

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации  
Кафедра литературы и методики ее преподавания

# LITTERA TERRA

Материалы VI Международной  
конференции молодых ученых

*Выпуск 12*

Екатеринбург 2017

УДК 82(09)  
ББК Ш33(0)  
Л52

рекомендовано Ученым советом федерального государственного  
бюджетного образовательного учреждения высшего образования  
«Уральский государственный педагогический университет»  
в качестве научного издания (Решение № 7 от 25.12.2017)

**Л52 LITTERA TERRA** [Электронный ресурс] : материалы VI  
Международной конференции молодых ученых «Littera terra: проблемы поэтики  
русской и зарубежной литературы», 1 декабря 2017 г., Екатеринбург / Урал. гос.  
пед. ун-т ; гл. ред. И. А. Семухина. – Электрон. дан. – Екатеринбург : [б. и.], 2017. –  
Вып. 12. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

ISBN 978-5-7186-0986-8

В сборнике представлены материалы Международной конференции  
молодых ученых, посвященной изучению жанровых процессов, стилевых  
особенностей, поэтики русской и зарубежной словесности, а также актуальных  
вопросов литературно-культурных взаимодействий. Сборник рассчитан на  
преподавателей, аспирантов, студентов филологических факультетов и всех,  
кто интересуется классической и современной литературой.

Тексты публикуются в авторской редакции

УДК 82(09)  
ББК Ш33(0)

ISBN 978-5-7186-0986-8

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2017  
© Кафедра литературы и методики  
ее преподавания, 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

### ПОЭТИКА ЖАНРА

<i>Жданович О.А.</i> Футуристический эксперимент в стихотворном сборнике Сергея Боброва «Лири- лир»	6
<i>Дроздова А.О.</i> Разрушение перспективы в рассказе В. Набокова «Удар крыла».....	10
<i>Барсемян М.В.</i> Квазиноминация в романе-антиутопии Д. Глуховского «Будущее».....	16
<i>Голикова А.В.</i> «Прощание с Матерой» В.Г. Распутина как пре-текст «Зоны затопления» Р.В. Сенчина.....	22
<i>Главатских Т.В.</i> Музыкальная структура первой Тетради «Затесей» В.П. Астафьева.....	29
<i>Малыгина М.В.</i> Книга рассказов Нины Дашевской «Около музыки» как художественное единство.....	34
<i>Федорова Л.В.</i> Трансформация канона волшебной сказки в произведениях Ч. Диккенса и О. Уайльда.....	41
<i>Ганина М.О.</i> Пьесы Е.Л. Шварца: двойная направленность сказки.....	51

### АВТОР – ГЕРОЙ – ЧИТАТЕЛЬ

<i>Голендухина М.А.</i> Библейские, святоотеческие и бытовые роли протопопы Аввакума в его Житии.....	58
<i>Панарина И.С.</i> Рождение образа Анны Карениной: от «отвратительной женщины» до «усыновленной» героини.....	65
<i>Джаббаров Е.Я.</i> Апология учителя (на примере статьи М. Цветаевой «Кедр»).....	75
<i>Бессмельцева О.В.</i> Проблемы исследования литературы «внутренней» и «внешней» эмиграции 1930-40-х гг.	83
<i>Потапенко К.М.</i> Мотивная структура и образ автора как элементы художественного единства книги И.Г. Эренбурга «Война».....	90
<i>Конева А.А.</i> Образ матери в повестях А.П. Неркаги.....	97

<i>Малкова А.О.</i> Роман Дж.С. Фоера «Полная иллюминация» в свете концепции «правдивости» Р. Ингардена.....	103
<i>Тыщук Д.С.</i> Эстетика детективности в прозе для детей.....	107

### ОБРАЗ – МОТИВ – ХРОНОТОП

<i>Кадушина О.И.</i> Хронотоп: развитие идей М.М. Бахтина в отечественном литературоведении.....	117
<i>Чэнь Янян</i> Поэтика художественного времени в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина.....	127
<i>Забудряева Ю.А.</i> Мотив разрушения семьи и образа дома в творчестве Н.В. Гоголя.....	133
<i>Мезенцева В.О.</i> Амбивалентный характер сакральных образов в романе Ф.М. Достоевского «Подросток».....	139
<i>Черепанова С.Н.</i> Трансформация образа дома в повести А.П. Чехова «Драма на охоте».....	146
<i>Го Фэй</i> Художественное время и пространство в романе Набокова «Защита Лужина».....	154
<i>Любимская О.М.</i> Мотив утраченной речи в произведениях Т. Капоте 1950-х гг. ....	163
<i>Назарук Ю.И.</i> Мир Русского Севера в путевом очерке С.Н. Дурылина «За полуночным солнцем. По Лапландии пешком и на лодке».....	171
<i>Давыдова А.В.</i> Образ Севера в повести Анатолия Петухова «Сить – таинственная река».....	178
<i>Белова К.В.</i> Образ леса Аокигахара в диалогии А.Ю. Пехова «Заклинатели»: фантазия и действительность.....	185
<i>Баранова А.С.</i> Пространственно-временная организация романа А. Иванова «Ненастье».....	191
<i>Носкова А.Ю.</i> Характер освоения городского пространства в современной поэзии Екатеринбурга.....	198
<i>Маркова А.С.</i> «Городской текст» в творчестве Анны Матвеевой: сборник «Лолотта и другие парижские истории».....	205
<i>Панасенко А.И.</i> Итальянские мотивы в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр».....	211

## ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА: ТРАДИЦИЯ И РЕЦЕПЦИЯ

<i>Попович А.И.</i> Кровопролитие в памятниках Борисоглебского цикла: семантика жертвы и преступления.....	217
<i>Колосова А.Д.</i> Художественная роль свадебного обряда в повести Н.С. Лескова «Житие одной бабы».....	224
<i>Шамова Н.Д.</i> Легенда о Крысолове в литературе Серебряного века: В.Я. Брюсов, А.С. Грин, М.И. Цветаева.....	230
<i>Шабурова Л.С.</i> Хронотоп рассказов охотников как отражение их субкультуры (на фольклорных материалах пос. Гари, 1977).....	237
<i>Султанов Г.Р.</i> «Бой идет в окрестностях Кабула»: традиции солдатской песни в творчестве отряда «КАСКАД».....	244
<i>Попова Д.А.</i> Интерпретация образа Анны в сценарии Тома Стоппарда к фильму «Анна Каренина».....	249
<i>Тун Дань Дань</i> Традиции виноделия Китая в легендах, литературе и истории.....	256
<i>Аксенов Н.Э.</i> Фэнтезийный мир А.Г. Больных: в поисках уральской готики.....	260
<i>Красичкова А.Д.</i> Исследование образа Даэрона в современной поэзии ролевиков.....	268
<b>Сведения об авторах</b> .....	273
<b>SUMMARY</b> .....	281

УДК 821.161.1-14(Бобров С.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

**О.А. Жданович**

*(Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина,  
Москва, Россия)*

### **ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В СТИХОТВОРНОМ СБОРНИКЕ СЕРГЕЯ БОБРОВА «ЛИРА ЛИР»**

**Аннотация.** В данной статье рассматриваются особенности футуристического эксперимента в поэтическом сборнике «Лира Лир», анализируется его художественная уникальность.

**Ключевые слова:** русский футуризм, мистификация, русские поэты, поэтическое творчество.

Третья поэтическая книга Борова – «Лира лир» – была издана «Центрифугой» в 1917 году. К сожалению, творчество этого недооцененного поэта практически не изучено и на настоящий момент остается вне внимания исследователей.

В первую очередь заслуживает внимания изящная архитектоника сборника. «Лира лир» состоит из шести книг. Слово автора, поэтическая часть и каждая книга сопровождаются эпиграфами. Так, слово автора предваряет цитата из некоего Антонио Фиренчеоли:

– Опять начинается эта собачья музыка! – закричал синьор Крритикко и опрометью бросился вниз по лестнице, зажав уши [Бобров 1917: 3].

Дело в том, что пристрастие С. Боброва к псевдонимам ярко проявилось и в этом сборнике. Высказывания Антонио, как и он сам, являются плодами фантазии Боброва. Вторая ипостась Антонио Фиренчеоли – Koodstayl, именем которого подписаны такие же вызывающие, наполненные негативной семантикой изречения. Отличие состоит лишь в том, что для большей убедительности в цитатах из Koodstayl-а действует «сэр Джонс», а в высказываниях Фиренчеоли используются итальянские имена собственные. Также маскируют

несуществующих авторов цитаты из М. Гофмана, Лао-Си и А. Франса. Конечно, сборник был рассчитан на читателя-интеллигента, что дает основания рассматривать «подлог» Боброва как шутку, а не обман.

Собственно поэтическую часть обрамляют слово автора и эпилог.

Слово автора имитирует речь уличного зазывалы или торговца. Первая же страница оскорбляет потенциального покупателя сборника: «Сюда, смокингоносцы, сюда, голубчик-дерюга: все равно все Вы не поймете ни обола, – так бегите же скорее, скорее!» [Там же]. Адресатов вызывающих посланий в начале и конце «Лиры Лир» Бобров обозначает завуалированно. На третьей странице фраза «Если Вы за чечевичную похлебку отдавали свое первородство – то что мне стоит перевернуть этот жалкий мир, владея такой божественной похлебкой» однозначно отсылает к статье Боброва «Русская поэзия в 1914 году», где он пишет, что «conditiosinequanon всякого искусства было продано символистами за чечевичную похлебку звончайшей формы» [Бобров 1915: 220-221].

Эпилог также направлен против символистов и – частично – против И. Северянина, который, считает Бобров, писал «Громокипящий кубок», черпая вдохновение «из Фруго-Фофаново-Минаевской помойки» [Бобров 1917: 63]. Заметим, что Бобров еще в 1914 году ориентировался на Северянина и с уважением отзывался о других эгофутуристах, о чем свидетельствует хотя бы первый сборник «Центрифуги» – «Руконог», где Северянин назван «старшим русским Футуристом» [Руконог 1914: 44]. В декабре же 1915 года среди современных поэтов уже никто не вызывает одобрения Боброва. М. Гаспаров в «Воспоминаниях о Сергее Боброве» цитирует поэта: «“А Северянина мы всерьез не принимали. <...> Есть ведь такое эстетство — наслаждаться плохими стихами”» [Гаспаров 2000: 376].

Таким образом, «Лира Лир», как и многие другие футуристические издания, была направлена на провокацию скандала в литературных кругах: «...я спрошу:

– А то, что вы, собаки, устроили в 191\* году, это по-

вашему поэтично, певуче, осмысленно, умно, не издевательство?

И их зловонные морды покроются пеной бешенства» [Бобров 1917: 64].

Одной из особенностей поэзии «Лиры Лир» является обилие посвящений и эпитафий: ими снабжено чуть меньше половины ее произведений. При этом посвящения адресованы современникам Боброва: Н.Н. Асееву, Б.Л. Пастернаку, М. Кювилье, И.А. Аксенову, Е.Г. Лундбергу, С.Я. Рубановичу и другим. Что касается эпитафий, то благодаря им проясняется вопрос преемственности: они демонстрируют, на каких авторов ориентировался С.П. Бобров. Это романтики Т. Гофман, М. Языков и символисты А. Рембо, И. Коневской, В. Брюсов.

Строки Боброва сложны для восприятия: рваный ритм способствует рассеиванию внимания читателя. Зачастую между предикативными частями и предложениями присутствуют только формальные средства связи, тематические же переходы совершаются резко и немотивированно:

Как зуб вонзив в отрог замира,  
Я вдыхал пронзительную ясь:  
Но вот – и мне стала площадь столбом,  
Стеной, параллельной мне [Бобров 1917: 20].

Некоторые слова у Боброва и вовсе десемантизируются, как в приведенном ниже четверостишии, где поэт пытается обратить внимание читателя на параллелизм строк с избыточной аллитерацией:

Вы вслушайтесь в сей сказ:  
– Голубь на прорубь,  
– Кровь на восторги,  
– Нивы за плески, за ивы [Там же: 16].

Рискованные эксперименты с ритмом также приводили к тому, что части стихотворения казались чужеродными по отношению друг к другу, поэтому С. Бобров зачастую прибегал к парной рифмовке для «склейки» строк:

О – я не наслаждался плодами дальних рек.  
Я на берег садился. Одинокий человек [Там же: 30].



Стихотворения «Лиры Лир» бессюжетны, не содержат прямых или скрытых адресаций к читателю. Если соотнести поэзию с когнитивными процессами, то творчество С. Боброва можно условно обозначить как восприятие, тогда как поэтические произведения других главных участников «Центрифуги» – Асеева и Пастернака – представляют собой формы мышления (суждение, умозаключение).

Характерным примером поэтической манеры Боброва является стихотворение «Кисловодский курьерский». Это произведение изображает движение высокоскоростного пассажирского поезда и прекрасно иллюстрирует виртуозность С. Боброва в области ритмики. Ощущение ускорения машины поэт создает за счет укорачивания стихотворных стоп и увеличения количества ударных слогов: «И со стрелки соскальзывай – раз, два, три, – еще: / Раз, два, три!». Равносложные слова делают ритм монотонным, и вызывают у читателя чувство нахождения в поезде, идущем на постоянной скорости: «И: ровно-чудно, словно-бурно, / И нудно-емко, скудно до домны». Повторение слогов и отдельных букв «тормозит» машину («Черно-чер-ер-ер-черноземы»), которая наконец останавливается: «Стансы. – Станция. 10 минут».

Из типов речи у Боброва превалирует описание, что обуславливает появление именных номинативных конструкций:

Какое наглое умиление.  
Необыкновенность моей радости,  
Умилительность этой ночи.  
Веселие обыкновение [Там же: 23].

Стихотворения С.П. Боброва в «Лире Лир» нарочито футуристичны. Автор намеренно образует неправильные формы слов («голый бежа вперед»), перестраивает синтаксические конструкции («Горой бульварного песка / Трамвай равнодушно бегущий снизу»), включает в текст составные эпитеты («изгиблетающий троп»), создает собственный словотворческий словарь («Хлест, шелёп, шуршоп и ник. / Вот они распляшутся хахи / Кругами по тугой воде»).

Внимания заслуживает и оформление сборника: на передней обложке книги изображены вырезки из стихотворений

и работ Боброва по теории стихосложения, цветовое решение – черно-белое. Название – «Лири Лир» – наложено на этот своеобразный фон, перекрывая его и эмблему «Центрифуги», создавая впечатление большей значимости последнего творения Боброва. Последние страницы каждой из частей сборника оформлены рисунками в стиле минимализм.

В стихотворном сборнике «Лири Лир» стремление к новаторству и преднамеренный эпатаж читателя становятся самоцелью поэзии Боброва.

### **Литература**

*Бобров С. П.* Лири лир: 3-я книга стихов. М. : Центрифуга, 1917.

*Бобров С. П.* Русская поэзия в 1914 году // Современник: Типография Товарищества «Екатеринг. печатное дело». Пг., 1915. Вып. 1.

*Гаспаров М. Л.* Воспоминания о С. П. Боброве // Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М. : Новое литературное обозрение, 2000.

*Руконог:* сб. стихотворений. М. : Центрифуга, 1914.

УДК 821.161.1-32(Набоков В.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,444

***А. О. Дроздова***

*(Гюменский государственный университет,  
Гюмень, Россия)*

### **РАЗРУШЕНИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ В РАССКАЗЕ В. НАБОВОКА «УДАР КРЫЛА»**

**Аннотация.** В рассказе В. Набокова «Удар крыла» деструкция линейной перспективы происходит в границах видения главного героя, сознательно сужающего область своего зрения. Неизбежность столкновения персонажа с пугающей бездной маркируется как цветовыми характеристиками, так и точкой зрения, динамичными и статичными визуальными образами. Сюжет об обретении нового способа видения, разрабатываемый в раннем творчестве автора, впоследствии станет одним из ключевых в крупной прозе В. Набокова.

**Ключевые слова:** художественная оптика, русская литература, русские писатели, литературное творчество, анализ литературного произведения, рассказы, литературные герои, потусторонность, перцептивный образ.

Модификация художественной перспективы является одним из основных приемов создания многомерного пространства не только в живописи, но и в литературе. Б.А. Успенский предлагает общее для этих искусств определение перспективы: «Перспектива в широком смысле может пониматься вообще как система передачи изображаемого трех- или четырехмерного пространства в условиях художественных приемов соответствующего вида искусства...» [Успенский 1970: 77]. Как и в пластических искусствах, в литературе перспектива отражает зависимость фикционального мира от точки зрения наблюдателя. В отличие от перспективы в изобразительном искусстве, в литературном тексте перспектива может принимать специфические формы: возможно как совмещение «линейной» и «обратной» перспектив, так и их разрушение.

В ранних произведениях В.В. Набокова обращение к живописной технике мотивировано поиском визуальных приемов, формирующих пересечение реального и потустороннего пространства. Эксперименты с художественной оптикой определяют игровой характер перспективы в рассказе «Удар крыла» 1923 г., построенной на разрушении перспективы «профанного» пространства. Преодоление границы между реальностью и потусторонним миром в рассказе происходит через взаимодействие персонажей с неземным существом. Эмигрант Керн знакомится на горнолыжном курорте с англичанкой Изабель, которая по ночам встречается с ангелом и летает по горным скатам. После того, как Керн обнаруживает неземного гостя в номере Изабель, ангел мстит героине, а герой, которым ранее владел страх перед потусторонним, решает на самоубийство.

Организация перспективы в рассказе зависит от физиологии зрения наблюдателя. Главный герой рассказа обладает ограниченным зрением, которое обозначается с

помощью метафоры «разноцветной ширмы»: «Вся прошлая жизнь представилась ему зыбким рядом разноцветных ширм, которыми он ограждался от космических сквозняков» [Набоков 2004: 39]. В эпизоде встречи Керна с ангелом метафора буквализируется: герой сталкивается с «бездной», когда необозримый объект («заполнял ... весь мир» [Там же: 49]) прорывается в замкнутое пространство через оконный проем. Ограниченность зрения связана и с другими модусами перцепции: у героя отсутствует способность воспринимать звук («оглушительный конус ледяного душа», «глуховатый гул гонга» [Там же: 36], «глухо взглянул на нее» [Там же: 41]), запах (одорическое восприятие задействуется в момент прозрения героя: «знакомым ужасом пахнула на него тишина» [Набоков 2004: 37], «звериным запахом обдало его» [Там же: 49]), кинестетическое ощущение («валишься вперед» [Там же: 35], «зацепляя торчащие ветви» [Там же: 37]). Близорукость героя подчеркивается в эпизоде, где Керн возвращается после «странствия Вакха» в свой номер: герой замечает, что в соседнем номере «кто-то забыл запереться» [Там же: 48]. Это наблюдение могло быть сделано только Керном, который забывает о том, что его соседкой является «летучая» Изабель, хотя соседство с ней волнует героя. Нарратор-наблюдатель, указывая на лишенный глубины взгляд персонажа, выделяет не замеченные им объекты, поскольку «незримое» приобретает для Керна сакральный и устрашающий смысл.

Оптический эффект разрушения перспективы «профанного» пространства в рассказе связан с ослеплением от неземного света и одновременно с обнаружением скрытого через обращение взгляда наблюдателя на самого себя. «Близорукость» вызвана страхом самого героя перед недоступной для зрения бездной, при этом непроницаемым и пугающим для Керна является пространство памяти: «У меня родины нет» [Там же: 36], «Вспомнил, как однажды, с женой, он проходил в очень ветренный день мимо мясной лавки, и на крюке качалась туша, глухо бухала об стену. Вот как сердце его теперь» [Там же: 41]. Неуклюжесть Керна вызвана его страхом перед ирреальным, тогда как Изабель, «летающая» по горным

склонам, не только не боится встречи с потусторонним, но и вступает в контакт с неземным существом. Скоростная езда, выступающая средством преодоления пространства и времени, является устойчивым мотивом произведений В. Набокова (например, в раннем рассказе «Катастрофа»). Перемещение в пространство воспоминания во время езды на лыжах, а также метафора лыжи-крыла, «ангельской высоты» и бездны присутствуют в стихотворении «Лыжный прыжок» 1926 года [Набоков 2009: 554]:

И небо звездное качнется,  
легко под лыжами скользя,  
и над Россией пресечется  
моя воздушная стезя.

Увижу инистый Исакий,  
огни мохнатые на льду,  
и, вольно прозвенев во мраке,  
как жаворонок, упаду.

Как в рассказе, так и в стихотворении перемещение в иную реальность связано с разрушением перспективы. Оптическая иллюзия, возникающая во время быстрой езды, рождает эффект перевернутого зрения: небо оказывается под ногами лирического героя, наблюдающего вид Санкт-Петербурга не в линейной, а в панорамной перспективе. В рассказе встреча с ангелом ведет к ослеплению и к прозрению: фигура ангела вписана в пространство гостиницы в обратной перспективе.

