Создатели спектакля не оставляют никаких сомнений в том, что язык современников, их речь значительно изменились (не в лучшую сторону). Использовано смешение латиницы и кириллицы в надписях на шапите и внутри него, смешение языков в отдельных диалогах. Актеры играют с русским акцентом. Сближены речевые характеристики Сталина и дьявола с его свитой. В целом, смысл спектакля и манера игры создавали ощущение международного, наднационального характера происходящего. Вместе с тем, роман *Мастер и Маргарита* является одним из шедевров русской литературы. Teatro Tatro стремился сохранить эту репутацию в своей сценической версии романа.

Ключевой монолог Воланда, держащего бокал крови в руках, сопровождал вечерний звон колоколов в Трнаве, что можно считать удачным эффектом. В самом же спектакле реквизит сведен до минимума: шкаф – трансформатор пространства и времени, ведра – одновременно и мусорный ящик, и телефон (актеры засовывали головы в ведра, изображая телефонные разговоры). Один и тот же актер играл несколько ролей, например, одна актриса исполняла все женские роли (кроме Маргариты), дополняя «базовый» костюм (черные водолазки, дыры на которых грубо заклеены скотчем, что

символизировало и нищету, и душевные страдания) каким-либо небольшим атрибутом, указывающим на смену амплуа.

Глубоко был воспринят зрителями образ психиатрической больницы. В отличие от роскошного санатория в романе Булгакова (сатирического намека на реальное положение дел), в спектакле был представлен гротескный, страшный, отталкивающий образ «сумасшедших» – людей, насильно вытолкнутых из человеческой жизни.

Ершалаимские сцены трагичны, однако лишены подчеркнутого безобразия, актеры облачены в белые одежды, сценический ритм более ровный, медленный, чем в «московских» главах, что выражает мысль о деградации человеческой истории на протяжении прошедших веков.

Театральная версия романа имела свое шокирующее заключение. Не только люди, собравшиеся смотреть спектакль, но и случайные прохожие были на площади. Свита Воланда поливала всех якобы бензином из канистр (это была вода). В это время принесли небольшой старомодный телевизор, по которому шли последние новости из 2016 года. Диктор сообщил, что ровно год назад неизвестные сожгли на площади зрителей, актеров и сам город Трнава; причины пожара остались неизвестными.

Театральная версия романа усиливает тему падения общественных нравов в периоды насильственной ломки социальной системы. Зритель сталкивается с князем ада, действия которого невероятно артистичны и остроумны. Театральный спектакль делает наглядной мысль о политическом и культурном «аде» XX века.

Важно, что обращение к театральной версии *Мастера и Маргариты* активизирует все органы чувств зрителя. Визуально воспринимаются костюмы, скрининг проекта, роль икон во времена жестоких религиозных репрессий. Слуховой образ дают русские романсы. Ольфакторные ощущения порождает адский пламень и серный дым, иногда наполняющий шатер. Тактильные ощущения зрителей задействованы, например, в сцене с подделкой денег (фальшивый рубль); на вкус зрители отличают воду от водки. Но это не реальный образ России, а смоделированный из словацких стереотипов, которые хотел сломать режиссер, подобно тому, как он ломал эстетические клише.

ЛИТЕРАТУРА

Bulgakov, M. Majster a Margaréta. Bratislava, Slovart, 2002. ISBN 978-80-556-0215-8.

Bulgakov, M. Mistr a Markétka, Odeon, Praha, 1990, s. 313, ISBN 80-207-0127-3.

Hrala, M. Svědectví zápasu o lidské hodnoty in. Michail Bulgakov – Mistr a Markétka, Odeon, Praha, 1990, s. 313, ISBN 80-207-0127-3.

Kusá, M. Bulgakov Michail. Slovník ruskej literatúry. Bratislava, Veda, 2007, s. 109. ISBN 978-80-224-0967-4.

Лейдерман, Н.Л. Теория жанра. Екатеринбург, 2010, с. 787–788. ISBN 978-5-904205-04-1.

Muránska, N. Bulgakov a dnešok. Nitra, 2006, s. 75. ISBN 80-8050-977-8.

Štraus, F. Průručný slovník literárnovedných termínov. Bratislava, Vydavateľstvo spolku slovenských spisovateľov, 2005, s. 10. ISBN 80-8061-208-0.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



Александрова Марина Александровна

Студент шестого курса филологического факультета Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.

E-mail: alexandrama@yandex.ru

Научный руководитель: Светлана Станиславовна Яницкая – к.ф.н., доцент кафедры русской литературы филологического факультета Белорусского государственного университета.

Бекасова Софья Андреевна

Студент филологического факультета Челябинского государственного педагогического университета, Челябинск, Россия.

E-mail: so09ni08a@yandex.ru

Научный руководитель: Наталия Эдуардовна Сейбель – д.ф.н., профессор кафедры литературы и методики обучения литературе филологического факультета Челябинского государственного педагогического университета.