Несмотря на то, что пространство гор статично, само по себе «незримое» и потустороннее динамично. В то же время движение «незримого» однонаправлено: ангел влетает в окно, постепенно приближаясь к наблюдателю; снег падает в одном направлении, создавая иллюзию полета вверх. Это движение неуловимо: так, в начале рассказа Керн не может поймать «летучую» Изабель, запечатлеть ее образ. Невозможность запечатлеть фигуры в статичности ведет к стиранию пространственных границ объектов. Неслучайно Изабель встречается с ангелом именно ночью – способность различить

движущийся в темноте объект свидетельствует о сверхъестественных способностях зрения героини.

Если в стихотворении нарушение границы между реальностью и потусторонностью связано с возможностью увидеть Россию, то в рассказе «Удар крыла» тема родины выражена имплицитно, поскольку мир горнолыжного курорта изображен с точки зрения героя, ограждающего себя от прошлого. Мысль Керна о «мести» в финале рассказа может быть отнесена не столько к убийству ангелом Изабель, сколько к наказанию самого героя за беспамятство и близорукость. Сюжет о «мнимой мести» присутствует и в рассказе В. Набокова «Мечь» 1924 года, в котором, как замечает Г. Барабтарло, автор испытывает «теорию о легчайшем, направляющем вмешательстве духов в жизнь» [Барабтарло 1996: 143]: главный герой планирует отомстить своей жене за измену, в то время как настоящую месть совершает «любовник» героини – будучи призраком, забирает возлюбленную в иной мир.

После того как ангел мстит Керну и убивает Изабель, герой теряет возможность видеть «разноцветные ширмы»: «поднимался по лестнице, как слепой» [Набоков 2004: 54]. На неизбежный переход Керна в мир потустороннего указывает то, что в своей слепоте герой уподобляется ангелу: «Глаза, продолговатые, словно близорукие, бледно-зеленые, как воздух перед рассветом, не мигая, смотрели на Керна из-под прямых, сросшихся бровей» [Там же: 50]. В то же время потустороннее может принимать зримые формы, поэтому случайное обнаружение скрытого вызывает у героя стыд или страх: «Керн, ... стараясь не глядеть, нагнулся над ним [ангелом]» [Там же]. Керн испытывает стыд и тогда, когда во время бала в гостинице замечает музыканта, налепившего себе белые усы из лент: в разноцветном вихре лент неземной белый цвет кажется неуместным. Детали, маркирующие неземное пространство, в восприятии Керна разрушают «пестроту» видимого мира. Зримость и осязаемость этих деталей свидетельствуют о постепенном проецировании пространства воспоминания с его нелинейной перспективой в пространство реальности, когда в

область видения героя попадают «белые пятна» его памяти. Ахроматические цвета оказывают физическое воздействие на наблюдателя, им присущи пространственные параметры, такие как «исполинская белизна» [Там же: 35], «слепило белизной» [Там же: 43]: линейная перспектива приобретает дополнительную глубину, а изображение предстает многомерным.

Разрушение перспективы сопряжено с разделением точки зрения в рассказе на внутреннюю (точка зрения Керна) и внешнюю (точка зрения «всевидящего» наблюдателя). К примеру, эпизоды рефлексии героя всегда представлены как акт восприятия самого себя в зеркале: когда Керн возвращается к шкафу, в котором он заточил ангела, герой видит в зеркале свое отражение, но не обнаруживает ангела. Агрессия, направленная на ангела («его надо прикончить!») [Там же: 50]), трансформируется в автоагрессию – самоубийство. Невозможность совместить линейную перспективу зримого мира и многомерное пространство потусторонности проявляется и в том, что попытка передать целостную картину в письме завершается неудачей: «Керну стало досадно, что письмо потеряно. Именно это письмо. В нем он выразил так хорошо, так плавно и просто все, что нужно было...» [Там же: 52].

Рассказ «Удар крыла» является одним из тех ранних произведений В. Набокова, где апробируется прием разрушения художественной перспективы, присутствующий и в более поздних произведениях автора («Приглашение на казнь», «Камера Обскура»). Зрительные образы рассказа «Удар крыла» служат раскрытию одного из самых важных планов метатемы двоимирия – гносеологического плана, который, по утверждению А. Долинина, представлен через противопоставление «я»/«не я», являющееся, как отмечает сам В. Набоков, «единственным приемлемым видом дуализма» [Долинин 2004: 20]. Художественная перспектива в рассказе не исчерпывается пространственными характеристиками. Разрушение перспективы проявлено в изображении цветовой перспективы, точки зрения и системы перцептивных образов, в том числе одорических, аудиальных, кинестетических, которые

воспринимаются как зримые за счет своей синестетической природы. Рассказ демонстрирует освоение игровых приемов в построении художественного пространства, в котором неявленное ирреальное присутствует в каждой части видимого «яркого» мира.

### Литература

*Набоков В. В.* Удар крыла // Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений: в 5 т. СПб. : Симпозиум, 2004. Т. 1. С. 35–54.

*Набоков В. В.* Из стихотворений, не вошедших в прижизненные сборники // Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений: в 5 т. СПб. : Симпозиум, 2009. Т. 2. С. 554–601.

*Барбартло Г.* Призрак из первого акта // Звезда. 1996. № 11. С. 140–145.

*Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина // Набоков В.В. Собрание сочинений: в 5 т. СПб. : Симпозиум, 2004. Т. 1. С. 9–25.

*Успенский Б. А.* Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология композиционной формы). М. : Искусство, 1970.

УДК 821.161.1-313.2(Глуховский Д.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,444

### ***М.В. Барсегаян***

*(Гродненский государственный университет  
им. Янки Купалы, Гродно, Беларусь)*

### **КВАЗИНОМИНАЦИЯ В РОМАНЕ-АНТИУТОПИИ Д. ГЛУХОВСКОГО «БУДУЩЕЕ»**

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности квазиноминации в романе Д. Глуховского «Будущее». Указываются такие ее функции, как подмена понятий, первым этапом которой может выступать смена оценок. Традиционная функция квазиноминации – проявление власти – реализуется в том, что, «подправив» генетический код, человек сам даёт всему своему роду новое имя, но при этом личное имя могут отнять и заменить номером.



Квазимия и маска являются тождественными понятиями. Возврат к подлинной жизни невозможен без возвращения Имени.

**Ключевые слова:** утопия, антиутопия, романы-антиутопии, квазиноминации, будущее, литературное творчество, анализ литературного произведения.

Для традиционных культур, в первую очередь для культур народов, принадлежащих к религиям Писания, характерно фидеистическое отношение к слову, которое проявляется в отождествлении вещи, предмета, и её названия – имени. В русской научной литературе термин «имя» понимается широко. «Философия имени» – направление философской мысли, которое разрабатывалось с 20-х гг. прошлого века такими известными мыслителями, как П.А. Флоренский, С.Я. Булгаков, А.Ф. Лосев. Так, А.Ф. Лосев по этому поводу писал: «Имя – как максимальное напряжение осмысленного бытия вообще – есть также и основание, сила, цель, творчество и подвиг также и всей жизни, не только философии. Без имени – было бы бессмысленное и безумное столкновение глухонемых масс в бездне абсолютной тьмы, хотя и для этого нужно некое осмысление и, значит, какое-то имя. Имя – стихия разумного общения живых существ в свете смысла и умной гармонии, откровение таинственных ликов и светлое познание живых энергий бытия» [Лосев 1999: URL].

Не случайно одной из характерных черт жанра антиутопии, рисующей мрачное будущее человечества, в противоположность утопии, становится **квазиноминация** (латинская приставка *quasi* – означает ‘как будто’, ‘будто бы’, присоединяясь к разным словам, придаёт им значение ‘мнимый’, ‘ненастоящий’). Одна из её функций – **подмена понятий**. Вещи получают не принадлежащие им имена, которые они не в праве носить. Так, свободой называется то, что на деле является рабством, счастьем – унылое, безрадостное существование. Мир таким образом оказывается «вывернутым наизнанку», как в Зазеркалье. Такой мир изображён в романе Д. Глуховского «Будущее». На «перевернутость» этого мира автор указывает недвусмысленно: «И в зеркале – перевернутый мир. Аккуратные кроны деревьев, которые висят в пустоте вверх тормашками,

падающие вверх апельсины, расхаживающие по потолку смешные мухи-люди, и опять трава – мягкая, зеленая, неотличимая от живой ничем, кроме того, что она неживая. Стены зеркальные тоже – поэтому создается иллюзия того, что сады Эшера покрывают весь мир» [Глуховский 2013: URL]. Недаром в тексте так часто употребляется частица «якобы» (синоним латинского quasi): «Пол выложен **якобы** камнем, стены отделаны **якобы** деревом» [Глуховский 2013: URL].

Как известно, «перевёрнутость» изображения в зеркале кроется не в природе вещей, а в нашем мозге, сознании. В художественном пространстве романа происходит адаптация героев к такому извращённому миру: «Остальных, конечно, ничто не смущает. Разрешение и объемность у проекций таковы, что человеческий глаз не способен различить подделку уже с пары десятков метров. Ничего; люди не заходят за ажурные ограждения, которыми обозначаются пределы комфортного самообмана» [Глуховский 2013: URL]. Для номера 717 – Яна Нахтигала, как и для большинства обывателей, искусственный мир лучше, предпочтительнее подлинного: «Начинка у дома – сверхсовременная, но скрыта она за самой настоящей латунией и самой настоящей древесиной. С моей точки зрения – непрактично и неоправданно дорого. Композит стоит в десятки раз меньше, и он-то вечен» [Глуховский 2013: URL]. Здесь настоящее оценивается как отрицательное, а искусственное, подделка – как положительное, т.е. налицо **смена оценок**, с которой чаще всего начинается сдвиг в значении слова.

Однако у квазиноминации, помимо подмены понятий и смены оценок, есть и другая функция. С древних времён в традиционных культурах ономатет (тот, кто даёт имена вещам) считался хозяином вещи, приобретал над нею неограниченную власть. В противоположность праздничному карнавальному мироустройству Утопии, где имена и личности скрываются под маской ради всеобщего равенства и свободы, антиутопический миропорядок зиждется на жёсткой иерархии, прячущейся под личиной свободы. **Переименование** здесь является обязательным атрибутом, это **проявление власти**, которая претендует на божественное происхождение.

В романе Д. Глуховского в этом смысле «хозяева новой жизни» действуют тоньше, чем во многих других произведениях этого жанра. Они внушают, что в новом мире человек (как собирательный образ) приобретает подлинную свободу, сам даёт себе новое имя, «подправив» генетический код, творит сам себя: «Человек, сумевший взломать собственное тело, исправить смертный приговор, прописанный ему в ДНК бородастым натуралистом. Смогший перепрограммировать себя. Превратиться из чужой скоропортящейся игрушки – в существо, не подверженное тлену, всегда юное; наконец независимое; совершенное... Человек, переставший быть созданием и ставший создателем. Мы больше не *homo sapiens*. Мы – *homoultimus*... Не желающие быть чьей-то поделкой. Не собирающиеся дожидаться рассмотрения своего дела в застопорившейся бюрократической машине эволюции. Наконец взявшие собственную судьбу в свои руки. Мы – венец собственного творения» [Глуховский 2013: URL].

В «Будущем» каждый вправе считать себя равным Богу, но как далеко это понимание от христианского восхождения по ступеням Богопознания. Приступая к исполнению функций подавления естественных человеческих проявлений, «хранители правопорядка» надевают маски языческих богов: «Лицо на маске раньше принадлежало древнему изваянию Аполлона. Я знаю – видел саму статую в музее. Глаза у нее пустые, без зрачков – закатились или бельмами затянуло. Лицо холодное, бесстрастное, парализованное. Бесполое. Слишком правильные черты. Лепили его или с самого бога, или с красивого мертвеца. У людей – живых – таких лиц не бывает. ...теперь обезличены и обмундированы все девятеро» [Глуховский 2013: URL]. Маска прячет лицо, человек становится бесчувственным: «Девочка была в восторге. Даже поцеловала меня, но я был в маске и ничего не почувствовал. А потом за ней приехала спецкоманда» [Глуховский 2013: URL].

Человек без лица – это также человек без имени. Ян Нахтигаль утверждает, что маски носят «не ради анонимности, а ради свободы», но это **квазисвобода**. Так в преступном мире

избавляются от собственных имён, потому что проще идти на преступление.

По сути, организация, в которой состоит Ян, представляет собой карательный батальон. Чтобы подготовить к выполнению таких функций, незаконно появившихся на свет детей, отобранных у родителей, загоняют в интернат и лишают имён, присваивая числовой идентификатор: «У нас нет имен! В интернате разрешен только числовой идентификатор. Даже клички под запретом, и наказывают нарушителей беспощадно. У всех, кого как-то звали до попадания в интернат, имена отбирают и обратно выдают только при выпуске. Имя – единственная личная вещь, которую нам вернут при освобождении. А тех, кого сюда привезли еще безымянными, назовет как-нибудь старший вожатый, когда придет пора выпускаться из интерната. Если они дотянут до этого дня. Узнать имя другого из своей десятки можно только по одному случаю... На первом испытании. Услышал – и тут же забыл» [Глуховский 2013: URL].

Таким образом, в романе Глуховского **не переименовывают, а отнимают имя**, тем самым косвенно подтверждая его значение, **приравнивая имя к человеку**. Об этом смутно догадываются обитатели интерната: высшей степенью доверия между ними становится открытие другому своего имени: «Меня знаешь, как зовут? – наконец нерешительно говорит он. – Йозеф.– Ты рехнулся?! – шиплю я ему» [Глуховский 2013: URL].

Ещё один эпизод, который подтверждает **равенство имени и человеческой личности** – сцена в бассейне, когда Нахтигаль пытается спасти утопленника. Попытка начинается с наречения имени: «Надо бы его очеловечить. Дать ему имя, что ли. Пусть будет Фред; с Фредом делать это веселее, чем с неопознанным трупом мужчины» [Глуховский 2013: URL]. Желая сократить дистанцию в социальной иерархии (искренне или притворно), герои, относящиеся к верхам, при знакомстве называют своё личное имя: «Я знаю, кто вы. Мой муж немного задерживается, попросил меня вас развлечь. Считайте меня его авангардом. Я – Эллен. Она предлагает называть себя Эллен, но

это все игры в демократию. Госпожа Шрейер, вот как мне следует к ней обращаться, учитывая, кто такой я и чьей супругой является она <...> Не надо этого... Обращайтесь ко мне по имени. Вы же у меня дома, а дома я – просто Эрих. Теперь я киваю молча, не называя его никак» [Глуховский 2013: URL].

По сути, личное имя героя Эрих – это также квазиимя, которое надевается в удобный момент и снимается, когда выгодно другое. **Квазиимя и маска становятся абсолютными синонимами:** «В конце концов сенатор – это ведь просто одна из ролей, которые я играю, так? И не самая важная. Приходя домой, я выбираюсь из нее, как из делового костюма, и вешаю в прихожей. Мы все просто играем свои роли, и всем нам наши костюмы подчас натирают...» [Глуховский 2013: URL]. Шрейдер пытается доказать, что **личного имени, как и сути вещей не существует вовсе**, прибегая к словесной эквилибристике, однако сам прекрасно осознаёт тонкую грань между вещами и понятиями: «Вечная жизнь и бессмертие – это ведь не одно и то же. Вечная жизнь тут. – Он притрагивается к своей груди. – А бессмертие здесь. – Его палец касается виска. – Вечная жизнь, – он ухмыляется, – включена в базовый соцпакет. А бессмертие доступно только избранным. Разница такая же, как между человеком и животным. – Он вдруг снова являет мне свое пустое лицо. – Очевидная человеку и неочевидная животному» [Глуховский 2013: URL]. Обретя вечную жизнь, жители утопической Европы в самом деле теряют свою человеческую сущность. Известный фольклорный персонаж прошлого предлагал человеку сделку: богатство в этом мире в обмен на душу. В мире «Будущего» за бессмертие, похоже, заплачено Именем, а расплатой становится утрата души: «Ищу под маской зеленые глаза. Не вижу: в прорезях одни тени, одна пустота. И под моей собственной маской – пустота тоже» [Глуховский 2013: URL]. Попытка пробудить в герое человечность начинается также через взывание к личности (вспомним, что первичным каналом для вербальной информации является слуховой, письменность появилась позже): «Ты не хочешь это делать, да? Ты же нормальный

парень! Там, под маской... У тебя же там лицо есть! Ты просто послушай...» [Глуховский 2013: URL].

Таким образом, квазиноминация в романе Д. Глуховского «Будущее» играет важную роль. Во-первых, для неё характерна функция подмены понятия, одним из проявлений или этапов которой выступает смена оценок (что, в частности, произошло и в русском языке в 90-е г.г. XX века). Другая традиционная функция квазиноминации – проявление власти – у Д. Глуховского имеет свои особенности. Собирательное имя всему своему роду человек, победивший смерть, даёт себе сам, тем самым утверждая свободу и независимость от Бога. Однако его личное имя могут отнять на время, заменив номером. «Хозяева новой жизни» прекрасно осознают, что Имя равно человеческой личности. Квазиимя (личный номер или псевдоним) – абсолютный синоним маски, сорвать её – означает вернуть себе имя и стать по-настоящему свободным.

### Литература

*Глуховский Д.* Будущее. URL: [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=21740&p=1](http://loveread.ec/read_book.php?id=21740&p=1) (дата обращения: 22.10.2017).

*Лосев А. Ф.* Философия имени // Самое само: Сочинения. М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/fil\\_im/](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_im/) (дата обращения: 26.10.2017).

УДК 821.161.1-31  
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-44

***А.В. Голикова***

*(Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина,  
Москва, Россия)*

**«ПРОЩАНИЕ С МАТЕРОЙ» В.Г. РАСПУТИНА КАК ПРЕ-ТЕКСТ  
«ЗОНЫ ЗАТОПЛЕНИЯ» Р.В. СЕНЧИНА**

**Аннотация.** В статье проанализированы интертекстуальные связи повести В.Г. Распутина и романа Р.В. Сенчина. Внимание автора статьи сосредоточено на сопоставлении символики заглавий произведений, системе образов, идейном наполнении текстов с

углубленным исследованием художественных деталей и композиционных особенностей.

**Ключевые слова:** интертекстуальность, русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные образы.

Интертекстуальность – это текстовая категория, отражающая соотнесенность одного текста с другими, диалогическое взаимодействие текстов в процессе их функционирования, обеспечивающее приращение смысла произведения. Интертекстуальность у Романа Сенчина – разовое явление, которое соотносимо только с его романом «Зона затопления» (2015), поэтому говорить об интертекстуальности как характеристике всего творчества писателя представляется неуместным. Интертекст в его романе следует рассматривать в плане общего замысла произведения и в плане отношения к литературе и традициям.

Для Сенчина как автора интертекстуальность – это сознательная стратегия, целью которой в романе «Зона затопления» является поддержание памяти о прошлом, стремление противостоять попыткам уйти от прошлого, скрыть его или прервать национальные традиции.

Пре-текстом «Зоны затопления» является повесть «Прощание с Матёрой» (1976) В.Г. Распутина – русского писателя, публициста и представителя направления «деревенской прозы». Установить, что пре-текстом является именно эта повесть, несложно, благодаря тому, что сам Сенчин посвящает свою книгу именно Валентину Григорьевичу Распутину, используя эксплицитную форму отсылки к другому тексту. А вот с какой целью делает это Сенчин, отвечает исследователь Н.Б. Иванова: «Новый писатель, уже двадцать первого века, обращается назад – и не для того чтобы отличаться от него, а за поддержкой» [Иванова: URL].

Читатель романа в свою очередь должен обратиться к тексту-первоисточнику, так как Сенчин хотел подчеркнуть своим произведением актуальность поднятой им темы – переселение деревень из зоны, которая будет затоплена по причине запуска гидроэлектростанции. Автору важно показать, что так было в 80-е годы, и то же происходит в 2009.

Семантика названия в романе «Зона затопления» Сенчина раскрывается при помощи интертекстуальности, которую автор заимствовал из повести «Прощание с Матёрой» Распутина. [Распутин 2017: 334]. Это название символично, так как именно им автор подчеркивает безнадежность положения жителей деревень, вынужденных уехать из-за строительства новой гидроэлектростанции. А у Распутина название повести говорит не только о прощании с островом Матёрой, но и с Матёрой как символом матери-земли, своего рода моделью всей земли, а ее уход равносителен концу света. В самом названии автор выражает надежду на то, что люди будут с уважением относиться к земле и беречь ее, он стремится показать, что у тех людей, которые утрачивают такие нравственные качества, нарушаются и жизненные ориентиры. Сенчину как писателю, продолжившему эту тему, важно обратить внимание на проблему затопления деревень, и спустя несколько десятилетий, показать всю безнадежность сложившейся ситуации из-за строительства гидроэлектростанции, именно поэтому он дает такое название своему роману – «Зона затопления».