Березина Анна Николаевна

Студент пятого курса института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

E-mail: berezinadom@mail.ru

Научный руководитель: Нина Владимировна Барковская – д.ф.н., профессор кафедры литературы и методики её преподавания института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Богдевич Елена Чеславовна

Магистрант кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Гродненского государственного университета имени Янки Купалы, Гродно, Беларусь.

E-mail:

Научный руководитель: Татьяна Евгеньевна Автухович, д.ф.н., профессор, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы филологического факультета Гродненского государственного университета имени Янки Купалы.

Брызгалова Мария Денисовна

Студент третьего курса филологического факультета Уральского федерального университета им. Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия.

E-mail: maria.bryzgalova27@gmail.com

Научный руководитель: Татьяна Александровна Снигирева – д.ф.н., профессор кафедры русской литературы XX и XXI вв. филологического факультета института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета им. Б.Н. Ельцина.

Валова Дарья Максимовна

Магистрант первого года обучения отделения филологии гуманитарного факультета Новосибирского государственного университета, Новосибирск, Россия.

E-mail: valova_d_m@mail.ru

Научный руководитель: Дмитрий Владимирович Долгушин, к.ф.н., доцент кафедры литературы XIX–XX вв. и кафедры истории культуры гуманитарного факультета Новосибирского государственного университета.

Валовичова Катарина

Магистрант второго года обучения кафедры русистики философского факультета университета свв. Кирилла и Мефодия в Трнаве, Трнава, Словакия.

E-mail: katarinavalovicova7@gmail.com

Научный руководитель: Йосеф Догнал, PhD, доцент кафедры русистики философского факультета университета свв. Кирилла и Мефодия в Трнаве.

Громинова Андреа

PhD, младший преподаватель кафедры русистики философского факультета университета свв. Кирилла и Мефодия в Трнаве, Трнава, Словакия.

E-mail: andrea.grominova@gmail.com

Давыдова Елена Вадимовна

Студент четвёртого курса филологического факультета Челябинского государственного педагогического университета, Челябинск, Россия.

E-mail: ElenaDavydova1995@mail.ru

Научный руководитель: Наталия Эдуардовна Сейбель – д.ф.н., профессор кафедры литературы и методики обучения литературе

филологического факультета Челябинского государственного педагогического университета.

Джаббарова Егана Яшар кзы

Магистрант второго года обучения филологического факультета Уральского федерального университета им. Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия.

E-mail: EganaTheOne@mail.ru

Научный руководитель: Татьяна Александровна Снигирева – д.ф.н., профессор кафедры русской литературы XX и XXI вв. филологического факультета института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета им. Б.Н. Ельцина.

Дроздова Анастасия Олеговна

Студент третьего курса бакалавриата института филологии и журналистики Тюменского государственного университета, Тюмень, Россия.

E-mail: tomorrow_today@mail.ru

Научный руководитель: Наталья Александровна Рогачева – д.ф.н., профессор кафедры русской литературы института филологии и журналистики Тюменского государственного университета.

Жаркова Дарья Сергеевна

Студент четвёртого курса филологического факультета Челябинского государственного педагогического университета, Челябинск, Россия

E-mail: dasha.zharkova.93@mail.ru

Научный руководитель: Наталия Эдуардовна Сейбель – д.ф.н., профессор кафедры литературы и методики обучения литературе филологического факультета Челябинского государственного педагогического университета.

Иванова Валерия Игоревна

Магистрант первого года обучения кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета, Кемерово, Россия.

E-mail:

Научный руководитель: Наталья Валерьевна Налегач – д.ф.н., доцент кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета.

Игнатенко Валентина Андреевна

Студент филологического факультета Челябинского государственного педагогического университета, Челябинск, Россия.

E-mail: werona203@mail.ru

Научный руководитель: Татьяна Валерьевна Садовникова – к.ф.н., доцент кафедры литературы и методики обучения литературе Челябинского государственного педагогического университета.

Карпенко Анна Александровна

Студент филологического факультета Челябинского государственного педагогического университета, Челябинск, Россия.

E-mail: queen_annushka@mail.ru

Научный руководитель: Наталия Эдуардовна Сейбель – д.ф.н., профессор кафедры литературы и методики обучения литературе филологического факультета Челябинского государственного педагогического университета.

Коньшева Наталья Юрьевна

Студентка пятого курса филологического факультета Челябинского государственного педагогического университета, Челябинск, Россия.

E-mail: natashakonysheva@mail.ru

Научный руководитель: Татьяна Валерьевна Садовникова – к.ф.н., доцент кафедры литературы и методики обучения литературе Челябинского государственного педагогического университета.

Ловцова Ольга Валерьевна

Аспирант института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

E-mail: o_lovtsova@mail.ru

Научный руководитель: Елена Георгиевна Доценко – д.ф.н., профессор кафедры литературы и методики её преподавания института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Любимская Ольга Михайловна

Студент пятого курса института филологии и журналистики Тюменского государственного университета, Тюмень, Россия.