Основа повествования «Зоны затопления» и «Прощания с Матёрой» одинакова: старинные русские деревни, в которых живут несколько семей, должны быть затоплены вследствие запуска новой гидроэлектростанции (у Распутина – Братской, а у Сенчина – Богучанской), а на их месте будет образовано водохранилище. Однако если повесть Распутина не отличается сюжетной динамикой и автору важно показать жизнь человеческой души на примере трех поколений одной семьи (Дарья – Павел – Андрей), то сюжет романа «Зона затопления» казуистический, так как повествование ведется о нескольких деревнях (Большаково, Пылёво), а некоторые герои повествования связаны только общей темой затопления деревни.

Отсылка к «Прощанию с Матёрой» есть не только в посвящении Распутину, но и в главке-новелле «На новом месте», где Алексей Брюханов говорит о Распутине и его книге: «Читал и поражался: как после нее, так зримо показавшей ту уже давнюю трагедию, такая же трагедия может повториться? И



чем объяснить, что, с одной стороны, этому писателю именно за эту книгу продолжают давать государственные премии, называть его нашей совестью, а с другой – строить новую, но точно такую же электростанцию, водохранилище которой уничтожит еще несколько деревень, а их жителей превратит из хозяев в унылых квартирантов?.. <...> В школе учительница часто повторяла: "Литература учит. Учит, как надо, а как не надо, что хорошо, что плохо". Да, может, и учит, да толку-то...» [Сенчин 2015: 204].

Хронотоп произведений различен: в «Прощании с Матерой» – 1980-е гг., деревня Матёра и строительство Братской гидроэлектростанции, а в «Зоне Затопления» – 2000-е гг., деревни Пылёво, Большаково и строительство Богучанской гидроэлектростанции. Несмотря на это, люди имеют все те же нравственные ценности и говорят о памяти народа: «У кого нет памяти, у того нет жизни» [Распутин 2017: 490]. Сенчину важно показать, что время идет, а жизнь в деревнях, которые вскоре затопят, так и не изменилась: «Уже три десятилетия сидели на чемоданах, ждали переселения» [Сенчин 2015: 57].

В своем романе Сенчин показывает не только злободневность темы и ее актуальность, несмотря на повесть «Прощание с Матёрой», но и то, как изменилась деревня. А показать это ему удалось благодаря созданным образам. Помимо старшего поколения, живущего в деревнях, в «Зоне затопления» появляется и молодежь. В частности, автор показывает нам, что и в деревнях начала 21 века живут люди, занимающиеся бизнесом. Это и Люба Гришина, у которой свой магазин недалеко от колонии, и Александр и Дмитрий Масляковы, содержащие лесопилку. А описание представителя молодого поколения романа: «...самый молодой из пришедших, Коля Крикау, в позапрошлом году вернувшийся из армии и теперь все думающий, что ему делать: ехать ли куда-нибудь, и, если ехать, куда» [Сенчин 2015: 220], – отсылает к тексту Распутина, в котором у Андрея, младшего сына Павла, такая же судьба. Автору важно показать, что, несмотря на прошедшее время, судьба жителей, населяющих эти деревни, до сих пор не изменилась, деревня живет все по тем же законам. Следует

отметить, что у Сенчина уходит на задний план образ старухи как хранительницы традиций и национальной памяти, связующего звена между поколениями.

Сенчин заимствует из «Прощания с Матёрой» и самое важное для жителей деревни: символ памяти о близких, связь между поколениями. Таким символом в обоих произведениях выступает кладбище, которое ценно как для героев повести Распутина, так и для героев «Зоны затопления». В романе Сенчина приводится описание расположения кладбища: «Кладбище на пологом, долгим увале. Песок, высокие сосны, а среди них – могилки» [Сенчин 2015: 18], что отсылает к «Прощанию с Матёрой», где кладбище было расположено на песчаном возвысье, среди деревьев. Но заимствуется не только расположение кладбища, но и своего рода эксгумация умерших, и если для жителей Матёры становится невозможным перенос кладбища, то в «Зоне затопления» председатель деревни Ткачук и Брюханов решаются на этот страшный шаг.

Обращается к символике «Прощания с Матёрой» Сенчин и в главе «В чужую землю» романа «Зоны затопления», где описывается смерть Натальи Сергеевны. Там жители деревни, так как давно в этих местах уже никто не умирал, вспоминали обычаи похорон, и произошел следующий разговор:

- «– Окна нельзя открывать!.. Травы надо положить!
- Какую траву-то кладут?..
- Чабрец, помню... Помните, тётъ Тоне чабрец клали.
- Не забыть кого-нибудь за пихтой послать! Пускай наломают...» [Сенчин 2015: 17]

Для жителей деревни пихта является символом памяти и своего рода заботы. Так, в повести «Прощание с Матёрой» Дарья решила привести свою избу в порядок перед поджогом, словно покойника перед захоронением, но столкнулась с трудностью: «И чего не хватало еще, ей тоже сказалось. Она взглянула в передний угол, в один и другой, и догадалась, что там должны быть ветки пихты. И над окнами тоже. Верно, как можно без пихтача?» [Распутин 2017: 504]. Сенчин пишет именно о пихте, потому что у Распутина – это символ памяти.

Однако символику царского лиственя как природного корня жизни и хозяина Матёры, как силу самой природы Сенчин не упоминает в своем романе.

Дитя земли – картофель выступает символом жизни. Так, Сенчин в своем романе говорит о картошке, которая «уже много лет была основным заработком местных. Перед шугой проходила по реке баржа и скупала картошку» [Сенчин 2015: 17]. Но этот эпизод также отсылает к «Прощанию с Матёрой»: «Многих выручила неожиданно подчалившая к берегу самоходная баржа, с которой закупали картошку...» [Распутин 2017: 482].

Как и в «Прощании с Матёрой», в романе «Зона затопления» константой является мотив смерти. Сенчин делает отсылку к повести Распутина даже в главе-рассказе «В чужую землю», что также отсылает читателя к пре-тексту «В ту же землю», написанному Распутиным. Роман начинается с одинокой, естественной, без насилия смерти Натальи Сергеевны, которая жила одна и лишь изредка к ней приезжала дочь. Смертью книга и заканчивается, однако умирает уже не конкретный человек. Валентина Логинова и Игнатий Андреевич Улаев с внуком Никиткой пошли на кладбище, куда в целлофановых пакетах вывезли переселенцев и захоронили. Однако, несмотря на то, что этот город не должен был быть затоплен, пошла вода; сначала заполняется водохранилище, и читателю непонятно, то ли прорывает плотину, то ли просто спускают воду. Вода идет в сторону кладбища, топит могилы, но не умершие в могилах тонут, а живые. Сенчин словно говорит, что мы с тобой, читатель, тонем, только вот переселять нас уже некуда. Потому что вся наша страна – это зона затопления: от Калининграда до Владивостока и от Мурманска до Ялты идет вода, которая топит страну.

И даже финал «Зоны затопления» отсылает нас к «Прощанию с Матёрой», где барак Богодула, в котором остались в последнюю ночь Дарья, Настасья, Богодул, Сима, становится своего рода Ноевым ковчегом и является библейской реминисценцией к Всемирному потопу [Русская литература... 2009: 326].

И если у Распутина вода изображена в виде больших и лохматых туч [Распутин 2017: 534], то у Сенчина в «Зоне затопления» этот образ усиливается и становится щупальцами неведомого организма: «Медленно, тяжело, тратя силы и время на то, чтобы промочить, напитать сухую почву. Концы этих щупальцев словно проваливались в землю, делая ее, серовато-коричневую, почти черной, но через несколько секунд новый толчок огромного организма двигал щупальце дальше» [Сенчин 2015: 378].

Таким образом, интертекстуальность в романе Сенчина «Зона затопления» – разовое явление, которое заключается в эксплицитных и имплицитных отсылках к повести Распутина «Прощание с Матёрой», которые являются сознательной стратегией автора. Интертекст использован с целью показать актуальность темы и её злободневность сегодня. Автор обращается к теме памяти, стремясь противостоять попыткам уйти от прошлого, скрыть его или прервать национальные традиции.

### Литература

*Иванова Н. И.* Трудно первые десять лет. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/1/iv16-pr.html> (дата обращения: 15.11.2017).

*Кожина М. Н.* Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М. : Флинта, Наука, 2011.

*Распутин В. Г.* Прощание с Матерой. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2017.

*Русская литература XX – начала XXI века : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 2 т. Т. 2. 1950–2000-е годы / под ред. Л. П. Кременцова.* М. : «Академия», 2009.

*Сенчин Р. В.* Зона затопления. М. : АСТ : ред. Е. Шубиной, 2015.

***Т.В. Главатских***

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

## **МУЗЫКАЛЬНАЯ СТРУКТУРА ПЕРВОЙ ТЕТРАДИ «ЗАТЕСЕЙ»**

**В.П. АСТАФЬЕВА**

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию архитектоники первой Тетради Затесей «Падение листа». Четырехчастная структура Тетради позволяет автору сравнить строение цикла лирических миниатюр с архитектурой классической четырехчастной симфонии, провести параллели между «музыкальным» и литературоведческим прочтением; сделать выводы о семантике близости Астафьева к музыкальному построению «Затесей».

**Ключевые слова:** архитектоника, лирические миниатюры, симфонии, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

Лирические миниатюры «Предчувствие осени», «Весенний остров», «Марьины коренья» в первой Тетради В.П. Астафьева идут последовательно одна за другой, создавая хронологически вымеренный рисунок времени, изображающий умирание и обновление жизни в «поднебесном мире». Две первые миниатюры относятся ко второму природному циклу, последняя («Марьины коренья») – к третьему, таким образом, они находятся на периферии годовых циклов, на линии смены, образно говоря, двух тонов, звуков разной высоты: мелодия в миниатюрах движется от звуков замирания, обездвигивания, смерти к консонансу, в котором слышится обновленная, полная сил, жизнь: *«Природу охватило томление и тревога, за которою последует согласие с осенью, печальное прощание с теплом, готовность к трудному зимованью, так необходимую для обновления всего в природе»* («Предчувствие осени»). А затем в «Марьиных кореньях», с наступлением лета, мы читаем: *«Я верю, что они выживут и уронят крепкие семена свои в ручейке, а те занесут их меж камней и найдут им щелку, из которой идет хотя и чуть ощутимое, но теплое дыхание*

земли». Такое чередование высот звучания текстов на стыках годовых циклов более ощутимо и наблюдается во всей первой Тетради.

В «Предчувствии осени» все охвачено робостью и страхом: река *«боится нарушить зарождающуюся грусть»*, по реке *«плывут листья, набиваются у камней в перекатах»*, *«холодом, тьмою дышит ожившее пространство»*, *«кузнечики стрекочут длинно, трудолюбиво, боясь сделать паузу»*, *«птицы все едят, едят»*.

В миниатюре «Весенний остров» река находит свое успокоение: *«Енисей сделался шире, раздольнее... утихло течение, река усмирилась, катила воды без шума и суеты»*. Однако мы наблюдаем тревогу в природе, расстилающейся по ее берегам и уже не от умирания, а от ее тяжелого, но торжественного, буйного состояния обновления: *«грудились скалы»*, *«кипел вершинами лес»*, *«остров зарябил птичьим косяком, задрожал в солнечном блике, свалился на ребро и затонул вдали»*, *«ничто не могло сдержать торжества природы»*.

В «Марьиных кореньях» все трепещет в абсолютном торжестве новой жизни, и суета сменяется звучанием полной высокой радости: *«все в солнечном сиянии, все в сверкании»*, *«реки рождаются в блаженной вечной тишине»*, *«рождение не терпит суеты, рождению нужен покой»*, *«в листьях этих, как в доброй горсти, по пяти белых цветочков»*, *«До чего же мудра жизнь!»*, *«Пусть не остынет алая кровь в тонких жилах цветов!»*.

Весна у В.П. Астафьева мыслится новым этапом в природном цикле, это своего рода «точка бифуркации» жизни, критическое состояние неопределенности, открытости взгляда в будущее. В этой точке всегда существует надежда на упорядоченность Космоса, но не исключается и риск на возобновление Хаоса (подтверждение этому – наличие трех повторяющихся годовых циклов с тяжело звучащим душевным конфликтом лирического героя). Очевидно и то, что в конце первой Тетради звучит торжественный пафос веры в духовность человеческой жизни, в возможность обновления человеческого

сознания в целом. Но Астафьев ставит точку именно в весенней миниатюре («Приветное слово»), выбрав, скорее интуитивно, самую подходящую для этого четырехчастную форму построения Тетради.

Думается, что такого рода построение в известной степени определяется музыкальностью Астафьева. Причем речь идет не о музыкальной образованности писателя, а о глубинном ощущении музыкальной основы мира, Музыки как перво-материи, из которой возникает его конкретная явленность. Именно таким рисует художник акт первотворенья в «Последнем поклоне»:

«Из-под увала, из сплетений хмеля и черемух, из глубокого нутра земли возникла музыка и пригвоздила меня к стене... И не музыка это, а ключ течет из-под горы. Кто-то припал к воде губами, пьет, пьет и не может напиться... Видится почему-то тихий в ночи Енисей, на нем плот с огоньком. С плота кричит неведомый человек: "Какая деревня а-а?"... И еще видится толпа на берегу Енисея, мокрое что-то, замытое тиной... бабушка на голове волосья рвущая... Но не стало Енисея... Ключ начал полнеть... грозный уже поток хлещет из скалы... Вот-вот сметет он избышку... и обрушит все с гор.

"Да что же это такое?! Где же люди-то? Чего же они смотрят?! Связали бы Васю-то!"

Но скрипка сама все потушила» [Астафьев 1997: 11].

Мир в воображении автобиографического героя возникает из игры на скрипке Васи-поляка, картины-видения, сменяя друг друга, рождают в душе повзрослевшего героя «другую скрипку».

Такой «синкретизм» музыки и слова, лежащий в основе астафьевского миропонимания, возможно, и определяет четырехчастную структуру Тетради.

Попытаемся соотнести «Затеси» с музыкальной формой. Заметим, что понятие ретардации (замедления действия в четвертом годовом цикле) в музыке соответствует понятию *репризы* – повторению раздела музыкального произведения, и, соответственно, его настроения. Это очень важно, так как Астафьев, вводя в структуру Тетради ретардацию, пытается повторить не чистое содержание, уже известное нам из

предыдущих текстов, а стремится воспроизвести заново в четвертом годовом цикле тот тон, настроение, которое преобладало в текстах третьего годового цикла.

Проведение такой параллели, на наш взгляд, оправдано, так как лирические миниатюры содержат в себе явное музыкальное начало. Литературоведческий анализ может обогатиться за счет параллелей, связанных с восприятием музыкальности «Затесей». Это позволит нам приоткрыть те «звучащие» элементы астафьевского текста, которые скрыты за внешней словесной материей, а значит и дополнительные смыслы литературоведческого характера, без которых невозможно понять архитектуру первой Тетради «Затесей».

Попытаемся прочесть первую Тетрадь как классическую четырехчастную *симфонию* – «крупное произведение, написанное в форме сонатного цикла» [Юцевич 1988: 167]. Однако здесь нужно сделать поправку: сонатный цикл обычно строится из трех частей, мы же имеем всего одну, но содержащую в себе все ее элементы – экспозицию, разработки, репризу и коды (итог), соотносящиеся в прямом порядке с годовыми циклами.

Один годовой цикл, в свою очередь, мыслится в качестве *кварты* – звукового интервала, где первый звук находится на первой ступени, а второй – на четвертой: первая ступень – это лето, а четвертая – поздняя весна.

Кварта считается одним из совершенных консонансов, но каждый звук в ней высокий, поэтому среди музыковедов начались споры: кварту стали рассматривать как психологически напряженный, беспокойный диссонанс, стремящийся разрешить свой конфликт и перейти, в конечном счете, в консонанс. Напряженное звучание отдельных природных циклов, особенно на крайних точках (в начале и конце цикла) уже было нами доказано через выявление соответствующих художественных средств, синтаксических конструкций. Поэтому мы можем провести параллель между годовым циклом и квартой, получив при этом вербализованную кварту. Она в свою очередь не является музыкальным интервалом, она – текстовый интервал, который хранит память о



своей музыкальной функции создания напряжения, но применительно к тексту трансформирует механизмы передачи этого ощущения.

Благодаря этому механизму мы слышим тяжелое звучание лирических миниатюр и видим в нем объяснение одной из причин создающегося психологического конфликта, не способного разрешиться сразу же после первого годового цикла.

Тетрадь же в целом – вербализованная симфония, сохранившая память о музыкальной структуре и ее функции – структурирует это напряжение и ведет к логическому завершению, преобразованию диссонансного звучания в консонансное.

Кварта и симфония связаны с цифрой четыре, и это не случайно, так как она символизирует устойчивую целостность и идеальную устойчивую структуру мироздания. В конце Тетради (в миниатюре «Приветное слово») художественный мир приобретает гармоничное звучание, психологическое напряжение спадает, и, как это принято в конце первой части симфонии, звучат полноразличные радостные аккорды.

На стыке перехода одного годового цикла в другой мы видим высокое напряженное звучание лета и поздней весны между двумя другими ступенями – зимой и осенью. Это создает эффект неразрешенного конфликта, который, как будто движим инерционной силой, постоянно стремится к своему завершению, хочет остаться в полном покое, отбросить все внешние, мучающие его воздействия. Эта неразрешимая борьба полярностей повторяется трижды и доходит до кульминации в миниатюре «Падение листа» (четвертый годовой цикл).

Но эмоциональное напряжение настолько высоко, а конфликт настолько сложен, что автору приходится вводить в четвертый год ретардацию (вербализованную репризу) – повторение музыкальной темы, настроения третьего года, чтобы дать своему лирическому герою дополнительное время на их решение, на то, чтобы он мог запастись к итогу новыми душевными силами.

Четырехчастная структура при этом становится самой удачной формой для развития лирического переживания, а еще

музыки, которая сопровождает интенции лирического героя, и является инструментом для моделирования устойчивого, целостного художественного мира, в котором существуют эти интенции, разрешаются все психологические конфликты.

### Литература

*Астафьев В. П.* Нет мне ответа...: эпистолярный дневник. М. : Эксмо, 2012.

*Астафьев В. П.* Собр. соч. : в 15 т. Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. Т. 4 : Последний поклон : Повесть в рассказах. Кн. 1, 2.

*Астафьев В. П.*: Собр. соч. : в 15 т. Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. Т. 7 : Затеси : семь тетрадей.

*Клюев А. С.* Музыка. Философия. Синергетика : сб. СПб. : Астерион, 2012.

*Лейдерман Н. Л., Скрипова О. А.* Стиль литературного произведения (Теория. Практикум) : учеб. пособие / Урал. гос. пед. ун-т ; Институт филол. исслед. и образоват. стратегий УрО РАО «Словесник». Екатеринбург : Изд-во АМБ, 2004.

*Чумаков Ю. Н.* В сторону лирического сюжета / науч. ред. Е. В. Капинос. М. : Языки славянской культуры, 2010.

*Юцевич Ю. Е.* Словарь музыкальных терминов. 3-е изд., перераб., доп. Киев : Муз. Украина, 1988.

УДК 821.161.1-32(Дашевская Н.)  
ББК Ш38(2Рос=Рус)64-8,444

***М.В. Малыгина***

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

### **КНИГА РАССКАЗОВ НИНЫ ДАШЕВСКОЙ «ОКОЛО МУЗЫКИ» КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЕДИНСТВО**

**Аннотация.** Книга Нины Дашевской «Около музыки» рассматривается как «художественное единство»: рассказы книги исследуются в связи с основными «скрепами», обеспечивающими единство книги, – пространственными образами (город, лес, дом, школа), системой персонажей, мотивами (ночество, путь, музыка).

**Ключевые слова:** художественное единство, детская литература, детские писатели, литературное творчество, литературные образы, система персонажей.