E-mail: lubimskaya89@list.ru

Научный руководитель: Медведев Александр Александрович – к.ф.н., доцент кафедры русской литературы института филологии и журналистики Тюменского государственного университета.

Митева Евгения Николаевна

Студент русского отделения филологического факультета Одесского национального университета имени И.И. Мечникова, Одесса, Украина
E-mail: mitevaj@ukr.net

Научный руководитель: Светлана Александровна Фокина – к.ф.н., доцент кафедры мировой литературы филологического факультета Одесского национального университета имени И.И. Мечникова.

Парамонова Лиана Юрьевна

Аспирант института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

E-mail: lianchik-yozhik-v-tumane@ya.ru

Научный руководитель: Нина Владимировна Барковская – д.ф.н., профессор кафедры литературы и методики её преподавания института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Сетько Ольга Александровна

Преподаватель Могилевского государственного областного лицея №1, Могилев, Беларусь.

E-mail:

Научный руководитель: Наталья Леонидовна Блищ – д.ф.н., доцент кафедры русской литературы филологического факультета Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.

Смышляев Евгений Александрович,

Аспирант кафедры русского языка и литературы факультета журналистики Южно-Уральского государственного университета, Челябинск, Россия.

E-mail: smyshlyaeve@gmail.com

Научный руководитель: Татьяна Фёдоровна Семьян – д.ф.н., профессор кафедры русского языка и литературы факультета журналистики Южно-Уральского государственного университета.

Темлякова Алина Сергеевна

Аспирант кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры департамента философии института социальных и политических наук Уральского федерального университета им. Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия.

E-mail: ateml@mail.ru

Научный руководитель: Лилия Михайловна Немченко – к.филос.н., доцент кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры департамента философии института социальных и политических наук Уральского федерального университета им. Б.Н. Ельцина.

Цыкунова Оксана Сергеевна

Студент третьего курса филологического факультета Челябинского государственного педагогического университета, Челябинск, Россия.

E-mail: tsykunova_oksana@mail.ru

Научный руководитель: Наталия Эдуардовна Сейбель – д.ф.н., профессор кафедры литературы и методики обучения литературе филологического факультета Челябинского государственного педагогического университета.

Черепанова Светлана Николаевна

Магистрант института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

E-mail: svetkin2014@mail.ru

Научный руководитель: Ирина Александровна Семухина, к.ф.н., доцент кафедры литературы и методики её преподавания института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Шатова Екатерина Сергеевна

Магистрант института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

E-mail: deprofundis03@yandex.ru

Научный руководитель: Татьяна Анатольевна Ложкова – д.ф.н., профессор кафедры литературы и методики её преподавания института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Щербинина Наталья Геннадьевна

Студент третьего курса филологического факультета Челябинского государственного педагогического университета, Челябинск, Россия.

E-mail: Nataliakasli174@mail.ru

Научный руководитель: Наталия Эдуардовна Сейбель – д.ф.н., профессор кафедры литературы и методики обучения литературе филологического факультета Челябинского государственного педагогического университета.

Фигедыова Марианна

PhD, младший преподаватель кафедры русистики философского факультета университета свв. Кирилла и Мефодия в Трнаве, Трнава, Словакия.

E-mail: marianna.figedyova@gmail.com

SUMMARY

Aleksandrova Marina. **The genre of poetic prayers in L. Gubanov's lyrics**

This paper focuses on the lyric heritage of L. Gubanov, one of the leaders of the Soviet poetic underground. The purpose of the research is to specify L. Gubanov's genre thinking. On the material of poetical prayer we explore the poet's mastering of different semantic and communicative possibilities of this genre. The article considers L. Gubanov's texts that represent a creative rethinking of the Canon of the sacred genre. The poetical prayers by L. Gubanov are often associated with problem of creativity. This is the central theme of most of his poetic works. On the one hand, in the view of the poet the creative process is a justification of human life before God. On the other hand, the creative process is communication with the Creator as equals. In the article, we identify and analyze two groups of L. Gubanov's poems, which contain a prayer issues: the poetical prayers and texts, which are the "word of prayer". The texts of the first group are the closest to a religious Canon in their structural and functional features. The poems of the second group are interesting because of the poet's describing his spiritual experience of sacred communion with God during the creation of poetical texts. The analysis of texts of L. Gubanov's poetical prayers illustrates the tendency of the poet to the synthesis of various genre forms. The nature of the synthesis traced to the thematic and compositional levels. Inclusion of prayer creation elements in the structure of other genre entities (philosophical elegies, thoughts, lyrical confession, etc.) creates a unique model of the aesthetic experience of the situation of communion with God, in which the poet actualizes his spiritual and moral quest. Observation of the synthesis of genre forms lets us to identify the ideological and artistic originality of the L. Gubanov's lyric texts.

Keywords: L. Gubanov, lyrics, genre, genre synthesis, poetical prayer

Bekasova Sofya. **Don Juan of the Romantic era**

The article is devoted to the study of the Romantic era image of Don Juan. Based on case of J.G. Byron poem *Don Giovanni* the distinctive features of romantic personality are considered. Comparative analysis of the image of the protagonists in T. de Molina's play, J.-B. Moliere's comedy and J.G. Byron's poem reveals characteristic features of each particular time and

attitudes to concepts of law, honour, morality and religion. Don Juan of Romantic era is a psychologically complex image. He loses the dependence on fate and destiny, but the tradition of social originality of the character and tendency to reflect the peculiarities of socio-political structure, manners and customs of his contemporaries remain steady. In the XIX century, hero of legend, Seville mischievous adventurer, Don Juan is transformed into a self-value, outstanding romantic personality that harmoniously inscribed in the historical process.

Keywords: Don Juan, J.G. Byron, romanticism, transformation of image

Berezina Anna. **The transformation of classical concepts of Good and Beauty in non-classical literature (F. Sologub and L. Petrushevskaya)**

Transformation of concepts of Good and Beauty is particularly evident in transient epoch. F. Sologub and L. Petrushevskaya are both the prominent figures in Russian literature of the beginning of XX century and the beginning of the XXI century respectively. Sologub's story *Lights and Shadows*, as the Petrushevskaya's story *In my childhood*, raises the question of the responsibility of adult for child's life and destiny. In both stories, the mother sincerely wished good to her son. However, in the story of Sologub mother due to love for a child is immersed with him into the world of strange dreams, prefers madness to boring routine. In the Petrushevskaya's story mother is actively fighting for the child and returns him to the life among his peers, helps him to survive. *Turandina* of Sologub and *The New Adventures of Helen* of Petrushevskaya are fairy tales, which bring together the wonderful beauty and everyday life. In both stories the beauty disappears from the vulgar world; Sologub writes about it with elegiac sadness whereas Petrushevskaya's tone is playfully ironic. As a result of analysis we concludes about hard "double-world" view of symbolist Sologub and attempting to "dialogue" with the chaos in Petrushevskaya works.

Keywords: Sologub, Petrushevskaya, good, beauty, symbolism, postmodernism, post-realism

Bogdevich Elena. **The image of the burned down book / library in the literature of the XX – XXI centuries**

The article traces the evolution of the motif of burned down book / library in the literature of the XX-XXI centuries. It was revealed that the motif was widely spread in literary works written in the turning points of world history. The book in the world of art is associated with the ethical and

aesthetic models of previous cultural epochs, therefore authors raise the question of precarious position of the values of the past in the present times. Evolution of the motif is revealed by the example of the works of writers of the XX-XXI centuries: E. Canetti, *Blind*, R. Bradbury, *Fahrenheit 451*, Umberto Eco, *Name of the Rose*, M. Zuzak, *The Book Thief*. The motif of the burning book can be interpreted in two ways: on the one hand, the use of this image affirms the need to rescue a book of knowledge, so the writers depict the tragedy of "no books" existence; on the other hand, the rejection of the book is a reality of the modern world, and postmodern writers regard this fact as an aid to achieve harmony, but not as the sign of apocalypses.

Keywords: literature-transitional period, the motif of burned down book / library, E. Canetti, R. Bradbury, Umberto Eco, M. Zuzak

Bryzgalova Maria. Worldplay in Venedikt Erofeev's diaries of the 1960s

Archives sorted out after Venedict Erofeev's death present convincing evidence of the crucial role of diaries in his life. An expression of daily reality in different genres with a distinct rhythm and individual author's style imparts literary integrity to the diaries. Wordplay is one of the most distinctive stylistic features of Venedict Erofeev's creative work. According to T.A. Gridina's classification, three major methods of wordplay can be distinguished: associative provocation, imitation and associative juxtaposition (or parody). The use of wordplay (as well as any other methods of play) testifies to the integrity of the ego-text.

Keywords: Venedict Erofeev, diaries, literary integrity, ego-text, wordplay, associative provocation, imitation, associative juxtaposition.

Cherepanova Svetlana. Drama on the Hunt: Chekhov's parody rethinking of literary heroes types

Taking into consideration the accumulated scientific experience of the study of continuity by A.P. Chekhov, A. Pushkin, M. Lermontov, I. Turgenev, A. Ostrovsky, F. Dostoyevsky and other writers' traditions, the author of this work has focused his attention on a parodic reinterpretation by the writer character and motifs of preceding him literary classics (a narrative "*Drama on the Hunt*" was taken as an example). The female characters and the main character's image (Zinoviev-Kamyshev) are explored by analyzing the artistic techniques of speech, portraits, contrast, detail, color symbolism, diary and action. As one of the main tools for creating the main character's complex image is named the parody of the direct cause-and-effect connection technique between the peculiarities of the inward world of

a person and the features of his appearance. The parodic allusions on collective types of literature of the XIX century (Tatiana and Olga Larina, Zemfira, Larissa Ogudalova, Nastasia Philipovna, Eugene Onegin, Petr Grinyov, Grigory Pechorin, Rodion Raskolnikov, etc.) are detected. The author made a conclusion about the meaning of the parodic reinterpretation by the writer preceding literary classics' traditions in the narrative to express his own view on the contemporary literature's condition and moral character of a person of the Era of Stagnation and the vulgarity of the modern world.