По словам Е. Эткинда, «Книга вовсе не сумма отдельных, собранных вместе под одной обложкой произведений. Книга – это целостный живой организм, где отдельные вещи вступают друг с другом в сложные взаимодействия, освещают и поддерживают, объясняют и укрепляют друг друга» [Штерн 1997: 29]. Основной принцип построения книги – множественность в раскрытии единой коллизии, варьировании сквозной центральной темы. М.С. Штерн полагает, что «основное условие существования книги как целостного и устойчивого жанрового образования – наличие единого смыслового пространства, внутреннего контекста, не равного сумме смыслового определения компонентов» [Штерн 1997: 30]. Целостность книги обеспечивается следующими компонентами художественной структуры: 1) идейно-тематическим уровнем, в который Штерн включает темы и мотивы произведения; 2) пространственно-временной сферой (специфика пейзажей: повторяющиеся цвета, звуки, запахи; устойчивые топоры, характерные для всей книги); 3) особенностями субъектной организации как отдельного фрагмента, так и книги в целом.

Художественное единство книги «Около музыки» (2014) обеспечивается следующими элементами. Во-первых, центральная проблема книги – взросление подростка. В центре каждого рассказа Н. Дашевской – одинокий герой-подросток, рядом с которым, как правило, есть ещё один герой, сопровождающий первого и помогающий ему взрослеть. Это может быть пара друзей-сверстников («Наушники», «Панкратьев», «Весенняя соната»), одинокий ребёнок и учитель («Крендельков», «Ой, то не вечер...»), одинокий ребёнок и родитель («Весенняя соната», «Пространственный кретинизм», «Дом над морем»). Взрослый в рассказах Нины Дашевской изображается как человек, не вступающий в открытый конфликт с подростком, он не сущее зло и не враг. К примеру, учитель Крендельков из одноимённого рассказа, сам недавно

переживший подростковый возраст (ему семнадцать лет), спокойно относится к своему ученику, который не признаёт в нём профессионала, педагога. Учитель в рассказе «Ой, то не вечер...» тактичен и деликатен, уважает интересы учеников. Ольга Олеговна, или просто Оле-Оле («Дублин и море»), как её называют ученики, сразу догадалась, что Аркашка замышляет сбежать из отеля, но тем не менее сделала вид, что поверила его легенде о болезни, доверилась ему. Гордон из «Пространственного кретинизма» не учитель музыкальной школы, но он стал, по мнению Кита, «подарком судьбы» [Дашевская 2015: 142], первым настоящим учителем музыки. Вдобавок к этому есть Соня и Оля, пианистки, играющие гаммы по полтора часа в день, обожающие классику. Вместе с тем, Дашевская не идеализирует учителя, показывая, что он может быть недостаточно проницательным (Вера Сергеевна в рассказе «Весенняя соната»), учитель может «проигрывать» по сравнению с другими педагогами (требовательная и строгая Капитолина Валентиновна, по сравнению с Марексом, открывшим, как «ля может быть внезапным разочарованием или подарком» [Там же: 89]). Примечательно, что в книге «Около музыки» нет абсолютно плохого героя ни среди взрослых, ни среди детей. О том, что дети-персонажи не окружены отрицательными героями, Дашевская говорит следующее: «Иногда я думаю, что у меня слишком доверчивые дети растут (смеётся). У меня не то чтобы нет плохих героев, просто я стараюсь встать на сторону каждого человека. Ведь мы действительно нечасто встречаем насквозь плохих людей» [Дашевская 2016: URL]. Итак, пары персонажей, один из которых выступает наставником, помощником другого – способ скрепления рассказов в единство. Кроме того, имена героев, повторяющиеся из рассказа в рассказ, также могут выступить дополнительными «скрепами».

Во-вторых, рассказы книги объединяют пространственные образы: дом, школа, лес, электричка, город, море. Большинство рассказов связывает образ *мегаполиса* – самый масштабный пространственный образ книги, который является моделью современного мира: скорость жизни людей в мегаполисе препятствует общению людей друг с другом. Независимо от

того, в своей стране находится город (как в «Весенней сонате», «Панкратьеве», «Пространственном кретинизме») или в чужом («Дублин и море»), герои-подростки передвигаются по городу, в основном, погружённые в свои мысли и мечты, в пути они пытаются решить для себя жизненно важные проблемы. Город оказывается своего рода метафорой подростничества – состояния, когда ты ощущаешь себя очень одиноким. Дашевская об одиночестве и замкнутости своих героев говорит следующее: «Это ведь самое интересное – как строится коммуникация между людьми, как возникает дружба? <...> Оказалось, что для современных детей это болезненная тема, особенно для жителей больших городов» [Там же: URL]. Город – это лабиринт с петляющими улицами и бесконечными преградами, уводящий героя в неизвестном направлении. В рассказе «Дублин и море» Аркашка так видит город: «Хорошо, когда в городе много воды. <...> Какой-то рыбацкий квартал. Узкие-узкие домики в окно прижались друг к другу. <...> Какой спокойный район, совсем нет туристов. Дома, дома, улицы...» [Дашевская 2015: 119, 120]. А в рассказе «Пространственный кретинизм» город описывается немного иначе: «Совершенная ночь, и с фонарями неважно в этом дворе. <...> В общем, ясно, что школу я проскочил, вышел из дворов дальше. <...> Вот чёрт. Речка какая-то. Откуда здесь речка?! Куда я пришёл вообще? <...> Вот что неправильно, я считаю, в городе устроено: мало табличек с названиями улиц. Вот сейчас: дом пятнадцать, и всё. А какая улица, не поймёшь. И речка не подписана» [Там же: 144, 145, 147]. Точно так же плутает подросток в лабиринте новых состояний, мыслей, чувств, осознавая, что уже уходит из мира детства, но еще не принадлежит к миру взрослых. Вариацией образа мегаполиса является *школа*. Здесь герои чувствуют себя неуютно: они сбегают с уроков, вступают в конфликт с учителями. Школа может быть и местом межнациональных конфликтов («Наушники»).

Контрастными мегаполису и школе топосами становятся в книге, соответственно, *лес* и *музыкальная школа*. Лес в рассказе «Ой, то вечер» – то пространство, которое дает подростку возможность воспринять мир как существующий вечно и

осознать себя частью огромного универсума: «Я вдруг отчётливо понял, что мы тут одни. И что этот лес стоял тут задолго до нас, и ещё долго простоит... А мы тут – случайность. <...> А над рекой небо. И тишина. Звенит. И голоса у костра не нарушают этой тишины, она сама по себе. Звёзды какие яркие, отражаются в воде» [Там же: 64]. Лес – это пространство, в котором герой оказывается в гармонии с собой. В этом смысле образ леса отчасти аналогичен топосу музыкальной школы: здесь ребята оказываются в родной стихии – стихии музыки: природная стихия леса и стихия музыки несут позитивное, гармонизирующее начало в книге. «Музыкалка» становится для героев Дашевской вторым домом. Лёлька, главная героиня рассказа «Весенняя соната», с переездом в новый дом отчаянно стремится начать новую жизнь и проявляет типичную для некоторых подростков бунтарскую модель поведения: стриётся наголо, надевает куртку с черепами, пробует курить. Прежнюю доброту и новые чувства, близкие к чувствам влюблённости, в ней пробуждает «Весенняя соната» Бетховена, которую сыграл её друг Антошка. И происходит это именно в стенах её старой музыкальной школы, в «старинном здании красного кирпича, прямо за железной дорогой» [Там же: 35], в которой она занималась с детских лет. И здесь музыкальная школа тоже выступает как оплот, надёжный фундамент для формирования личности ребёнка.

Неоднозначно представлен в книге сквозной топос Дома / квартиры. Из дома подростки могут бежать, уходить, в Дом они, тем не менее, возвращаются. Вероятно, таким образом воплощается в книге идея пограничности, связанная с образом подростка.

Еще одной важной скрепой для рассказов оказываются сквозные мотивы: мотив пути, одиночества, музыки.

Очень часто герои книги Дашевской показаны *в пути*, они едут на общественном транспорте: электричке, поезде, трамвае. Обычно в пути герои задумываются о сложных проблемах, решают важные для себя вопросы. Нередко герои Дашевской идут пешком, таким образом осваивая, делая более понятным и близким непонятный мир мегаполиса («Панкратьев», «Дублин и

море»). Читая произведения русской классики, мы почти всегда замечаем мотив пути: герой, достигший юного или зрелого возраста, ищет свою жизненную дорогу и не всегда может её отыскать. Юный герой в рассказах Дашевской путешествует по улицам города, по тропинкам леса, по тропе жизни, тем самым взрослея и приобретая опыт, меняет своё мировосприятие. Нина Дашевская признаётся: «Мне нужно движение», – и эта, казалось бы, брошенная в интервью фраза о том, как ей удобно писать свои произведения, вполне применима и к возникшему в её творчестве мотиву пути, важного для подростков, иногда просто запутавшихся в жизненных перипетиях.

С мотивом пути тесно связан *мотив одиночества*. «Я думаю, каждый должен пережить это состояние. Приходит понимание, что это, к сожалению, мало победимая вещь. И вопрос наведения мостов между людьми, приближение их друг к другу как раз меня очень волнует» [Дашевская 2015: URL], – говорит Нина Дашевская. Бывают случаи, когда одиночество полезно для героя – тогда он может подумать, помечтать, прийти к правильному решению, исправить свой характер и поведение. А бывает, одиночество загоняет в рамки, отстраняет от той кипучей, полной радости жизни, как старика из последнего рассказа. Важно заметить, что, лишь преодолев состояние одиночества, герой находит человека, способного понять его, с которым можно просто поговорить. Это, как правило, его сверстник или учитель, и они находят путь друг к другу. Мотиву одиночества сопутствуют *мотивы преграды, лабиринта, тупика*, функция которых – подчеркнуть психологическое состояние подростка, отгораживающегося от всех вокруг, избирательного в общении.

Мотив *музыки* – основной мотив книги. В жизни каждого героя она необходимый инструмент познания сложного взрослого мира. Например, в рассказе «Пространственный кретинизм» главный герой по имени Кит, всегда путающийся в улицах города, в конце концов записывает карту города нотами; город для него – музыка, благодаря которой мир, город стали для него понятнее: «Не могу сказать, что я весь город превратил в музыку. Но некоторые улицы запели. Надеюсь, это мне

поможет. Я запишу весь город нотами, как симфонию. В своей симфонии я точно не заблужусь» [Дашевская 2015: 163-164]. Также музыка – самый главный помощник социализации подростка. Так, в рассказе «Ой, то не вечер» дети разбивают на два голоса песню и поют её, и, благодаря этому исполнению, главный герой осознаёт, что все конфликты, вся его недоброжелательность к некоторым одноклассникам – тяжёлая ноша, которую надо отпустить. Благодаря музыке люди, герои книги, сближаются: «Сашка даже головы не повернула. А я посмотрел на Кирилла и вдруг увидел: он совершенно обыкновенный. Два глаза, рот и нос. Обычный нос, вообще ничего особенного. И вдруг вся моя злость на него куда-то делась» [Дашевская 2015: 72]. Дашевская описывает в своих рассказах всё то, что когда-то впечатлило её в этом искусстве: встреча с музыкой, умение читать с листа, композиторов, известные композиции и музыкальные инструменты, среди которых чаще всего возникают струнные (так как автор сама играет на скрипке).

Таким образом, тематика и проблематика произведения, принципы конструирования системы персонажей, пространственные топосы, сквозные мотивы пути, одиночества, музыки являются «скрепами» книги как художественного целого.

## Литература

*Гутрина Л. Д.* Современная проза на уроках литературы: книга Н. Дашевской «Около музыки» // Филологический класс. 2015. № 4 (42). С. 52–54.

*Дашевская Н.* В общении с подростками простых решений не бывает. URL: <http://www.papmambook.ru/articles/2029/> (дата обращения: 12.09.17).

*Дашевская Н.* Вопрос наведения мостов между людьми, приближения их друг к другу меня очень волнует. URL: <http://kidsbookia.ru/blog/intervyu/nina-dashevskaya-vopros-navedeniya-mostov-mezhdu-lyudmi-priblizhenie-ih-drug-k-drugu> (дата обращения: 12.09.17).

*Дашевская Н.* Около музыки. М. : РОСМЭН, 2015.



*Штерн М. С.* В поисках утраченной гармонии. Проза И.А. Бунина 1930-1940-х годов. Омск : Изд-во ОмГПУ, 1997.

УДК 821.111-93  
ББК ШЗ8(4Вел4)5-445

***Л.В. Федорова***

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

### **ТРАНСФОРМАЦИЯ КАНОНА ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ч. ДИККЕНСА И О. УАЙЛЬДА**

**Аннотация.** В статье представлен сопоставительный анализ литературных сказок Ч. Диккенса и О. Уайльда по отношению к традиции фольклорной волшебной сказки. Сопоставление проводится на основе классификации волшебных сказок В.Я. Проппа. Оба писателя являются представителями Викторианской эпохи в литературе Великобритании, но разных ее периодов. В статье показаны структурные сходства и различия сказок данных писателей.

**Ключевые слова:** волшебные сказки, литературные сказки, Викторианская эпоха, детская литература, английская литература, английские писатели.

Викторианская эпоха в литературе Великобритании утверждалась благодаря многим талантливым писателям, чьи работы относятся к различным жанрам. Так, слава викторианской литературы связана с известными произведениями поэтов А. Теннисона, М. Арнольда, Дж.М. Хопкинса, четы Р. и Э.Б. Браунинг, пьесами драматургов Дж.Б. Шоу, сэра У.Ш. Гилберта, О. Уайльда. Но наибольшую популярность и разностороннее развитие получила проза, в особенности роман. Читатели разных стран любят книги Ч. Диккенса, У.М. Теккерея, Э. Треллопа, Дж. Мередита, Т.Гарди, Р.Л. Стивенсона, Дж.Р. Киплинга и, разумеется, женщин-романистов Дж. Остен, Дж. Элиот, Э. Гаскелл, сестер Бронте.

Литература данного периода обладает рядом характерных особенностей, связанных с требованиями времени и условиями творчества писателей. Провозглашаются, например, моральные

ценности, и во многих произведениях явно выражен нравственный посыл. Уникальны основательность замысла и наблюдения, чувство ответственности авторов перед читателями и соответствие нуждам эпохи [Димитренко 2014: 6]. Кроме того, по мнению Г.К. Честертон, признаками викторианской литературы служили рационализм, тенденция заменять удовлетворительную серьезность крайностями трагедии и комедии [Честертон 1913: 104–106], неспешность повествования и любовь к деталям [Там же: 133]. И, по словам этого же автора, «...the strongest case of this Victorian power of being abruptly original in a corner can be found in two things: the literature meant merely for children and the literature meant merely for fun. It is true that these two very Victorian things often melted into each other (as was the way of Victorian things)...» [Там же: 153]. И в самом деле, в рамках литературы, «предназначенной для детей», возник целый класс детской литературы как таковой. Некоторые писатели создавали стихи, рассказы и сказки только для детей (Дж.Г. Юинг, Ф.Э. Бернетт), другие – завоевывали разновозрастную аудиторию. Рассказы, очерки, романы и стихи Р.Л. Стивенсона для более старших читателей вызвали интерес публики, но большую славу автору принес приключенческий роман для юных читателей «Остров сокровищ». Затем были опубликованы историко-приключенческий роман «Черная стрела» и сборник «Сад детских стихов». Тем не менее, самым востребованным жанром детской литературы стала сказка.

Британская литературная сказка, как и другие национальные варианты, получила развитие из народной сказки. Вполне естественен и логичен тот факт, что литературная сказка переняла определенные черты фольклорной. Иногда эти сказочные элементы не очевидны или прослеживаются не полностью. Иногда они нестандартно обыгрываются. Сказки встречаются в творчестве многих популярных британских писателей Викторианской эпохи. Примерами таких сказок могут служить «Король золотой реки» Д. Рескина, «Кольцо и роза» У. М. Теккерея, «Водяные младенцы» Ч. Кингсли, «Рождественские повести» и «Роман, сочиненный на каникулах» Ч. Диккенса, сборники «Пак с холмов Пука» и

«Награды и феи» Р. Киплинга, а также сборники «Счастливый Принц и другие сказки» и «Гранатовый домик» О. Уайльда.

Целью данной работы является сопоставление сказок Диккенса, представляющего период становления жанра, и Уайльда как современника «золотого века» английской детской литературы. А.А. Мостепанов, ссылаясь на Х. Карпентера, использует данный термин по отношению к периоду 1890–1920-х гг. [Мостепанов 2011: 2]. Сопоставление проводится в соответствии с классификацией сказок, данной В.Я. Проппом в работах «Морфология волшебной сказки» и «Русская сказка».

Становление жанра британской литературной сказки относится к середине девятнадцатого века и ассоциируется с вышеупомянутыми произведениями: «Король золотой реки», «Кольцо и роза», «Водяные младенцы», «Роман, сочиненный на каникулах»; а также «Невесомая принцесса» Дж. Макдональда и «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла [Дунаевская 2008: 21]. Однако, стоит заметить, что еще в 1840-х годах были написаны «Рождественские повести» Диккенса. Эти пять повестей, действие которых происходит во время рождественских и новогодних торжеств, издавались ежегодно по одной, в предрождественские дни. Сказочный элемент проявляется в образах призраков, эльфов и фей. Взгляды писателя на жизнь, выраженные в «Рождественских повестях», были позднее описаны как «рождественская философия» [Димитренко 2014: 12]. Диккенсовская «философия» предлагала свое видение социальных и морально-этических проблем. Позднее Диккенс создал для юной публики «Роман, сочиненный на каникулах», представляющий собой произведение из четырех частей. Каждая часть якобы написана отдельным автором и является своего рода шутивным подражанием разным литературным жанрам. Так, первая часть, «Introductory Romance from the Pen of William Tinkling, Esq.» высоким стилем и содержанием напоминает мемуары. Вторая часть, «Romance. From the Pen of Miss Alice Rainbird», обладает ярко выраженными признаками волшебной сказки (которые будут рассмотрены ниже). Третья часть, «Romance. From the Pen of Lieut.-Col. Robin Redforth», подобна приключенческому роману. Четвертая часть, «Romance

from the Pen of Miss Nettie Ashford», скорее кажется похожим на бытовой роман.

В соответствии с классификацией, разработанной В.Я. Проппом, волшебные сказки обладают конкретным набором элементов, «функций», которые могут варьироваться от сказки к сказке. Какие-то элементы могут быть опущены или продублированы, но в целом структура волшебных сказок остается единой. Эта структура достаточно полно представлена во второй части «Романа...», известной также под названием «Волшебная косточка» («The Magic Fishbone»), и далее в статье будет использоваться именно это название.

Сказка начинается со слов «Жил-был один король, и была у него королева...» [Диккенс 1960]. Такое начало, обозначающее некую неопределенность, используется в сказках разных народов мира [Пропп 2000: 199]. Далее в сказках перечисляются главные герои. В «Волшебной косточке» после описания Короля и Королевы автор сообщает читателям о королевских детях: «У них было девятнадцать человек детей и постоянно рождались новые дети. Семнадцать человек этих детей нянчили младшего, грудного ребеночка: Алиса, старшая, нянчила всех прочих...» [Диккенс 1960: URL].

Согласно Проппу, завязка может фокусироваться на запрете и последующей беде либо на недостатке. Любой из этих поводов служит для «отлучки», отправления героя из дома. Недостача, отсутствие чего-то нужного или желанного, иногда проявляется в малом/недостаточном количестве средств к существованию [Пропп 2001: 34–35]. В исследуемом произведении Король уходит на работу, потом сообщается, что Король был в грустном настроении, «потому что до дня получения жалованья оставалось еще очень много времени, а некоторые его милые детки уже выросли из своих платьев» [Диккенс 1960: URL], т.е. королевская семья уже нуждалась в пополнении бюджета. По пути Королю встречается фея Грандмарина – совершенно случайно, совсем как в народных сказках [Пропп 2000: 206; 2001: 38], – и даёт указания, чтобы принцесса Алиса могла получить подарок. Во время объяснения фея делает три замечания Королю. Число «три», тройственность –

неизменная черта сказочного стиля [Там же: 226]. Повторение действий в фольклоре призвано передать силу и интенсивность действий и силу эмоций рассказчика [Там же: 227].