Keywords: the history of literature, A.P. Chekhov, *Drama on the Hunt*, parody, character

Davydova Elena. **The concept of dramatic conflict in the actual literary science**

The article discusses the concept of dramatic conflict, which always reflects the social contradictions of cultural and historical epoch. The emergence of dramatic conflict began with the ancient drama, nominated for the first external confrontation of hero and circumstances. Further, based on the drama of antiquity and classicism, Hegel in his theoretical work considered two types of conflict – external and internal. At the turn of the XIX-XX centuries Chekhov's works contributed a lot to the development of the internal conflict. At the beginning of the XX century, a new concept of "epic theatre" was elaborated by Berthold Brecht. In contrast to this, Luigi Pirandello introduced the concept of "theatre of the absurd". The next step in drama development became a phenomenon of "lack of the conflict", which soon gave way to the appearance of "new drama", denoting an era of spiritual crisis, searches the transition from the old to the substantially new aesthetics. Thus, in the article we try to highlight some stages in conflict development and find out what type of dramatic conflict comes to the fore in a given period of time.

Keywords: dramatic conflict, a new drama, epic theatre, theatre of the absurd, "theory of conflict-free"

Drozдова Anastasia. **The odour of painting in Vladimir Nabokov's short story *La Veneziana***

The research is devoted to the one of the early Vladimir Nabokov's short stories *La Veneziana*. The author of the article examines the functions of odorous images; their connections with the perceptive system, their role in creating the model of artistic world and its compositional and subject levels. The researcher analyses the depiction of odour, the ways of representing the odorous imagery and olfactory perception in the text. The author

contemplates the position of odour images in Vladimir Nabokov's artistic concept, their semantical and cultural-mythological content. The imagery analysis allows the researcher to describe the unique organization of multidimensional space of the story, which main feature is crossing and interpenetration of the reality of the painting and the reality of daily occurrence. The short story *La Veneziana* demonstrates the forming of the key methods in Nabokov's late oeuvre, including the construction of the complex multidimensional world, the creation of the special characters such as contemplative mediator-character and the creator-character.

Keywords: odour, odorous imagery, perception, olfactory perception, space, dual conception of reality

Dzhabbarova Egana Yashar kzy. **«Your death» by M. Tsvetaeva: nouns and pronouns as symbols of dialogue in the text.**

In the article nouns and pronouns in M. Tsvetaeva's sketch "Your death" are considered as the signs of the dialogism. It also examines the poetic dialogue between Marina Tsvetaeva and Rainer Rilke. We try to demonstrate a necessity of the dialogue with the 'gone' poet, which was crucial for Tsvetaeva (as we could see also in memorial prose of 30s). We analyse the pronoun paradigm of the essay. The analysis highlights the major paradigm "I – You" and reveals the main features of pronoun "We" (it combines and separates at the same time). Our analysis concerns the movement of proper names in the text (Vanya – Vanechka – John and Mademoiselle – French – Jeanne – John). The proper name in the text is significant for the perception of the whole ethnic group, particularly in case of Russia and France. It maintains the dichotomy of earthy and heavenly. Tsvetaeva surrounds the death of Rilke by proper names, individualizing his death. The research also discloses fundamental motives of meeting, separation and storage.

The material of the article will help to reveal the general characteristics of Tsvetaeva's poetic manner.

Keywords: Marina Tsvetaeva, Rainer Rilke, Silver Age of Russian Poetry, the prose of the poet, the pronoun game, dialogue

Figedyová Marianna. **Mikhail Bulgakov's *The Master and Margarita* and its theatrical adaptation in Slovak «Teatro Tatro»**

Teatro Tatro, a non-traditional theatre group is known for its high artistic level and experimental performances. The paper deals with the adaptation of Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita* and

interpretational shifts provoked by genre changes and time distance. We also analyze the narrative polyphony, theatre space design, cultural and historical correlations between the novel and the performance.

Keywords: Bulgakov, *The Master and Margarita*, Teatro Tatro, theatrical adaptation

Grominová Andrea. **Mythopoetic of the poem *Radiator's Rhapsody* by Ivan Zhdanov**

In this paper we analyzed and interpreted dominating elements in a poem *Radiator's Rhapsody* by Ivan Zhdanov. I. Zhdanov is a winner of the Andrei Bely Prize and the first winner of the Apollon Grigoryev and National Bestseller prizes. Since the author's poetry can be attributed to metarealism or neo-baroque, understanding its meaning is often very difficult due to the large number of metaphors and a new space and time creation. Having decoded pictures of particular lines we found several references to Old Greek mythology (e.g. singer Orpheus), which was explained in the context of whole poem. At first glance, all the images might seem quite chaotic and unrelated to each other. However, going deeper into the text, the reader is left not only with impression of chaos but also poet's desire to find a way out of current turmoil. Referring to the eternal attributes of being I. Zhdanov stresses the cleansing power of water and indicates the correct path in life which is a path to God.