Король передает Алисе слова феи, и принцесса получает в качестве подарка рыбную косточку, которая может исполнить одно желание, загаданное «вовремя» [Диккенс 1960: URL]. Таким образом, в руки принцессы попадает предмет, который Пропп называет волшебным средством [Пропп 2000: 208; 2001: 42]. Из того, что волшебное средство оказалось у Алисы, мы можем заключить, что именно она является героем сказки, поскольку «герой волшебной сказки – это персонаж, или непосредственно пострадавший от действия вредителя в завязке (resp. ощущающий некоторую нехватку), или согласившийся ликвидировать беду или недостачу другого лица. В ходе действия герой – это лицо, которое снабжается волшебным средством и пользуется им» [Пропп 2001: 47]. То есть на данном этапе Алиса является героем благодаря снабжению волшебным средством (по второй половине определения). А потом начинаются своего рода испытания Алисы. Обычно в сказках героя испытывают перед тем, как вручить ему средство [Пропп 2000: 208]. Здесь же – наоборот, испытания происходят, когда волшебное средство уже вручено. Заболевает Королева, и принцессе приходится самой решать возникающие проблемы: обморок Королевы, порез стеклом одного из принцев и падение малыша. Каждый раз Алиса справляется с трудностью самостоятельно, не прибегая к помощи косточки. А Король каждый раз спрашивает дочь, не потерялась ли косточка. И эти расспросы вместе с инцидентами происходят трижды. После третьего расспроса Король признается в бедности и неспособности улучшить финансовые дела, теперь и принцесса узнает о «недостаче». В народных сказках герой узнает о нехватке чего-то или о чьей-то беде в начале сказки и лишь тогда отправляется на поиски [Пропп 2001: 36]. В этой же сказке Алиса уже получила волшебное средство, прошла испытания и только тогда осознала необходимость действовать. В этот момент проявляется соответствие Алисы определению героя и по первой половине определения: «персонаж, согласившийся

ликвидировать недостачу другого лица...» [Там же: 47].

Принцесса обращается за помощью к рыбной косточке, и в ответ появляется фея. По указанию Грандмарины жалование Короля влетает через каминную трубу, а Королева и все принцы и принцессы спускаются абсолютно здоровые и нарядно одетые, «с ног до головы во всем новеньком, и все на них было сшито на рост, со складками, чтобы потом можно было выпустить из запаса...» [Диккенс 1960: URL]. В результате восполняется первоначальная недостача [Пропп 2001: 50]. После чего фея наряжает и саму Алису: «...тесный жесткий передник слетел с нее, и она оказалась одетой в чудесное платье – словно маленькая невеста – с венком из флердоранжа на голове и в серебряной фате...» [Диккенс 1960: URL]. В этом находит отражение еще одна сказочная функция, названная Проппом «трансфигурация героя» [Пропп 2001: 58]. Сказка заканчивается свадьбой принцессы Алисы с принцем Одинчеловекио (Certainpersonio). Такое завершение – стандартный ход для народных волшебных сказок [Там же: 59].

Если проследить за развитием сюжета, можно обнаружить, что в целом «Волшебная косточка» соответствует обобщенному сюжету волшебной сказки, начинающейся с недостачи (а не с беды) и обходящейся без осложнений ложным героем и сопутствующими элементами. В сказке Диккенса так же торжествует справедливость. Однако, несмотря на внешнее соответствие элементов, нужно иметь в виду следующее. «Рассказчице» семь лет, и принцесса Алиса – ее ровесница [Диккенс 1960: URL], а жениху Алисы девяносто лет, потому что в первой части «Романа...» дети-авторы говорят об этом возрасте как о «совершеннолетию». В данном случае гиперболизация – это авторская ирония над сочиняющими сказку персонажами, а не попытка передать эмоции, присутствующие в действии. Таким образом, внешняя схожесть «разбавляется» отношением писателя к персонажам и событиям. Если народная сказка создает, а потом разрушает иллюзию реальности происходящего, то авторы верят в то, что события их произведений происходят или произошли на самом деле [Мамаева 2000: 97].

Немного другую картину можно увидеть, если анализировать сказки Уайльда. В данной работе взято произведение «Соловей и Роза».

Во-первых, сказка начинается с прямой речи Студента: «Она сказала, что будет танцевать со мной, если я принесу ей красных роз...» [Уайльд 1990: 186]. Здесь отсутствует привычный зачин. Но в следующем же предложении читатель узнает о недостатке: у Студента нет ни одной красной розы. Однако, несмотря на то, что Соловей услышал речь юноши с самого начала, происходит несколько диалогов о проблеме Студента прежде, чем птичка решается действовать. Итак, героем сказки становится персонаж, который собирается восполнить недостачу другого лица [Пропп 2001: 36]. Соловей покидает гнездо и начинает поиски розы. Данный поступок можно интерпретировать как отправку героя [Там же: 38].

Далее, в поиске красной розы, Соловей спрашивает у трех розовых кустов о цветке. То самое утроение, которое встречается в народных сказках, находит место и в повествовании Уайльда. Два ответа отрицательны, поскольку кусты не могут дать искомое: один цветет белым, второй желтым. Третий ответ тоже отрицательный, но причина другая: растение пострадало зимой и не будет цвести в этом году. Здесь Соловью дается шанс получить просимое, но ценой собственной жизни. Таким образом, розовый куст выступает в качестве невольного антагониста. Ведь именно у него можно добыть красную розу – предмет поиска, но только в процессе борьбы [Пропп 2001: 48].

Соловей вынужден «сражаться» в одиночку, у него нет ни волшебного средства, ни помощника, он сам себе помощник [Там же: 76]. Борьба Соловья выражена в трех песнях при лунном свете:

1) «...как прокрадывается любовь в сердце мальчика и девочки...» [Уайльд 1990: 189];

2) «...о зарождении страсти в душе мужчины и девушки...» [Там же: 190];

3) «...о Любви, которая обретает совершенство в Смерти, о той Любви, которая не умирает в могиле...» [Там же: 190].

Во время третьей песни роза окрашивается красным, но герой – Соловей – погибает. Недостача ликвидируется [Пропп 2001: 50], но Соловей этого уже не видит.

Студент приносит розу девушке, но та отказывает юноше из-за более богатого ухажера, и Студент бросает розу в пыль. Так подвиг Соловья оказывается обесцененным. Более того, Студент приходит к мнению, что любовь глупа, бесполезна и непрактична и ему самому лучше заниматься философией. В результате нет никакого торжества справедливости.

При внимательном рассмотрении структуры сказки можно отметить отдельные сказочные элементы, такие как завязка на недостаче и герой, ее ликвидирующий, отправка, борьба с антагонистом и утроение. Но сюжет очень далек от стандартных сказочных. То же самое можно сказать и про остальные сказки первого сборника: в структуре присутствуют отдельные сказочные элементы, но сюжет абсолютно не похож. В «Гранатовом домике» сказки «Рыбак и его Душа», «День рождения инфанты» и «Молодой Король» соответствуют такому описанию, но в «Мальчике-звезде» Уайльд всё же обращается к привычной структуре сказки, обыгрывая ее с изяществом в своем стиле. По сути, «Мальчик-звезда» действительно напоминает фольклор и зачином «Once upon a time...» [Уайльд 1970: 178], и чудесным появлением ребенка [Пропп 2000: 200], и постоянным утроением – три животных, которых Мальчик вопрошает, три года его скитаний, три золотых монеты, три года правления, и появлением помощника – благодарного животного [Там же: 207], и трансформацией героя перед воцарением, и наказанием антагониста. Но торжество справедливости оказывается неполным – Мальчик царствует всего три года, умирает, и после него на престол восходит тиран.

Исходя из всего вышеописанного, можно прийти к следующим выводам.

1) Сказка Диккенса «Волшебная косточка» имеет больше общего с фольклорной сказкой, чем сказки Уайльда, по структуре. Сама сказка начинается с ключевой сказочной фразы, персонажи вводятся постепенно и логично, потом принимают участие с той или иной интенсивностью все. Без внимания не



остается даже злобная соседская собачка, из-за которой порезался один из принцев – после венчания Алисы фея выкидывает косточку, и косточка застревает в горле собачки, приводя к смерти. Эта смерть может считаться своеобразным наказанием врага [Пропп 2001: 59]. «Волшебная косточка» заканчивается традиционным счастливым финалом с торжеством справедливости: все награждены, все наказаны. Но уже была упомянута авторская ирония – Алиса еще ребенок, и свадебный финал выглядит несерьезно. А собачка просто залаяла, и наказание мопса непомерно велико.

2) Уайльд создает форму сказки, заметно отличающуюся как от народной, так и от диккенсовской. Даже не все сказки начинаются с недостачи или беды в их привычном понимании. И только «Мальчик-звезда» начинается с ключевой фразы. Начало остальных произведений «не сказочно». Большинство героев, исполнив свою миссию, погибает. Отсутствует традиционный счастливый конец, несправедливость не теряет своих позиций в мире, даже в окружении героев. Повествование ведется с серьезным и даже возвышенным пафосом, рассказчик преподносит своих персонажей и происходящее с ними без легкомыслия и юмора.

3) Произведения периода становления викторианской литературной сказки (совпадающего с расцветом Викторианства в целом) и периода ее расцвета (пришедшегося на конец Викторианской эпохи) заметно отличаются как по жанровым элементам, так и по сюжету. Это связано с меняющейся на протяжении нескольких десятилетий XIX вв. системой ценностей.

4) Тем не менее, авторские сказки Диккенса и Уайльда, несмотря на разный характер и на разную степень перенятых у народной сказки элементов, схожи друг с другом и с фольклором в воспевании одной и той же ценности – бескорыстия, которое присуще настоящим героям [Пропп 2000: 209]. Это бескорыстие мы видим в действиях принцессы Алисы, которая не пыталась облегчить жизнь самой себе, но со своими проблемами решительно разбиралась самостоятельно. Зато когда ей стала известна нужда отца, она с готовностью

использовала волшебную косточку – чтобы помочь Королю. То же самое качество привело Соловья на шип розового куста в поисках красной розы, чтобы помочь влюбленному Студенту. И именно бескорыстие, которое выработалось за годы скитаний и унижений, вдохновило Мальчика-звезду освободить Зайчонка из капкана и тем самым получить помощника, находящего для него необходимое золото. Это бескорыстие заставило его отдавать золото прокаженному и привело к прощению матери и воцарению. По мнению М.Н. Липовецкого, сказка потому и возрождалась как жанровый архетип в разных веках, что она руководствуется нравственными законами и утверждает их правоту [Липовецкий 1992].

### Литература

*Диккенс Ч.* Роман, сочиненный на каникулах (В четырех частях) / пер. с англ. М. Клягиной-Кондратьевой ; под общ. ред. А. А. Аникста и В. В. Ивашевой. М. : Гос. изд-во худож. литер., 1960. URL: [http://az.lib.ru/d/dikkens\\_c/text\\_1868\\_holiday\\_romance.shtml](http://az.lib.ru/d/dikkens_c/text_1868_holiday_romance.shtml) (дата обращения: 10.10.2017).

*Димитренко Л. В.* Методичні рекомендації 3 курсу «Література Англії та США». Частина 2. Херсон, 2014. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/handle/123456789/1151> (дата обращения: 08.11.2017).

*Дунаевская Е. С.* Гендерные стратегии в английской литературной сказке конца XIX – первой трети XX вв. на примере творчества Эндрю Лэнга, Эдит Несбит и Памелы Треверс // Вестник Санкт-Петерб. ун-та. 2008. № 4–2. С. 19–28.

*Дунаевская Е. С.* Традиции салонной сказки в творчестве Эндрю Лэнга // Вестник Санкт-Петерб. ун-та. 2008. № 2–2. С. 22–28.

*Липовецкий М. Н.* Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1992.

*Мамаева Н. Н.* «Светлее алмазов горят в небе звезды»: Английская литературная сказка как явление // Известия Урал. гос. ун-та. 2000. № 15. С. 96–106.

*Мостепанов А. А.* Анималистический жанр в английской литературной сказке XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Воронеж, 2011.

*Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. М. : Изд-во «Лабиринт», 2001.

*Пропп В. Я.* Русская сказка. М. : Изд-во «Лабиринт», 2000.

*Уайльд О.* Мальчик – звезда / пер с англ. Т. Озерской // Уайльд О. Избранное / сост., послесл. и примеч. Б. И. Колесникова, О. К. Поддубного. М. : Просвещение, 1990. С. 268–282.

*Уайльд О.* Соловей и роза / пер. с англ. М. Благовещенской // Уайльд О. Избранное / сост., послесл. и примеч. Б. И. Колесникова, О. К. Поддубного. М. : Просвещение, 1990. С. 186–191.

*Chesterton G. K.* The Victorian Age in Literature. New York : Henry Holt and Company, 1913.

*Dickens Ch.* Holiday Romance in Four Parts. London : Chapman and Hall, 1905.

*Wilde O.* Fairy Tales. М. : Progress Publishing, 1970.

УДК 821.161.1-2(Шварц Е.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,446

***М.О. Ганина***

*(Гюменский государственный университет,  
Гюмень, Россия)*

## **ПЬЕСЫ Е.Л. ШВАРЦА: ДВОЙНАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ СКАЗКИ**

**Аннотация.** В данной статье проводится целенаправленный анализ феномена «двойной направленности» сказочных пьес Е.Л. Шварца («Тень», «Обыкновенное чудо»). Охарактеризован культурно-исторический контекст генезиса, написания, постановки и публикации пьес.

**Ключевые слова:** драматургия, сказки, русская литература, драматурги, литературное творчество.

Официальной полной биографии Е.Л. Шварца нет, и это затрудняет определение периодов его жизни и творчества.

Жизнь драматурга восстанавливается в основном по автобиографическим материалам – сохранившимся с 1942 года дневникам. Записи с 1926 года по 1941 год автор сжег, оставляя Ленинград, так как считал, что Великая Отечественная война переломила его судьбу. Также значительную помощь в уточнении периодизации оказывают воспоминания современников писателя.

Художественной литературой Е.Л. Шварц начал заниматься в 1924 году, до этого получив опыт работы со словом в качестве журналиста и литературного секретаря К.И. Чуковского. Проработав некоторое время в редакции детских журналов под руководством С.Я. Маршака, в начале 1930-х годов Евгений Львович ушел из детского отдела Ленинградского государственного издательства и начал поиски индивидуального пути. Реализовать себя он смог в драматургии.

Произведения Е.Л. Шварца, написанные в конце 1920-х и начале 1930-х годов постигла различная судьба. На сценах театров страны с успехом шли его пьесы для маленьких зрителей («Ундервуд», «Остров 5-К», «Пустяки») и две пьесы для взрослых («Телефонная трубка» и «Приключения Гогенштауфена»). Готовившийся в 1933 году театром Н.П. Акимова «Голый король» был запрещен Главным репертуарным комитетом без объяснения причин. Уже после смерти автора, только в 1960 году, труппой театра «Современник» первая постановка этой пьесы была доведена до показа.

Е.Л. Шварц серьезно обращается к драматургии в 1930-е годы, когда советскими писателями разрабатывается жанр литературной сказки, укрепившийся после выхода 9 сентября 1933 года постановления ЦК ВКП(б) «Об издательстве детской литературы» в котором признавалась необходимость широкого издания сказок для детей: «Создать ряд книг развлекательных, в первую очередь для младшего возраста (сказки, игры, шарады и т.п.)» [Документы... 1987: 158]. Официальная установка для писателей декларативно провозглашала идеи торжества коммунистического мира, воспитательное начало, моральность и позитивный настрой. К сказке были предъявлены жесткие требования. Несмотря на направленность на понятность текста,

его занимательность и развлекательный характер, тексты должны были быть ориентированы, прежде всего, на «пролетарского» ребенка.

Жесткость модернизации СССР 30-х годов отразилась и на литературном творчестве, оказавшемся несвободным от политической корректуры. Авторы того времени наблюдали усиление советской идеи над возможностями человека, давление на него, эксперимент над обществом и индивидуальностью. Подъему произведений с фантастическим, вымышленным сюжетом предшествовала длительная полемика, начатая Российской ассоциацией пролетарских писателей, считавшей такую форму устаревшей и вредной. Многие книги были запрещены к печати или подвергались придирчивой и жесткой цензуре.

Так, например, в 1926 году наряду с серьезной литературоведческой работой о Некрасове К.И. Чуковского не были опубликованы его переводы детских стихов иностранных авторов. «Контроль задержал мою уже отпечатанную книгу о Некрасове – лишь оттого, что там сказано в двух местах государь император, а нужно – царь» [Чуковский 2009: 279]. А по поводу стихов для детей З.И. Лилина, заведующая Комитетом социального воспитания, дала такой отзыв: «"Приключения белой мыши" очень сомнительная сказочка. Никаких законов мимикрии в ней нет, а антропоморфизма хоть отбавляй» [Там же: 278]. Педагоги и критики развернули активную антисказочную кампанию, идея которой заключалась в том, что вымысел и небылицы «пролетарскому ребенку» не нужны, а нужны научно-популярные тексты. Но, к счастью, такая тенденция существования детской литературы не укрепилась и к середине 1930-х годов сказка была реабилитирована. Детское государственное издательство стало включать в свои планы литературу с фольклорными, сказочными, фантастическими элементами.

В воспоминаниях современников отмечается, что Е.Л. Шварц серьезно интересовался русским и европейским фольклором, изучал сборники сказок. Сборник народных русских сказок А.Н. Афанасьева был его настольной книгой.

В литературе нового времени, нового строящегося государства идея народного счастья, выраженная в фольклоре, стала центральной для многих произведений. Образы и сюжеты, вызванные в современный литературный процесс «памятью жанра» (М.М. Бахтин), активно использовались писателями.

Н.К. Чуковский писал, что Е.Л. Шварц «выражал условным языком сказок свои мысли о действительности» [Мы знали Евгения Шварца 1966: 35]. Л.Н. Рахманов считал, что «...вещи, написанные как бы для детей, воспринимаются и взрослыми, даже кажутся адресованными им» [Там же: 136]. Основной чертой сказочных повестей, пьес, стихотворений, создаваемых в стране после снятия опалы на сказку, стала двойная направленность. М.С. Петровский, анализируя повесть-сказку А.Н. Толстого «Золотой ключик или Приключения Буратино», написанную в 1935 году, говорит о важности особого подхода к рассмотрению произведений того времени, о «...сдвоенном подходе к сказке, о взгляде на нее под двумя углами, о включении сказки в два контекста – детской литературы и общелитературный» [Петровский 2006: 217].

А.Н. Толстой в рукописи дал жанровое определение «Золотого ключика», которое при издании было снято, – «новый роман для детей и взрослых», тем самым еще раз подтвердив необходимость «биокулярного» взгляда на сказку. Для публикации автор заменил индивидуальное жанровое определение предисловием, в котором утверждал, что «Золотой ключик» он сочинил еще в детстве, пересказывая «Пиноккио, или Похождения деревянной куклы» Карло Коллоди. М.С. Петровский обоснованно утверждает, что данное предисловие – «авторская легенда о происхождении сказки, маленькая мистификация сказочника» [Петровский 2009: 220]. Русское издание книги итальянского писателя вышло в 1906 году, когда А.Н. Толстой был не маленьким мальчиком, а начинающим писателем. Добавляя текст предисловия, автор дает жанровое определение, жанровую установку. Двойная адресация включается как творческий метод, игра с читателем. В «Золотом ключике» писатель делает еще одну отсылку к «сдвоенному подходу» чтения произведения, он использует

посвящение жене. Стоит отметить, что тексту «Обыкновенного чуда» также предшествует посвящение супруге драматурга: «Екатерине Ивановне Шварц».

Как и А.Н.Толстой, Шварц перед выходом своего произведения к зрителю внес изменения, касающиеся уточнения авторского определения жанра. В прологе к пьесе драматург утверждает, что перед зрителями «сказка в 3-х действиях», при этом слово «сказка» массивованно повторяется, оно привлекает внимание, как будто автор наклеил на пьесу ярлык.

Генезис и реализация «Обыкновенного чуда» составляют большую протяженность во времени, охватывают широкий пласт советской эпохи, от Великой Отечественной войны и до развенчания культа личности Сталина. Задумана пьеса была в 1944 году, когда писатель находился в эвакуации. Подводя итоги этого года, Е.Л. Шварц 15 декабря внес в дневник такую запись: «Я почти ничего не сделал за этот год. «Дракона» я кончил 21 ноября прошлого года. Потом все собирался начать новую пьесу в Сталинабаде» [Шварц 2013: 11]. Но работа не продвигалась, из-за возвращения в Ленинград и связанных с этим житейских трудностей пьеса была отложена на неопределенный срок. Автор вновь обращается к ней весной 1946 года, тогда же вполне оканчивается работа над первым актом «пьесы о влюбленном медведе». Позднее Е.Л. Шварц будет говорить о первом действии пьесы как о наиболее удавшемся, не вызывающем у него сомнений в целостности и завершенности.

Вторая мировая война вызвала активное взаимодействие стран, борьба против общего противника изменила границы восприятия других национальностей, дала толчок к поиску человеческих универсалий. Жизнь, смерть, любовь, ненависть и другие базовые концепты, не зависящие от менталитета или индивидуальных особенностей человека, стали центральными мотивами текстов военного и послевоенного времени.