Keywords: *Radiator's Rhapsody*, poetry, I. Zhdanov, metarealism, metaphor.

Ignatenko Valentina. **Chronotope of M.A. Bulgakov's novel *Heart of a Dog***

The article is devoted to the detailed review of chronotope in M.A. Bulgakov's novel *Heart of a Dog*. The author reveals the chronotopic markers that allow comprehending key spatial-temporary oppositions which complicate the essence of the novel. Attention to chronotope allows the author to uncover the position of Bulgakov, who constantly protected traditional cultural and moral values.

Keywords: chronotope, spatial-temporary oppositions, antithesis, plot, the position of the author, satire

Ivanova Valeria. **Alexander Kushner's realia world (the analysis of the poem *A dwarfish bellied shot glass*)**

The article deals with the theme of realia world of Alexander Kushner. The interpretation of the poem *A dwarfish bellied shot glass* allows us to see the

uniqueness of one of the constants of the author's poetic world. Thus, the lyrical plot is based on striving for relation's harmonization of the lyric ego with the realia world, in which an organizing source of the poem's plot is a motive of close view. The analysis of image-bearing, motivic, thematic, composition, rhythmic, speech levels of the poem let us to understand how the visual perception helps the person of utterance to go beyond the chimerical, unstable, dionysian area of the world where identity dissolves in the stream of time, merges with vanity of modern life. The possibility of realization of the permanence of life and eternity of spiritual appetency, anxiety overcome and feelings of vulnerability allows us to experience abundant life and the merger with the real world that comes through the apollonian contemplation formation, expressed in the poem through three perceptions: tactile, visual, sound, all of which enhance the contact with the object and become a source of harmonious consistency with life. The realia of Alexander Kushner's poetic world is one of the individual author's apollonian creative strategy.

Keywords: Alexander Kushner, realia world, Apollonism, motive of close view

Karpenko Anna. **Balmont as a translator of E.A. Poe**

This article is about translation of Edgar Allan Poe's by K.D. Balmont. There are Balmont's and other authors' researches about Poe's works and biography. Balmont's translation was compared with original texts, word for word translation, as well as with the work of different translators. It became apparent that Balmont's works are the most accurate, because the creativity and the personality of American writer were in many ways similar to his: the Russian poet spent a lot of time studying Poe's biography. However, translation has some differences from the original text. But the main ideas and psychology inherent are saved. There is the analysis of lyric and prose in the article. This gives the opportunity to see the Balmont's skills as a poet and as a writer. As a result, Balmont can be considered not only as a Russian poet, but also as a successful translator of foreign authors.

Keywords: translation of foreign literature, Balmont, Edgar Poe

Konysheva Natalya. **Onomapoetics in M. Bulgakov's novels *Heart of a Dog* and *The Fatal Eggs***

The article is devoted to the questions of onomapoetics in M.A. Bulgakov's novels *Heart of a Dog* and *The Fatal Eggs*. Being based on the ideological and conceptual level of texts, problems of texts and the relationship of its historical and cultural context, the author reveals the semantics of the main

characters' names in novels, nicknames of animals, their symbolical meaning, refers to world classic literature traditions.

Keywords: Onomapoetics, transformation, allegory, irony, image

Lovtsova Olga. ***Totally Over You* by M. Ravenhill: from comedy of manners to problem «children's play»**

The article analyzes the transformation of the genre of classical comedy in the M. Ravenhill's play *Totally Over You*. M. Ravenhill's play is based on classic structure of a comedy, but the playwright does not try to reproduce the canon of a particular genre form exactly. Playwright, renewing the tradition of comedy by addressing topical issues and unusual conflict and type of hero, creates a contemporary children's play.

Keywords: M. Ravenhill, Moliere, children's play, comedy, comedy of manners, situation comedy, pop culture, contemporary British drama

Lubimskaya Olga. **The motif of paradise in Dostoevsky's Works of the 1860s and 1870s**

The article reveals the motif of paradise in Dostoevsky's Works (*The Idiot* (1873), *A Gentle Creature* (1876), *The Brothers Karamazov* (1880)). The motif of paradise is analyzed in terms of mythological and religio-philosophical traditions. The prototype of Dostoevsky's material paradise is Eden (Old Testament garden) and New Testament Jerusalem. Spiritual paradise in Dostoevsky's texts is an inner paradise, which opens in the depth of the spirit (it is achieved through theosis and overcoming time limits). Interpretation of the motif of paradise in Dostoevsky's works reveals its symbolism (polysemy and diversity), what allows to find the deeper meaning of texts, art and philosophical model of the world of the writer.

Keywords: motif, image, paradise, garden, city, the Kingdom of God

Miteva Eugenia. **M. Tsvetaeva's authorial myth about Sergei Efron in the context of dominants of knightly code**

The article is focused on intertextuality as addition of the semantic field of the concept «knighthood» in semantic structure of the poem *The seven swords pierced the heart* which is devoted to Sergei Efron. Besides, originality of the Tsvetaeva's myth about S. Efron on the example of this poem written in 1918 is comprehended. The lyrical heroine praises the beloved, seeking to mythologize the love by means of knightly code. Firstly, the knightly phenomenon is considered in this text in interpretation of a subject of the Virgin Mary. An indicator of transformation of traditional knightly model is the judgment the poetess of

the matrimony as brotherhoods in some other texts, and also as motherhood in this text. In article are actualized the allusions to different intertextes: The Bible (hypostasiss of the Virgin Mary (our Lady) and Christ) and Ibsen's (image of Solveig).

Keywords: intertextuality, concept, knighthood, symbolism, authorial myth, Sergei Efron

Paramonova Liana. **Colours of ghost city: St. Petersburg in the poems by Innokentiy Annensky**

The article takes up a problem of color semantics in the poems by I. Annensky, dedicated to St. Petersburg. Here is a general analysis of every color image and a conclusion about the most frequent colors, which have a special meaning, in the article. Petersburg appears in these poems as a ghost city, dressed in a gray-yellow robes patient. The poet conveys his attitude to the city through the pale, dull paint and condition of lyrical hero – fear, sadness, hopelessness.

Keywords: Annensky, St. Petersburg, color, suffering, symbol, ghost city

Scherbinina Natalia. **The concept of "immortality" in the lyrics of English Romanticism**

The article examines the concept of “immortality”, which is typical for English romantic poets. The author of the research indicates the range of meanings generated by paradoxical epoch. The most important aspects of the "immortality" concept are analyzed. The article also provides the definition of term "concept" and lists its main components. The concept of "immortality" in English Romanticism is quite controversial; every poet has his own point of view on the concept. Different themes (immortality of the poet and poetry, military exploits, human spirit, gone creators and their "eternal" works) are reflected in lyric poetry of W. Blake, D. Byron, J. Keats, and P. Shelley.

Keywords: the concept of "immortality", romanticism, Blake, Byron, Keats, Shelley

Setsko Olga. **“Polish text” in Russian literature of the first half of the XXth century: mythopoetical aspects**

The article considers the basic stages of "the Polish text" of Russian literature; briefly analyses the works of the authors of the XIX and XIX-XX centuries; describes the autobiographical myth of Silver Age's writers; gives examples of the art stereotypes of Poland and Poles in the works of

Russian writers. Polish components are represented in the issue of cultural self-determination of a number of Russian poets of the first half of the XX century. Polish theme sounds in Russian literature from the XII century. During the centuries the tendency of a negative image of the Poles keeps safe. In the literature of XIX-XX centuries Polish theme is enriched with new semantic facets: Russian writers are beginning to appreciate "Polish" individual refinement, the aesthetic freedom and style; ideological bias against the Polish Writers threads decreases. Poland is perceived as a special mythopoeic cultural space in the multi-genre works of writers of the first half of the XX century (I. Bunin, A. Remizov, I. Babel, V. Khlebnikov, V. Khodasevich, M. Tsvetaeva), reflected the general trend of the "Polish text" evolution and individual options for its reception associated with a personal perception of Poland and the Poles. The main feature of the development of the Polish cultural material becomes a trend toward mythopoetic rethinking of Polish historical and cultural realities, images and motifs and the "Polish text" reflected in the autobiographical myths of Russian writers of the first half of the XX century.

Keywords: "Polish text", an autobiographical myth, national self-identification, art stereotype, mythopoetical aspect

Shatova Ekaterina. *Arabesques: various works by N. Gogol: artistic sense of the title*

The article discusses various interpretations of the title of Gogol's book *Arabesques*. The author finds out that the ambiguity of the name can be revealed in full only in its perception in the context of the author's preface. The Preface presents a Collection as a kind of history of the writer's mental life embodied in the subjective images, which were born by his imagination as a response to the "objects" he was struck by in different periods of life. The author's consciousness reveals itself to the reader in two interconnected and at the same time autonomous imaginative incarnations: the author-publisher and the author-writer. According to the author of this article, therefore, on the one hand, the structure of the book expresses the universalism of Gogol's consciousness, on the other hand, discloses confessional basis of artistic integrity of the book.

Keywords: Gogol, *Arabesques*, title, author's consciousness

Smyshlyaev Evgeny. *Urban space description in A. Samoilov's literary project *Route 91**

Representation of urban space in A. Samoilov's literary project *Route 91* is analyzed in this article. The representation of urban space is expressed in

the motivic imagery and includes the motives of nostalgia, return, aimless movement, insularity of urban space, chaos of the city, as well as images of citizen, transport, images of houses, dwellings, marginal spatial images. In the author's model of the city, there are few key elements, such as recognizable images of the citizens and the use of names in the poetic text. The dominant points of the *Route 91* are the names of the stops («Garment House», «Polytechnic», «Komsomolskaya Square», etc.) and streets. The highlighting of the dominant points is absolutely essential for formation of the image of any city. The hypertextuality of *Route 91* creates the effect of the game.