Исследователь творчества Е.Л. Шварца, В. Н. Головчинер, отмечает, что «в действии «Гени» большой значимой смысловой единицей становится отдельный образ, внутренние возможности каждой самостоятельно существующей личности»

[Головчинер 2001: 149]. Самостоятельное существование – черта героев, связанная с мотивом житнетворчества, особенно важным для пьесы «Обыкновенное чудо». Многие образы Шварца основаны на различных произведениях фольклора и мировой литературы, но и в таком случае самостоятельное существование действующих лиц не нарушается.

Многие литературоведы в своих работах обращаются к феномену «чужого сюжета» в произведениях Шварца, созданных на основе литературных сказок различных авторов. Используя образы, закрепившие уже за собой в сознании читателя определенную характеристику, драматург меняет их восприятие благодаря включению новых контекстов, сочетанию обыденного и сказочного планов изображения. В пьесе «Обыкновенное чудо» автор отходит от привычной работы с «чужим сюжетом». С. А. Комаров при анализе пьесы утверждает, что «обращение Шварца не к литературной сказке, не к конкретному авторскому источнику, а к многотекстовой как бы надындивидуальной культурной модели, причем не Нового времени, видимо, следует рассматривать как качественную перемену в мышлении художника» [Семиотика и поэтика... 2013: 154].

При этом генетическая связь с «чужим сюжетом», происходящим из различных культурных пластов, сохраняется даже и в оригинальных произведениях. Драматург наполняет сюжет, используя в изображении героев несколько контекстов. Исследователи отмечают своеобразное «обытовление сказки», свойственное пьесам Е. Л. Шварца. Литературовед М.Н. Липовецкий обращает внимание на то, что «сказочные образы с самого начала действия пьесы помещаются в трезво-практическую, приземлено меркантильную систему отсчета» [Липовецкий 1992: 104]. Герои пьес находятся в двуплановой реальности, которая живет по законам, свойственным как обыденности, так и чуду. «Явленность чуда из обыкновенности жизни, двуплановость жизни (чуждость – ее существо; повседневность, (быт) – ее материя, недостаточная для счастья, значит, и не сущностная) «выдают» генетику Шварца как



художника символистской эпохи» [Семиотика и поэтика... 2013: 163].

### Литература

*Головчинер В. Е.* Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск : Томский гос. пед. ун-т, 2001.

*Документы КПСС о Ленинском комсомоле и пионерии.* М. : Молодая гвардия, 1987.

*Мы знали Евгения Шварца.* Воспоминания. Л. ; М. : Искусство, 1966.

*Петровский М. С.* Книги нашего детства. СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2006.

*Семиотика и поэтика* отечественной культуры 1920–1950-х годов : коллективная монография : в 2 ч. Ишим: Ишимский гос. пед. ин-т им. П.П. Ершова, 2013. Ч. 2.

*Чуковский К. И.* Дни моей жизни. М. : Бослен, 2009.

*Шварц Е. Л.* Превратности судьбы. Воспоминания об эпохе из дневников писателя. М. : АСТ, 2013.

УДК 821.161.1-94  
ББК Ш33(2Рос=Рус)4-008.3

**М.А. Голендухина**

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

### **БИБЛЕЙСКИЕ, СВЯТООТЕЧЕСКИЕ И БЫТОВЫЕ РОЛИ ПРОТОПОПА АВВАКУМА В ЕГО ЖИТИИ**

**Аннотация.** Во второй половине XVII века в русской литературе усиливается игровое начало. Это находит отражение в сочинениях протопопа Аввакума (1621/2-1682), в частности, в его знаменитом «Житии». Аввакум использует ролевой подход и изображает своего героя (себя) в системе ролей, каждая из которых оказывает значительное влияние на восприятие читателями Аввакума-героя. В данной статье рассматриваются наиболее концептуальные для авторского сознания ролевые воплощения Аввакума-героя, а также причины, побудившие автора использовать ролевой метод в создании произведения.

**Ключевые слова:** протопопы, житие, ролевой подход, драматизация, барокко.

Произведения русской литературы XVII века, оставаясь еще во многом близкими традициям средневекового сознания, между тем позволяют сделать вывод о том, что самосознание писателя этого периода стоит уже на уровне нового времени и свидетельствует об осмыслении литературой ценности человеческой личности. Отразилось это и на творчестве протопопа Аввакума – активного противника церковных реформ патриарха Никона, идеолога старообрядчества, автора многих полемических сочинений и первой развернутой автобиографии – знаменитого «Жития».

Аввакум раскрывает свою концепцию мира на грани его гибели от предавших «правильную веру» никониан и спасения от хранящих традицию староверов. Избирая себя героем современной ему истории, Аввакум стремится воплотить

всеобъемлющую сущность своего персонажа и потому использует в поэтике памятника ролевой подход, когда, помещая героя в различные эпизоды биографии, Аввакум-автор «Жития» изображает Аввакума-героя в системе ролевых воплощений<sup>1</sup>.

Убедительные доводы к спасению «древлего благочестия» Аввакум находил в событиях собственной биографии, наряду с традиционным обращением к патристике и Священному писанию. Именно поэтому среди множества ролей, «кразыгранных» автором, на наш взгляд, наиболее ярко проявлены святоотеческие – обусловленные профессиональным статусом и религиозными установками Аввакума; бытовые – демонстрирующие поведение героя в системе ежедневных отношений с людьми различного круга; и библейские – символические, позволяющие проникнуть в авторскую психологию путем сопоставления поведения героя Жития с подвигом героев Священного Писания. При этом важно, что три условно выделенных нами типа ролевых воплощений часто переплетаются и тесно взаимодействуют в пределах одного создаваемого Аввакумом ролевого образа. В данной статье мы попытаемся представить наиболее концептуальные для авторского сознания роли, а также ответить на вопрос, что побудило автора использовать в своем произведении элемент ролевой поэтики, для избранного им жанра жития вовсе не характерный.

Основная цель земного пути протопопа Аввакума как служителя церкви и как глубоко верующего человека – проповеднический подвиг, борьба с церковными реформами, сохранение старых обычаев, которым следовали почитаемые верующими «отцы церкви». О праведничестве героя свидетельствуют как его внутренние монологи («Господи, не стану ходить, гдѣ по новому поють!» (44)<sup>2</sup>), так и речь других

---

<sup>1</sup> Под ролевым образом (ролью) мы понимаем модель поведения героя, реализуемую в конкретной ситуации для выполнения какой-либо функции.

<sup>2</sup> Здесь и далее по тексту цитаты из *Жития* приводятся по изданию:

персонажей, получивших божественный знак. «Правда» открывается одержимой бесами Анне, через сон. Во сне ей являются ангелы, ведущие девушку мимо богатой палаты, которая принадлежит ее духовному отцу Аввакуму. Небесные посланники призывают Анну делать так, как велит Аввакум.

Ролью образ *праведника* создается также при помощи описания Аввакумом чудес, происходящих по его молитве. Переходя через замерзшее озеро, Аввакум, «гараздо от жажды томим», молит Господа о том, чтобы Он послал ему воды. «Затрѣщал лед, яко громъ, предо мною и разступилъся сюду и сюду. [...] А мнѣ оставил Бог пролубку» (44). Протопоп ставит себя в один ряд с праведниками, по своей великой вере получающих божественную помощь. Возможность такой «коммуникации» с Высшими силами позволяет судить об избранничестве героя для совершения своей миссии.

Как идеолог староверия Аввакум берет на себя роль теолога и *вероучителя*. На протяжении всего текста роль вероучителя проявлена в небольших наставлениях Аввакума, завершающих какой-либо эпизод из его жизни. Так, после излечения заболевшего «начальника» и его просьбы о прощении за несправедливое обращение, Аввакум произносит в назидание для читателя библейскую цитату: «Так-то Господь гордымъ противится, смиреннымъ же даетъ благодать» (Иак. 4, 6) (21).

Одним из центральных символических ролевых образов Аввакума является роль *пророка*. Протопопу открыта божественная истина «чистоты веры» и он способен обличить предавших православие никониан. Аввакум включает в «Житие» эпизоды, в которых он как посредник между Богом и людьми предрекает исход земных событий. Так, разозлившись на Пашкова, призвавшего для гадания шамана, Аввакум предрекает его сыну Еремею неудачу в походе против «Мунгальского царства».

Важные для средневекового сознания законы подобия подталкивают протопопа к прямому сопоставлению своего жизненного пути с подвигом ветхозаветного пророка Аввакума,

в Книге которого предсказаны приход Мессии и пленение Иерусалима халдеями – свирепым и необузданным народом [1 Ав. 1:5-11.]. Пророк оплакивает участь неправедных народов и получает ответ от Господа: все насилие врагов будет уничтожено, спасены же будут верные Богу [2 Ав. 2:4.].

Автор «Жития» проецирует на себя образ одноименного героя Ветхого завета и проводит аналогию между современными и библейскими событиями. Разрушение Иерусалима трактуется автором как наказание никониан за отступление от «древлего благочестия», пророком же является сам протопоп. Автор рассчитывал на знание читателем подвигов одноименного персонажа Ветхого Завета, что, несомненно, расширяло представление о личности самого Аввакума.

В ролевом поведении Аввакума обнаруживаются черты *апостольского* служения. Равно как и апостолы, распространявшие христианское учение среди язычников, протопоп «И взад и вперед едучи, [...] слово Божие проповедал и, не обинуясь, обличал никониянскую ересь, свидетельствуя истинну и правую веру о Христе Иусе» (51). Аввакум реализует модель апостольского поведения, отстаивая «чистоту веры»: «До Никона-отступника у наших князей и царей все было православие чисто и непорочно и церковь была немятежна» (52-53).

Наказания, которым подвергается автор, переводятся писателем в ранг мучений за веру. Пребывая в условиях ссылки, Аввакум находится под надзором различных «начальников», зачастую не только несправедливо упрекающих «мученика», но и усугубляющих и без того тяжелое положение протопопа и его семьи.

Аввакум вспоминает, что во время одного из наказаний от Пашкова ему «на ум взбрело» укорять Господа этими незаслуженными страданиями: «За что Ты, Сыне божий, попустил таково больно убить-тово меня? Я веть за вдовы Твои сталь! Кто дасть судию между мною и Тобою? [...] нынѣ не вѣмъ, что согрѣшилъ!» (30). Аввакум выражает глубокое недоумение, ведь, совершая тяжкие грехи, он не получал от Господа таких страданий, которые испытывает сейчас, являя,

напротив, пример богоугодного поведения. Сам Аввакум не претендует на первенство мысли – его восклицание транслируется в измененном виде из библейского текста [Иов. 31:16-20]. Аввакум сравнивает себя с возроптавшим на Бога Иовом, но проводит четкую различительную грань между непорочным святым и греховным Аввакумом, ослепшим духовно: «А я таковая же дерзнухъ от коего разума? [...] самъ ослѣп извнутри» (30).

Одна из ярких «бытовых» ролей Аввакума – роль *главы семьи*. Оставляя семью в Юрьевце, он восклицает: «А жена и дѣти, и домочадцы [...] въ Юрьевце остались, невѣдомо – живы, невѣдомо – прибиты. Тут паки горе!» (22).

Эмоциональное высказывание Аввакума позволяет видеть в нем любящего мужа и отца, переживающего при разлуке с семьей огромное горе, ведь домочадцы остаются без защиты. Тем не менее, Аввакум оставляет семью, если того требуют обстоятельства. Ставя общественные ценности выше семейных, Аввакум даже частную сферу жизни подчиняет своим религиозно-политическим убеждениям.

Неотступно следует Аввакум также законам государственным и выступает не только как раб Божий, но и как *слуга государев*. В мировоззренческой системе автора «Жития» царь словно вынужден наказывать Аввакума за противодействие официальной церкви по требованию окружающей свиты, но не испытывает личной неприязни к протопопу. В отношениях с царем Аввакум изображает себя в роли духовного наставника. Его долг: вразумить государя, уберечь от «лживых» советников, вернуть его к старой вере и тем самым спасти все царство: «бодръствуй, государь, а не дремли, понеж супостатъ дьяволъ хошет царство твое проглотить» (45).

Итак, тесно переплетаясь, ролевые воплощения христианской иеротопии и реально-биографического генезиса способствуют раскрытию сущности героя. Возникает вопрос: что побудило автора использовать в поэтике памятника ролевой подход, характерный для драматических произведений?

В первую очередь, сама личность Аввакума, уникальность его биографии выдают в нем стремление к «игре», то есть

способности создавать собственный мир, противопоставленный миру реальному, со своими правилами [Хейзинга 2001: 27]. Старообрядцам, в результате раскола Русской православной церкви в 1650-60-х годах оказавшимся вытесненными за пределы «правильного» мира, пришлось от него отделиться, мигрировав на Урал и в Сибирь, отвергнув нововведения никонианской церкви. Аввакум как вдохновитель староверов активно противодействовал официальным структурам, позволяя себе при этом различные чудачества, доходящие до юродства, что позволяет судить об игровом поведении «огнепального протопопа».

Авторская концепция Аввакума в использовании ролевого подхода в «Житии», на наш взгляд, была вызвана также влиянием эстетики зарождающегося в то время нового направления в искусстве – барокко, для которого характерны театральность и игровое начало [Рогов 1979: 3-12], которые зачастую выражены в произведении имплицитно, на уровне поэтики текста.

Эпоха барокко изменяет тип художественного сознания человека, стремящегося выйти за границы средневекового поведения. Это требует привлечения внимания к собственной персоне, а потому зрелищности, поэтому в сферу человеческого существования проникает «театральность». В повседневной жизни она выражается в открытой публичности действий, приводящей к возможной экстравагантности в выражении эмоций; в литературе – в драматизации повествования, характерной и для произведений Аввакума, в частности, для «Жития» [Демкова 1988: 302–316].

Принадлежность «Жития» к поэтике барокко неоднократно обсуждалось многими исследователями. К барочным чертам этого памятника медиевисты относят использование Аввакумом риторических средств, аллегоризацию жизненных отношений, использование будничных и натуралистических подробностей в сочетании с фантастикой [Морозов 1967: 121], полистилистичность, символы, экспрессивность [Ранчин 1999: 188–193] и т.д.

Мы же особо отметим принцип контраста, являющийся одним из основных принципов эстетики барокко и проявленный в «Житии» в структурной организации системы ролевых образов, основанной на принципе противопоставления. Противопоставлены друг другу, в первую очередь, староверы и никониане как верные и предавшие, правые и неправые, истинно верующие и еретики: «потеряли новолюбцы существо божие испадениемъ от истиннаго Господа Святаго и Животворящаго Духа» (12). Главный идеологический противник Аввакума – патриарх Никон – нарекается писателем «отступником» и «еретиком».

Метафорическое противопоставление между «слепым» и «зрячим» фигурирует в «Житии» в эпизодах «прозрения» людей, не веривших Аввакуму, но увидевших чудо, сопровождавшее протопопа. Келарю Никодиму является святой в образе Аввакума, после чего тот просит у заточенного протопопа прощения за грубое с ним обращение. Сын Пашкова Еремей, потерпевший поражение от половцев (предсказанное Аввакумом) просит отца о помиловании протопопа, зря им обижаемого. Слепцом оказывается и государь, поддерживающий церковную реформу; по той причине, что «Никон опутал» его, хотя сам царь, по мнению Аввакума, находится на стороне староверов.

Также противопоставление заложено изначально и в ролях самого Аввакума. Хотя Аввакум и характеризует себя как грешного человека, недостойного делать какие-либо выводы об обществе, роль праведника убеждает читателя в обратном. Противоречат друг другу с одной стороны, радость Аввакума за возможность принятия мук за верность православной вере (роль мученика) и, с другой, самосострадание и жалость к себе (ролевой образ горемыки). На Соборе Аввакум открыто противостоит патриархам, принявшим реформу Никона: «Побранил ихъ колко могъ и послѣднее рек слово: “Чисть есмь аз и прахъ прилѣпшии от ногъ своих отрясаю пред вами [...]”» (53). А когда сбежавший из заточения Феодор спросил протопопа, что ему делать дальше: «В рубашке ль-де ходить али платье вздѣть?» (50) – то есть открыто демонстрировать



верность старым обычаям или притвориться одним из сторонников Никона), Аввакум велит ему облечься «в платье» и таиться от властей.

Таким образом, реальные события биографии Аввакума, христианский контекст и, конечно, поэтика барокко органично переплелись в сознании автора, позволив писателю представить себя в современном ему хронотопе сильной и неординарной личностью, способной этому хронотопу противостоять.

### Литература

*Демкова Н. С.* Драматизация повествования в сочинениях протопопа Аввакума // ТОДРЛ. Л. : Наука, 1988. Т. 41. С. 302–316.

*Морозов А. А.* Национальное своеобразие и проблема стилей // Русская литература. 1967. № 3. С. 102–123.

Пустозерский сборник : Автографы сочинений Аввакума и Епифания / под ред. В. И. Малышева, Н. С. Демковой, Л. А. Дмитриева. Л. : Наука, 1975.

*Ранчин А. М.* Проблемы барокко и сочинения Аввакума // Статьи о древнерусской литературе. М., 1999. С. 188–193.

*Рогов А. И.* Проблемы славянского барокко // Славянское барокко : историко-культурные проблемы эпохи. М. : Наука, 1979. С. 3–12.

*Хейзинга Й.* Homo ludens. Человек играющий / пер. с нидерл. В. В. Ошиса. М. : ЭКСМО-Пресс, 2001.

УДК 821.161.1-311.2(Толстой Л. Н.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,444

### ***И.С. Панарина***

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

### **РОЖДЕНИЕ ОБРАЗА АННЫ КАРЕНИНОЙ: ОТ «ОТВРАТИТЕЛЬНОЙ ЖЕНЩИНЫ» ДО «УСЫНОВЛЕННОЙ» ГЕРОИНИ**

**Аннотация.** В данной статье рассматривается рождение и эволюция образа Анны Карениной – главной героини одноименного «романа из современной жизни» Л.Н. Толстого (1873-1877). На основе

изучения свидетельств современников, трудов исследователей подтверждается вывод о том, что в процессе работы Толстого над романом – от редакции к редакции – происходило постепенное и последовательное духовное возвышение образа героини – женщины с трагической судьбой, не сумевшей развязать «страшный узел» жизни. Толстой все дальше уходил от первоначального образа «отвратительной женщины», «каиновой самки», «усыновливая» свою героиню.

**Ключевые слова:** романы, литературные герои, образ женщины, художественное воплощение, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

Главной задачей Л.Н. Толстого в 70-е годы становится изображение сложных взаимоотношений личности с обществом в условиях «переворотившейся» действительности. Толстой воссоздает в своем романе ситуацию утраты нравственных ориентиров в пореформенную эпоху, воссоздавая образы людей, «у которых идеал оскудел, которые ищут прекрасного образа мыслей и чувств и страдают среди этого искания» [Страхов 1984: 237]. Женщина в эту эпоху оказалась в центре внимания не только русского общества, но и литературы. «В русской литературе шестидесятых – семидесятых годов проблемы семейных отношений, эмансипации женщины, отношений между отцами и детьми занимают большое место», – пишет М.Б. Храпченко [Храпченко 1980: 172].

Заголовок романа, который менялся от варианта к варианту (окончательный вариант появился только в четвертом наброске), сразу же акцентирует внимание читателя на образе главной героини – Анне. О том, что в центре внимания Л.Н. Толстого была изначально женщина, свидетельствуют ранние варианты названий романа (в том числе, например, иронично-звучащий заголовок во втором наброске – «Молодец баба» [См.: Жданов, Зайденшнур 1970: 805]).

Известно воспоминание Л.Н. Толстого: «Это было так же, как теперь, после обеда, я лежал один на этом диване и курил. Задумался ли я очень или боролся с дремотою, не знаю, но только вдруг передо мною промелькнул обнаженный женский локоть изящной аристократической руки. Я невольно начал вглядываться в видение. Появились плечо, шея, и, наконец, целый образ

красивой женщины в бальном костюме, как бы просительно взглядывавшей в меня грустными глазами. Видение исчезло, но я уже не мог освободиться от его впечатления, оно преследовало меня и дни и ночи, и, чтобы избавиться от него, я должен был искать ему воплощения. Вот начало “Анны Карениной”» [Цит. по: там же: 816]. Как скажет С.А. Толстая, Толстой ждал «эту женщину», чтобы вокруг нее «сгруппировались» «все лица и мужские типы» [Толстая 1978: 497].