Keywords: art space, locus, topos, urban images, urban space, city text, hypertext, dominants of the city

Temlyakova Alina. **Color and space in the the film *Hard to Be a God* (2013, A. German)**

The article analyzes the specificity of construction of space in the film *Hard to Be a God* (2013) directed by A. German. It applies the concept of «what-anything-space» by Gilles Deleuze and explores how «image-color» and «image-light» are used for the building of special cinematic space in this black-and-white film. We consider a narrative and semantic components of the film in a dialogue with the content of the novel *Hard to Be a God* by A. and B. Strugatsky.

Keywords: space, color, cinema reality, *Hard to be a God*, Aleksei German, A. and B. Strugatsky

TsykunovaOxana. **The occupational drama in the German dramaturgy in the XX-XXI centuries**

The article examines the evolution of occupational drama in German dramaturgy of the XX-XXI centuries on the material of plays by H. Muller *Grabber*, E. Jelinek *What happened after Nora left her husband and supports the companies*, I. Lausund *Spinelessness*, R. Schimmelpfennig *Golden dragon*. Originally, the occupational plays were considered as a social order, where the main goal was to show a new type of the hero-worker of a modern industry. However, over time industrial disputes acquire a moral orientation, the accent shifts to human relations between workers. The plays of the XXI century show a fight with a total non-freedom and dependence in the corporation; the hero is involved in the conflict.

Keywords: new drama, occupational drama, workplace conflict, Muller, Jelinek, Lausund, Schimmelpfennig, German drama XX–XXI cc.

Valova Daria. **Genre poetics of Fyodor Dostoevsky's novel *The Dream of a Ridiculous Man***

The article is dedicated to the genre features of Fyodor Dostoevsky's novel *The Dream of a Ridiculous Man*. Researchers suggest several different and sometimes contradictory genre definitions: dream, parable, utopia, and dystopia. The first part of the article contains the analysis of motives of utopia and dystopia, the second part describes the connection of the novel with medieval genre of visions. The novel is compared with classical examples of these genres in order to single out similarities and differences between them. The article concludes that *The Dream of a Ridiculous Man* combines the features of different genres, but none of them can be considered basic. There are several interpretations of the author's purpose for referring to these genre forms and why some of their features disappear or are modified in the novel.

Keywords: Dostoevsky, genre, vision, utopia, dystopia, dream.

Valovicova Katarina. **Symbols in the Short Stories of I.E. Babel**

The paper offers possible interpretations of Isaac Babel's narrative *The Story of My Dovecot*. The work is autobiographical, and tells the story of a boy's admission to grammar school. As a gift for success in exams, the boy was allowed to buy doves. The day when the doves were bought, an anti-Jewish pogrom broke out the boy's grandfather was killed. In her surveys on the short story E. Pogorelskaya uncovered discrepancies between numerical data in the text, and as they were in reality. We tried to reveal symbolic meaning of numbers found in the text, as well as other components (dove, peacock, etc.). Symbols of Christianity and Judaism are represented in the mythopoetics of the story, which sharpens contrast between Biblical Commandments and cruelty of people.

Keywords: Babel, mythopoetics, symbol, numeric symbols, pogrom

Zharkova Daria. **"Women face" of the war in German and Russian literature of the second half of the 20-21 centuries**

The texts of the events of the Great Patriotic War (WW2 in foreign sources), do not lose their relevance with the years, because they raise fundamental philosophical questions, reveal human nature as extreme situations disclose the best and the worst human qualities. War is always a Death, Loss, Pain, and Fear – all the feelings that are incompatible with the female creative principle. However, the destiny disposes of its own way and at the front next to the men there is a woman. The article analyzes the place

of women in those events. The research works conducted on the subject of the image characters in the tradition of Russian and German works. The author also considers the influence of the regime on the development of men and women connections, in particularly the replacement of traditional "man-woman" relationships with the "man-system" relations.

Keywords: Women at the War, war, extreme experience, the betrayal, the collapse of the individual, S. A. Alexievich, A. Baturina, Heiner Mueller.

Электронный научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Серия

«Драфт: Молодая наука»

Сетевой адрес журнала:

http://journals.uspu.ru/index.php?option=com_content&view=category&id=121&Itemid=165/

Издатель: ФГБОУ ВПО

«Уральский государственный педагогический университет»

Адрес издателя и редакции:

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279.

E-mail: n_barkovskaya@list.ru

Тел.: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41

Периодичность издания: 5 раз в год

Периодичность серии: 1 раз в год

Выходные сведения:

Уральский филологический вестник:
электронный научный журнал. 2015. № 5.

Серия «Драфт: Молодая наука» (Вып. 4).

URL: <http://journals.uspu.ru>