Прообразом героини, считают некоторые исследователи, стала некто Анна Пирогова, совершившая самоубийство, погибшая под колесами поезда, о чем было известно Толстому [См., напр., Гудзий 1939: 381]. Но, как вспоминает сын писателя Сергей Львович, «Толстой воспользовался лишь фактом самоубийства Пироговой. Ни по своему характеру, ни по наружности, ни по общественному положению она не была похожа на Анну Каренину» [Толстой С.Л. 1939: 568]. С.Л. Толстой сообщает также и о другом жизненном впечатлении отца, которое могло привести его к созданию образа Анны Карениной и сюжетной линии, связанной с ней: «Самый сюжет романа, относящийся к Анне, мог быть навеян историей Марии Алексеевны Дьяковой, бывшей замужем за Сергеем Михайловичем Сухотиным, покинувшей его и в 1868 г. вторично вышедшей замуж за С.А. Ладыженского» [Там же]. Об этом же факте, возможно повлиявшем на замысел «Анны Карениной», пишут и В.А. Жданов, Э.Е. Зайденшнур: «Задолго до замысла “Анны Карениной” Толстой узнал о семейной драме своих близких знакомых: Мария Алексеевна Сухотина, сестра приятеля Толстого Д.А. Дьякова, разошлась со своим мужем и вторично вышла замуж» [Жданов, Зайденшнур 1970: 820].

Существуют свидетельства, согласно которым внешний облик главной героини мог быть навеян образом Марии Александровны Гартунг – дочери А.С. Пушкина, с которой Толстой познакомился в Туле на одном из приемов. О впечатлении, которое произвела на Толстого дочь великого поэта, вспоминает Т.А. Кузминская: «Когда представили Льва Николаевича Марии Александровне, он сел за чайный стол около нее; разговора их я не знаю, но знаю, что она послужила

ему типом Анны Карениной, не характером, не жизнью, а наружностью» [Кузминская 1960: 170]. Воспоминание Кузминской подтверждает сын писателя – Сергей Львович: «Она (Мария Александровна – И.П.) была, подобно Анне Карениной на балу, в черном платье. О том, что М.А. Гартунг была в кружевном черном платье и что Л.Н. обратил внимание на завитки на ее затылке, я слышал также от моей матери» [Толстой С.Л. 1939: 568].

Б.М. Эйхенбаум, связывая рождение образа героини с тем впечатлением, которое произвела на него Мария Александровна Гартунг, продолжает: в черновом наброске главы VI второй части «Анны Карениной» «вместо фамилии Карениной мелькает даже фамилия Пушкиной; Аня или Анастасья Аркадьевна Пушкина – так названа Анна Каренина» [Эйхенбаум 1969: 179].

Н.К. Гудзий, изучая черновики романа, приходит к выводу: «Толстой первоначально хотел показать в нем (в романе – И.П.) судьбу “потерявшей себя” замужней женщины из высшего общества. Замысел этот был связан с вопросом о свободе чувства для женщины, ставшем на очередь дня особенно в пореформенную эпоху. Но чем дальше подвигалась работа над романом, тем все шире раздвигались его рамки, как это большей частью бывало у Толстого» [Гудзий 1960: 97]. Под пером Л.Н. Толстого, отмечает Э.Г. Бабаев, «все изменялось от варианта к варианту так, что возникновение целого оказывалось результатом “незримого усилия”, или вдохновения. Невозможно иногда угадать в первоначальных набросках тех героев, которых мы знаем по роману» [Бабаев 1982: 419].

Первоначальный облик будущей главной героини выглядел отнюдь не привлекательным: «Действительно, они (Каренин и Каренина – И.П.) были пара: он прилизанный, белый, пухлый и весь в морщинах; она некрасивая, с низким лбом, коротким, почти вздернутым носом и слишком толстая. Толстая так, что еще немного, и она стала бы уродлива. Если бы только не огромные черные ресницы, украшавшие ее серые глаза, черные огромные волосы, красившие лоб, и не стройность стана и грациозность движений, как у брата, и крошечные ручки и ножки, она была бы дурна» [Толстой 1939: 18]. «Внешность,

манеры» героини «не располагают к ней читателя, и разговоры об Анне в обществе закрепляют отрицательное впечатление. “Она дурно кончит”, “она дурно кончила” – говорят о женщине, в манерах которой проскальзывает вульгарность, а в одежде что-то “вызывающе дерзкое”» [Жданов, Зайденшнур 1970: 814]. В первоначальном наброске трудно разглядеть ту Анну Каренину, о которой сказал А.П. Чехов в письме к А. С. Суворину: «Как вспомнишь толстовскую Анну Каренину, то все эти тургеневские барыни со своими соблазнительными плечами летят к черту» [Чехов 1952: 609].

Изначально фамилия супругов – Ставровичи, а не Каренины. Имя героини также сначала было не Анна, а Татьяна, которая «изображена эгоистическим лживым существом» [Храпченко 1980: 173]. В одном из набросков романа, Толстой называет «этот первоначальный образ» «отвратительной женщиной» [Толстой 1939: 5]. «Роман из современной жизни» задумывался именно как роман о «каиновой самке», которая нарушила все устои общества: «Героиня – неверная жена, жалкая, но не преступная. Она молода, полна неизрасходованных жизненных сил, страстно хочет любить и быть любимой» [Гудзий 1960: 98].

Затем во втором наброске романа Татьяна становится Наной (Анастасией) [Жданов, Зайденшнур 1970: 805]. Впервые имя «Анна» героиня получает только в четвертом варианте романа [Там же: 807]. И только после того, как имя героини утвердилось, появляется заглавие романа «Анна Каренина». По мнению Б.М. Храпченко, «превращение Татьяны Ставрович в Анну Каренину было не углублением образа, а созданием нового характера»: «...Вместо характера бездумной искательницы наслаждений на страницах романа возникает образ богато одаренной, яркой натуры. Скрытый огонь жизни, значительность духовного “я” – вот что угадывается уже при первом знакомстве с Анной» [Храпченко 1980: 183].

Давно замечено, что фамилия «Каренина» несет в себе особую смысловую нагрузку. Образ Анны в романе связан, прежде всего, со сферой эмоционального – с чувством страсти, желаниями, эмоциями. Но фамилия совершенно противоречит ее натуре. «Однажды, – он (Л.Н. Толстой – И.П.) сказал мне, –

вспоминает С.Л. Толстой, – “Каренон” – у Гомера – голова. Из этого слова у меня вышла фамилия Каренин”. Не потому ли он дал такую фамилию мужу Анны, что Каренин – головной человек, что в нем рассудок преобладает над сердцем, т.е. чувством?» [Толстой С.Л. 1939: 569]. Так, даже фамилия подчеркивает несходство Анны с мужем, ее противопоставленность той аристократической среде, к которой она принадлежит [См. об этом: Гудзий 1960: 99].

Общеизвестно свидетельство самого Толстого, что замысел романа возник под влиянием прочитанного им пушкинского отрывка «Гости съезжались на дачу...» [См., например: Жданов, Зайденшнур 1970: 803]. По мнению Э.Г. Бабаева, влияние Пушкина более значительно, чем это обычно представляется: «“Анна Каренина” – пушкинский роман Толстого, в самом глубоком значении этого слова (Пушкин “как будто разрешил все мои сомнения”). Поэтому было бы неверным сводить “влияние Пушкина” в “Анне Карениной” к одному только отрывку “Гости съезжались на дачу...”. Или даже только к одной прозе Пушкина. Ведь сюжет романа в известной мере связан и с пушкинским “романом в стихах”. Пушкин как бы подсказал Толстому форму современного свободного романа. В первоначальных набросках: героиню даже звали Татьяной» [Бабаев 1982: 421].

Сам Толстой не скрывал аналогий между Анной Карениной и Татьяной Лариной, но именно в композиционном смысле, в свободе героя и художника друг от друга, а не в характере или внешности. Так, знакомый Толстого В.А. Русанов, жалевший Каренину, погибшую под колесами поезда, и коривший писателя за жестокость, запомнил его слова: «Это мнение напоминает мне случай, бывший с Пушкиным. Однажды он сказал кому-то из своих приятелей: “Представь, какую штуку удрала со мной моя Татьяна! Она замуж вышла! Этого я никак не ожидал от нее”. То же самое и я могу сказать про Анну Каренину. Вообще, герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы; они делают то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется» [Русанов А., Русанов Г. 1972: 33]. По мнению Э.Г. Бабаева, Л.Н. Толстой поставил над Карениной некий психологический опыт: он

«предоставил своей героине полную свободу действий, позволил ей торжествовать над обстоятельствами, исподволь наблюдая за тем, как страсти уводят ее все дальше от того, к чему она стремилась» [Бабаев 1978: 26].

Помимо русских «предшественниц» Анны Карениной также называют Эмму Бовари Г. Флобера. Но то, что объединяет героинь, – чувство страсти, яркое, пронизывающее, – их и разъединяет. Как показывают сопоставительные исследования романов, толстовская героиня гораздо глубже, чем героиня французского писателя. Так считает, например, Б.М. Храпченко: Анна Каренина «натура духовно гораздо более широкая и богатая, чем флюберовская героиня. Дорожа истинным, чистым, Каренина не терпит лжи, лицемерия, так же как не хочет утешать себя иллюзиями» [Храпченко 1980: 195]. То же самое утверждает и А. Шульцева в статье «Госпожа Бовари и Анна Каренина», с полной очевидностью обнаруживая «моральное превосходство» Анны Карениной над Эммой [Цит. по: Григорьев 1970: 867]. Отличие Анны от Эммы М. Пуйманова видит в том, что «в “Мадам Бовари” зияет смерть и гибель, а в “Анне Карениной” пышет жизнь» [Цит. по: там же: 885].

В литературоведении отмечена также связь образа Анны с предшествующими героинями Толстого, в частности «Войны и мира», прежде всего с образом Наташи Ростовской. Но в то же время утверждается и безусловное отличие героинь: «Обе они – и Наташа, и Анна – стремятся к полноценному человеческому счастью. Но тогда как Наташа достигает его (как ей это представляется и как думает об этом Толстой), Анна погибает на пути к счастью» [Бурсов, Опульская 1956: 520]. О сходстве и отличии этих двух героинь писал и Б.М. Храпченко: «известные черты близости в восприятии мира у Анны Карениной и Наташи Ростовской несомненны», – в то же время отмечая, что свойственный обоим героиням «внутренний огонь жизни проявляется по-иному» [Храпченко 1980: 184].

Вместе с тем, справедливо суждение Э.Г. Бабаева: несмотря на сходство толстовской героини с женскими образами других авторов (Пушкина, Флобера) и даже самого Толстого, «характер Анны Карениной был новым для Толстого.

В «Войне и мире» не было ни одной героини подобного типа» [Бабаев 1978: 76]. «В «Анне Карениной», – утверждает Н.К. Гудзий, – Толстой, не повторяя себя, показал нам новые человеческие индивидуальности и проник в новые психологические глубины, им почти еще не затронутые или затронутые лишь мимоходом» [Гудзий 1960: 101]. Сказанное в первую очередь относится к образу Анны Карениной.

В противовес честной Анне в ее окружении существуют светские женщины – Бетси Тверская, мадам Шталь, Шильтон. Эти женщины не скрывают своих «незаконных» связей и при этом пользуются авторитетом в обществе. Анну же с Вронским связывает не просто интрижка, сам Вронский это понимает: «Если бы это была обыкновенная пошлая светская связь, они бы оставили меня в покое» [Толстой 1984: 203]. Толстой словно нарочно ставит свою героиню рядом с такими женщинами, чтобы Анна резко контрастировала с ними: «Она душевно богаче и тоньше их. И с нее взыскано строже» [Ранчин]. Характер Анны выражается в ее огромной любви сначала к Сереже, потом к Вронскому, а затем к самой себе. «Диалектика перехода чувства самоотверженной любви к другому в себялюбивую и эгоистическую страсть, сжимающую весь мир в одну сверкающую и доводящую до безумия точку, – пишет в этой связи Э.Г. Бабаев, – вот феноменология души Анны Карениной, раскрытая Толстым с шекспировской глубиной и силой» [Бабаев 1978: 62].

Л.Н. Толстой в лице Анны изобразил человека, отданного своим страстям, требующего и жаждущего личного счастья. Не случайно образ Анны сопровождают такие символы как железная дорога (и символ времени – «век шестует путем своим железным» (Е.А. Боратынский), и символ личной судьбы-пути героини), свеча (которая так или иначе догорит, погаснет), а также метель. Б.М. Эйхенбаум видел в метели олицетворение того чувства, которое связывает Анну и Вронского, – страсти: «Трактовка страсти как стихийной силы, как “поединка рокового”, и образ женщины, гибнущей в этом поединке – это основные мотивы “Анны Карениной” подготовлены лирикой Тютчева» [Эйхенбаум 1960: 181]. Трактовки образа метели как символа страсти придерживается и А.М. Ранчин: «Любовь Анны



к Вронскому – это не высокое чувство, в котором над физическим влечением преобладает духовное начало, а слепая и губительная страсть. Ее символ – яростная метель, во время которой происходит объяснение Анна и Вронского» [Ранчин].

Чешский писатель М. Кундера подчеркнул особую связь Анны с железной дорогой, которая отражается в композиционном плане: «Анна встречается с Вронским при странных обстоятельствах. Она на перроне, где только что кто-то попал под поезд. В конце романа бросается под поезд Анна. Эта симметрическая композиция, в которой возникает одинаковый мотив в начале и в конце романа, может ... показаться слишком “романной”. <...> Ведь могла же Анна покончить с собой каким-то иным способом! Но мотив вокзала и смерти, этот незабвенный мотив, связанный с рождением любви, притягивал ее своей мрачной красотой и в минуты отчаяния» [Кундера 2002: 66].

Итак, все исследователи отмечают последовательную духовную углубленность образа главной героини Анны Карениной и нарастание трагизма ее судьбы в процессе работы автора над романом – от черновиков до окончательного текста: «От редакции к редакции Толстой духовно обогащал свою героиню и нравственно возвышал ее, делал всё более привлекательной» [Бурсов, Опульская 1956: 520]; «В процессе работы над романом Толстой все более и более отходил от первоначальной обрисовки характера Анны и Каренина. Чем дальше, тем больше морально повышался и духовно обогащался образ Анны...» [Гудзий 1960: 99]. Менялось отношение самого Толстого к своей героине. Известна его фраза из письма А.А. Толстой (март 1876 г.): «... но не говорите мне про нее дурного... она все-таки усыновлена» [Толстой 2011: 329].

Однако, «при всех изменениях, внесенных Толстым в образ Анны Карениной», в нем до конца сохранились черты, о которых говорит С.А. Толстая в своем дневнике: Анна одновременно и “потерявшая себя”, и “не виноватая женщина”» [Бурсов, Опульская 1956: 520], так и не сумевшая развязать тот страшный «узел жизни», который обусловил неизбежность трагической развязки ее судьбы.

## Литература

*Бабаев Э. Г.* «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. М. : Худож. лит., 1978.

*Бабаев Э. Г.* Комментарии. «Анна Каренина» // Толстой Л.Н. Собр. соч. : в 22 т. М. : Худож. лит., 1982. Т. 9. «Анна Каренина». С. 417–448.

*Бурсов Б. И., Опульская Л. Д.* Л. Толстой // История русской литературы : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР, 1956. Т. 9. Ч. 2. С. 433–618.

*Григорьев А. Л.* Роман «Анна Каренина» за рубежом // Толстой Л.Н. Анна Каренина : роман в восьми частях. М. : Наука, 1970. С. 856–890.

*Гудзий Н. К.* Вступительная статья и примечания. Л.Н. Толстой «Анна Каренина». Неизданные тексты // Литературное наследство. М. : Изд-во АН СССР, 1939. Т. 35–36. Л.Н. Толстой. С. 381–397.

*Гудзий Н. К.* Лев Толстой : Критико-биографический очерк. М. : Худож. лит., 1960.

*Жданов В. А., Зайденинур Э. Е.* История создания романа «Анна Каренина». Приложения // Толстой Л.Н. Анна Каренина : роман в восьми частях. М. : Наука, 1970. С. 803–833.

*Жданов В. А., Зайденинур Э. Е.* Текстологические пояснения // Толстой Л.Н. Анна Каренина : роман в восьми частях. М. : Наука, 1970. С. 834–855.

*Кузминская Т. А.* Моя жизнь дома и в Ясной поляне : Воспоминания : в 3 ч. Тула : Тульск. кн. изд-во, 1960. Ч. 3. С. 170.

*Кундера М.* Невыносимая легкость бытия. СПб. : Азбука-классика, 2002.

*Ранчин А. М.* Роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина» : замысел, смысл эпиграфа и авторская позиция. URL: HYPERLINK <http://www.portal-slovo.ru/philology/43318.php> (дата обращения: 28.07.2017).

*Русанов Г. А., Русанов А. Г.* Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. Воронеж : Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1972.

*Страхов Н. Н.* Взгляд на текущую литературу // Страхов Н.Н. Литературная критика. М. : Современник, 1984. С. 402–404.

*Толстая С. А.* Мои записи разные для справок // Толстая С.А. Дневники : в 2 т. М. : Худож. лит., 1978. Т. 1 : 1862–1900.

*Толстой Л. Н.* Анна Каренина // Толстой Л.Н. Собр. соч. : в 22 т. М. : Худож. лит., 1984. Т. 9. Анна Каренина. Части пятая – восьмая. С. 7–417.

*Толстой Л. Н.* Анна Каренина. Черновые редакции и варианты // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. М. : Худож. лит., 1939. Т. 20. С. 3–570.

*Толстой Л. Н.* Письмо А.А. Толстой. Между 8 и 12 марта 1876 г. // Л. Н. Толстой и А. А. Толстая. Переписка (1857 – 1903). М. : Наука, 2011. С. 329.

*Толстой С. Л.* Об отражении жизни в «Анне Карениной» : Из воспоминаний // Литературное наследство. М. : Изд-во АН СССР, 1939. Т. 37–38. Л. Н. Толстой. С. 566–590.

*Храпченко М. Б.* Лев Толстой как художник // Храпченко М. Б. Собр. соч. : в 4 т. М. : Худож. лит., 1980. Т. 2. С. 168–228.

*Чехов А. П.* Из письма А.С. Суворину, 24 февраля 1893 г. // Л.Н. Толстой в русской критике : Сб. ст. М. : Худож. лит., 1952. С. 609.

*Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой: Семидесятые годы. Л. : Сов. писатель, 1960.

*Эйхенбаум Б. М.* Пушкин и Толстой // Эйхенбаум Б. О прозе : сб. ст. Л. : Худож. лит., 1969. С. 167–184.

УДК 821.161.1-311.2(Цветаева М.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,444

***Е.Я. Джаббарова***

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

**АПОЛОГИЯ УЧИТЕЛЯ**

**(НА ПРИМЕРЕ СТАТЬИ М. ЦВЕТАЕВОЙ «КЕДР»)**

**Аннотация.** В работе рассматривается статья Марины Цветаевой «Кедр», написанная автором в 1923 году, в эмиграции. Исчезновение былого мира влечет за собой необходимость искать наставника. Вследствие чего в прозе М. Цветаевой периода эмиграции

возникает особый феномен «апологии учителя», в роли которого выступает Сергей Волконский. Показано, как выстраиваются особые параллели имен собственных и необходимость артикуляции социального положения. Отдельно анализируются образы дерева и учителя (садовника), олицетворяющие собой вечное и доступное лишь поэту пространство. Разговор о современнике становится способом выражения собственных художественных постулатов.

**Ключевые слова:** апология, проза поэта, литературное творчество, русские поэтессы.

В 1923 году, будучи в эмиграции, в Праге, Цветаева пишет статью «Кедр», посвященную новой книге С. Волконского «Родина». О значении Волконского для Цветаевой и об обстоятельствах создания статьи пишет А. Саакянц: «Начало 1923 года было осенено для Цветаевой Сергеем Михайловичем Волконским. Только что вышла его книга “Родина” – та самая, которую весной 1921 года Цветаева для него самоотверженно переписывала набело. Теперь весь январь она работала над статьей о “Родине”, которую назвала “Кедр. Апология”. Волконский для Цветаевой – не просто автор близкой ее сердцу книги. Он – Вергилий, поводырь в удушливом лабиринте жизни, в угнетающем ее быте, высвободитель, “катализатор” духовности» [Саакянц 1997: 334].

«В “Кедре” Цветаева вводит в ткань статьи свою биографическую тему. Здесь продолжены в форме публичного высказывания размышления, заполнявшие недавно записные книжки и рабочие тетради Цветаевой: “Кедр” стал рассказом о тех переменах в собственном мироощущении, которые она связывала со своей встречей с Волконским» [Шевеленко 2002: 200], – пишет И. Шевеленко. Исследователь отмечает и осуждение, с которым критика встретила «Кедр», которая преимущественно касалась чрезмерных сравнений Волконского с Гёте. Те же нападки рассмотрены и А. Саакянц, которая, однако, отмечает их беспочвенность и безосновательность.

Статья в данном случае, по определению самой Цветаевой, выступает как «апология», слово «апология» возникло от древнегреческого *ἀπολογία* – оправдание и обозначает сочинение, текст или речь, основная задача которого

защитить другого. Следовательно, предполагается, что объект апологии подвергается нападкам. Показательно, что защищая Волконского, Цветаева часто защищает и Гёте: «Директорство кн. Волконского не слабость, равно как и тайное соперничество Гёте – не страсть к титулам (что можно взять у первого и прибавить ко второму!), в обоих случаях трудная, ответственная человеческая привязанность: Волконского к отцу, Гёте к другу и сподвижнику молодости» [Цветаева 1997: 256]. Примечательно и то, что обращения к самому Волконскому крайне лаконичны и соответствуют заявленному жанру литературной статьи, вероятно, это связано с учительской функцией Волконского, априори наделенного особым правом и авторитетом, и потому чрезмерная эмоциональность в обозначениях не требуется Цветаевой: «Итак, кн. Волконского я смело могу назвать – *учителем* (здесь и далее выделено нами – *Е.Д.*) жизни» [Там же: 264]; «Мы подходим к основному руслу кн. Волконского, к той деятельности, к которой он был рожден, к замыслу всей его жизни: *Учительству*» [Там же: 259]. В то же время Цветаева крайне эмоциональна, поскольку в статье есть легко считываемое сравнение Волконского не только с Гете, но и с Христом. Основными обозначениями к Волконскому становятся «Волконский», кн. Волконский» и «автор» (что крайне непривычно для прозы поэта). Указание на социальный статус «князь» необходимо Цветаевой, прежде всего, потому, что позволяет подчеркнуть не только возвращенное семьей и средой благородство Волконского, но и его особенную «человечность», красоту натуры: «Мое же русское и человеческое сердце, пока будет биться, не устанет радоваться этому простому чуду: человеку – вне века, князю вне княжества, человеку – без оговорок: че – ло – ве – ку» [Цветаева 1997: 266]. Тот факт, что Волконский «князь» по натуре своей делает это обозначение особенно значимым для Цветаевой, об этом упоминает и исследователь А. Саакянц: «Эта высота, благородство, аристократизм духа ее старшего друга были для Марины Ивановны большой опорой, – как в Москве, так и на чужбине» [Саакянц 1997: 336].

С этим благородством и аристократизмом связано и название статьи, смысл которого Цветаева поясняет сама: «Я назвала свою статью Кедр: дерево из высоких высокое, из прямых прямое, двойное воплощение Севера и Юга (кедр ливанский и кедр сибирский), дерево редкое в средней России. Двойная сущность Волконского: северное сияние духа – и латинский его (материнский) жест. И – двойная судьба его, двойной рок, тяготеющий над родом Волконских: Сибирь – и Рим! (Тяготеющий и над внуком декабриста, ибо – четыре года в Сов<етской> России, – чем не Сибирь?)» [Цветаева 1997: 270]. Такое подробное объяснение для Цветаевой, в том числе, способ выражения своего восхищения, поэт творит свой миф о другом, свой миф об учителе. Вот и здесь кедровая шишка от кедра, о которой упоминает Волконский, становится поводом к творению целого особого мифологического видения, притом видения сугубо цветаевского.

Создается ощущение, что Цветаева защищает не только С. Волконского и его книгу, но и собственные представления о писателе, о себе и о творце в целом, так, к примеру, она пишет: «*Мое* (здесь и далее выделено нами – *Е.Д.*) сокровенное, душу и уста *мне* жгущее желание – это, чтобы вы поняли, что у большого ничего не возьмешь, что не поведомственны руке человека нерукотворные крепости и недоказуемые угоды Духа, что здесь ничто не возьмет: ни декрет, ни штык» [Цветаева 1997: 260].

Цветаева использует несколько способов выражения своего отношения, один из которых – использование имен собственных, точнее: конструирование парадигм, параллелей между писателями. Поэт неслучайно упоминает Аксакова, Гоголя, Чехова, Гёте: «Для Аксакова дуб – скорей отец, дед, символ прошлого, для Волконского – дитя – рост – благословенный завтрашний день!» [Там же: 261]; «Русская речь Волконского – соковищница. Такое блаженство я испытывала, только читая в 1921 г. “Семейную Хронику” Аксакова. Это не гробокопательство, не воскрешение в XX в. допотопных останков, не витрина музея, где к каждому предмету – тысяча и одно примечание, – это живая, живучая и

певучая русская молвь, такая, как она поет еще в далеких деревнях и в памятливых сердцах поэтов» [Там же: 269]; «Когда я думаю о Боге первых дней, я неуклонно думаю о Гёте последних. Когда я думаю о Гёте последних, я неуклонно думаю о кн. Волконском» [Цветаева 1997: 263]; «“Дали недвижны, – отсюда спокойствие высот”. – Не знай я, что это сказано Волконским, я бы непременно назвала Гёте» [Там же: 264]. Цветаева неслучайно ставит рядом или противопоставляет тех или иных авторов, в некоторой степени она создает собственную парадигму, так, к примеру, Цветаева лишь вскользь упоминает Тютчева, хотя и признает его статус как «... одного из настольных поэтов Волконского» [Там же: 260].

Цветаева часто обращается непосредственно к тексту самого Волконского, тем самым подчеркивая его исключительность, она намеренно сокращает собственный текст и подкрепляет его чужим, тем самым она не подвергает никакому сомнению талант и одаренность своего наставника. С этой же целью Цветаева называет себя читателем, ситуация крайне редкая для ее прозы, зачастую с категорией «читатель» всегда соседствовал «поэт», но именно при разговоре о Волконском Цветаева словно намерено ограничивает себя: «Каким же чудом я, читатель, из всех этих других вывела только одно: *его* (выделено автором)? Простое и чудесное чудо: личность, то, чего не скроешь даже в приходно-расходной книжке!» [Там же: 263]. Вместо привычной парадигмы: «я» – «другой», где я – автор, сам поэт, возникает третье звено – читатель, нужный Марине Цветаевой для того, чтобы сместить акцент с восприятия собственного текста, на книгу и образ Волконского.

Особое внимание уделяется созвучиям и звуковому, фонетическому устройству текста Волконского. Подобное внимание к звучанию и фонетическому облику слова не случайно, как пишут Л.Г. Кихней и Е.В. Меркель: «Речетворчество М. Цветаевой основано, согласно нашей концепции, на стремлении добраться “до глубины, до самой сути” явлений с помощью *метафорических* и *фонетических* (выделено авторами) уподоблений, как бы укорененных в самом языке. По Цветаевой, именно эти “орудийные приемы”

способны преодолеть “разорванность” бытия, показать глубинную связь всего со всем» [Кихней, Меркель 2012: 105]. Так, у Цветаевой читаем: «О, Волконский великий мастер созвучия!» [Цветаева 1997: 268]; «Сами слова стонут, зывают. Вот она, здравому смыслу неподсудная, в победоносности своей бесспорная – Магия слова (заклинания, причитания, заговоры, плачи)!» [Там же]; «Ритмика Волконского мне дорога, потому что она природна. В ней – если кто-нибудь и побывал, то только, вероятно, один – Бог!» [Там же]. Магическое начало в поэзии и языке является для Цветаевой особенным, а фонетическая составляющая художественного произведения всегда была для М. Цветаевой основополагающей.

Обратимся к ключевым мотивам и образам, появляющимся в тексте. В отличие от большинства филологических трактатов Цветаевой местоименные парадигмы, как и личные местоимения, не превалируют в тексте. Даже личное местоимение «я», зачастую являющееся ключевым, в статье о Волконском почти вторично, прежде всего, это объясняется тем, что именно образность чужого текста становится для Цветаевой способом личного высказывания. Именно Волконский повлиял не только на лирику поэта, но и на философские, онтологические законы устройства текста и в целом понимания мира, поэт подсознательно находился в поисках наставника, которым и стал Сергей Волконский: «Дружба с Волконским, несомненно, повлияла на лирику Цветаевой» [Саакянц 1997: 249]; «Суждения Волконского о горизонтали и вертикали как о категориях философских, пусть и неоригинальные, взятые из вторых и даже третьих рук, были, без сомнения, дороги Цветаевой и, возможно, даже совместно с нею “рождены”...» [Саакянц 1997: 482].

Ключевыми образами при разговоре о Волконском становятся образы дерева и учителя: «Итак, книга “Родина” – древо высочайшей человечности. Корень – рост – вершина, все налицо, – и какое цветение!» [Цветаева 1997: 247]; «Учитель – прежде всего садовник. И как прав, как зорек к себе Волконский, с его – отродясь – нелюбовью к хозяйству и страстью к дереву» [Там же: 261]. В особенности, отметим сцену в саду, разворачивающуюся во времена революции,



Волконский старательно подстригает кусты и на вопрос рабочего-солдата отвечает: «И для кого вы трудитесь? Ведь смотреть жалко. Сами ведь уж не увидите» [Там же: 263]. Волконский отвечает: «После меня уже не стричь, а рубить будут» [Там же]. Это сцена становится для Цветаевой крайне значимой, во-первых, именно она позволяет ей вновь дать характеристику другому: «Жест взращивания у него в *руке* (выделено автором)» [Там же:]. Во-вторых, благодаря этой сцене Цветаева подводит читателя к авторской интерпретации того, кто есть Учитель (садовник). По сути своей – главная задача всех филологических трактатов: «Творческий инстинкт перед разверстой ямой, – вот оно, бессмертье! Скрип садовых ножниц Волконского, вот он ответ на стук топоров!» [Там же].

Статью «Кедр» можно отнести к жанру апологии по ряду причин, прежде всего в силу особых приемов и структур, характерных М. Цветаевой. Так, сознательные параллели между Волконским и Гёте лишь подчеркивают, что поэт защищает не конкретного человека, а поэта, гения в целом. Указание на социальное сословие, как и любое другое упоминание материального и предметного мира, выводит нас в духовный, мифологический пласт, сознательно конструируемый поэтом. Появление особых образов и мотивов, составляющих неотъемлемую часть цветаевского мифотворчества: возникают образы дерева, учителя как садовника, олицетворяющие собой то небесное, вечное пространство, к пониманию которого может приблизиться лишь поэт, становится важным разговор о современнике как способ высказать собственные художественные постулаты сквозь такие категории, как «поэт» и «читатель». Кроме того, реализуются такие приемы цветаевской апологии как: конструирование именных парадигм, сознательное дистанцирование Цветаевой и приравнивание себя к читателю, отсутствие частотного употребления местоимений «я» / «мой», обильное цитирование чужого текста.

## Литература

*Кихней Л. Г., Меркель Е. В.* Поэт и язык: к вопросу о поэтологических стратегиях О. Мандельштама и М. Цветаевой // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2012. № 3. С. 103–106.

*Лейдерман Н. Л.* Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО ; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010.

*Саакянц А.* Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. «Бессмертные имена». М. : ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2002.

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

*Цветаева М. И.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 5. Кн. 1 : Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М. : ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997.

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

**О.В. Бессмельцева**

*(Санкт-Петербургский государственный университет,  
Санкт-Петербург, Россия)*

### **ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ «ВНУТРЕННЕЙ» И «ВНЕШНЕЙ» ЭМИГРАЦИИ 1930-1940-х гг.**

**Аннотация.** Статья посвящена проблемам, связанным с комплексным изучением немецкоязычной литературы внутренней и внешней эмиграции 1930-40-х гг. Ставится вопрос о возможности выявления сходжений в проблематике и поэтике этой литературы, имеющей общим истоком литературу Веймарской республики. Интерес представляет тема утопии, которая разрабатывается в 1920-е гг. и продолжается в литературе эмиграции на фоне философских и социологических дебатов об утопическом мышлении.

**Ключевые слова:** эмиграция, утопия, романы, писатели-эмигранты.

В исследованиях немецкоязычной литературы 1930-40-х гг. долгое время традиционно выделяли по меньшей мере две группы – творчество «внешних» и «внутренних» эмигрантов. Определяющим для классификации считалось не сходство художественных приёмов, а общность внешних условий, обусловивших творческий процесс внутри каждой «группы». «Внутренних» и «внешних» эмигрантов рассматривали как антагонистов. Считалось, что комплексный анализ литературного процесса 1930-40-х гг. невозможен.

Автономное изучение каждой из «литератур» привело в ряде случаев к смещению целей и искажению предмета исследований. Изучение литературы «внешних» эмигрантов в рамках исследований эмиграции превращается зачастую в «поиск общего и характерного для существования в эмиграции» [Deutschsprachige Exilliteratur 1984: 3]. Возникает опасность «с одной стороны, чрезмерного типологического абстрагирования, <...> с другой стороны – выбора в качестве основных лишь некоторых аспектов и лишь под определённым углом зрения» [Ibd.]. Так, анализ литературы эмигрантов 1930-40-х гг. у

Й. Стрелки сводится к выделению в этой литературе ряда типичных для эмиграции тем: жизнь в изгнании, опыт встречи с Чужим, тоска по родине, кризис искусства, критика тирании, построение утопии [Strelka 1983: 51-66]. Также внимание исследователей привлекают те языковые и стилистические особенности произведений авторов-эмигрантов, которые свидетельствуют о контакте с иной культурой страны эмиграции. Такой подход, вписывая немецкоязычную литературу 1930-40-х гг. исключительно в контекст литературы эмиграции, в какой-то мере лишает её исторической и культурной специфики.

Что касается исследований литературы «внутренней эмиграции», то здесь ставится проблема «дешифровки», обнаружения «скрытого подтекста», содержащего критику нацистского режима, а также следов «внутренней» цензуры в произведениях «внутренних» эмигрантов. Исследователи задаются вопросом об общих тенденциях в поэтике, например, о специфическом изображении пространства – замкнутого, давящего, передающего опыт творчества в «закрытом» тоталитарном государстве под гнѐтом идеологии и цензуры.

В 1970-х гг. западные германисты начали пересматривать подход, основанный на строгом разграничении не только «литератур» 1930-40-х гг., но и направлений в литературоведении, изучающих этот период. Появились исследования, восстанавливающие историю понятия «внутренняя эмиграция» с опорой на исторические документы 1930-40-х гг. Результаты [Wohlgemuth-Berglund 1974] показали, что отношения между «внутренней» и «внешней» эмиграцией впервые стали конфликтными в конце 1945 г. в связи с открытой перепиской между «внутренней» эмиграцией (в лице В. Моло и Ф. Тисса) и «внешним» эмигрантом Т. Манном. Т.е. было бы неверно проецировать ситуацию раскола после 1945 г. на отношения между оппозиционными писателями в 1930-40-е гг. Даже в последние годы войны в эмиграционной публицистике и дневниках писателей встречаются призывы к противостоянию гитлеровскому режиму с обеих сторон – снаружи и изнутри. То же стремление восстановить «единство» немецкой литературы и

культуры дало повод к так наз. «большой полемике». Вальтер фон Моло, обращаясь к Т. Манну, призывал эмигрантов вернуться в страну, чтобы совместными усилиями укрепить дух немецкого общества, освобождённого от режима, но сломленного изнутри. За письмом Моло последовало обращение Тисса, чьи произведения выходили в 1930-40-е гг. с одобрения национал-социалистической цензуры. Тисс попытался укрепить своё ставшее щекотливым положение и фактически обвинил Т. Манна и эмигрантов в бегстве от гражданской ответственности. Именно Тисс закрепил за выражением «внутренняя эмиграция» не самую лучшую славу, которое это понятие имеет в немецкоязычном пространстве. Т. Манн в ответе на открытые письма заявил, что вся литература, опубликованная в гитлеровской Германии, ничего не стоит и её «неприятно брать в руки» [Die große Kontroverse 1963: 31].

Но ещё в 1938 г. тот же Т. Манн говорил о немецкой оппозиции как о «наш, немецких людей внутренней и внешней эмиграции» [Mann 1938: 9]. Протест против режима у Т. Манна и ряда других писателей «внутренней» и «внешней» эмиграции проявлялся не в поддержке оппозиционных партий, но в отрицании ведущей роли политики в организации общественной жизни. Писатели искали новых форм организации общества, основанных на самых общих гуманистических принципах, и считали, что политике следует стать «гуманистической утопией» [ср. Broch 1978: 364]. Важный толчок к социальным преобразованиям в направлении «гуманизации» должно было дать «этическое» искусство, в котором эстетические особенности произведений должны были отражать содержание этической программы писателя.

В результате такие авторы, как Г. Брехт, Т. Манн, Г. Гессе, Р. Музиль, Ф. Верфель, не будучи «аполитичными», всё же сознательно держались в стороне от т.н. «реальной политики» и уходили в своего рода добровольную изоляцию. С другой стороны, именно эта приверженность к гуманистическим идеалам сближала писателей не в рамках партии, но на почве дружеских контактов, через переписку, встречи и дискуссии. Так, в Швейцарии в доме Гессе собираются Т. Манн и Б. Франк; так,

Э. Вайс, который с 1934 г. живёт во Франции почти в полной изоляции, ищет контактов со С. Цвейгом и Т. Манном; так Брех между 1934 и 1938 гг. развёртывает обширную переписку (с Т. Манном, Верфелем, Цвейгом, Тиссом, Э. Виеттой и др.) на фоне накаляющейся политической обстановки (Австрия зажата в тисках между Гитлером и Муссолини).

Внимательная работа с документами «внутренней» и «внешней» эмиграции заставила пересмотреть подходы к изучению литературного процесса 1930-40-х гг. В 2002 г. выходит сборник «Катастрофы и утопии: внешняя и внутренняя эмиграция», составитель которого считает традиционное разделение автоматизмом, в силу которого «хотя и утверждаются очевидные различия, но вместе с тем постоянно отрицаются возможные соответствия» [Naarmann 2002: 8].

При этом историческая ситуация в немецкоязычных странах в 1930-е гг., несомненно, сообщает общие импульсы для творчества оппозиционных писателей, впоследствии «разделившихся» на «внутренних» и «внешних» эмигрантов. Как реакция на политическую и культурную катастрофу (сожжение книг в 1933 г., выставка «дегенеративного искусства» в 1937 г.) возникает множество утопических проектов, оспаривающих радикализм идеологии: политическая сфера вторгается в сферу художественную, но одновременно и в искусстве строятся модели взаимодействия художника, общества и государства, в которых авторы ищут выход из сложившейся ситуации.

Следует учесть и социально-политический фон предшествующего периода (1918-1933 гг.). После поражения в Первой мировой войне для Германии и государств, возникших на территории бывшей Австро-Венгрии, остро встал вопрос о новом государственном устройстве. Поиск новых форм общественной жизни стал делом не только теории, но и практики, что усилило веру в «утопическое мышление». С 1920-х гг. об «утопичности» как свойстве мышления рассуждали социологи К. Мангейм, Э. Блох, Т. Адорно. Они видели в литературных и политических утопиях проявление «естественного» утопизма, неотъемлемого свойства

человеческого сознания. Характерно, что наблюдениями социологов интересовались и писатели. Обмен мнениями происходил в переписке и на страницах эмигрантских изданий, например, в журнале «Мера и Ценность» (Maß und Wert, 1937-1940): в числе его авторов Мангейм, Т. Манн, Брех, Вейс, А. Дёблин, Музиль, Гессе, Блох, В. Беньямин, Верфель, Г. Манн, Франк и др.

Через призму дебатов об утопии, протекавших особенно оживлённо в первой трети XX в., можно попытаться выработать комплексный подход к изучению литературного процесса 1930-40-х гг. [Voßkamp 2016]. Можно отметить вслед за А.В. Михайловым, что интерес к утопии в культуре никогда не случаен: «утопические картины появляются не просто как следствие <...> сошедшихся вместе обстоятельств, но и как следствие своего рода трагического равновесия <...> – не слишком статично и не слишком динамично, не слишком бесперспективно и не слишком перспективно <...>, не слишком пассивно и не слишком активно» [Михайлов 2000: 211–212]. 20-е гг. XX в. оказываются именно такой эпохой «трагического равновесия», богатой идеями и разочарованиями, вызванными неудачными попытками реализации этих идей. А.В. Михайлов в том же пассаже называет «трагизм» характерным свойством утопии в связи с тем, что «видимо, нет ни одной <...> книги-утопии, которая не была бы в то же время опровержением таковой, не была бы антиутопией» [там же].

Сходного мнения придерживается и Фоскамп. Он отмечает, что утопия – это в первую очередь критика и отрицание существующего социального порядка [Voßkamp 2016: 20–21, 26]. Одновременно утопии свойственна и «самокритика». Модель идеально функционирующего общества строится на механизмах исключения «нежелательных» факторов, нарушающих «равновесие» в социуме. Такой метод идёт в разрез с принципами гуманизма (в иерархии ценностей утопии государство и общество стоят выше, чем личность). Утопия двойственна, т.к. в ней критика существующего порядка через создание альтернативной модели общества распространяется и на эту новую модель. Поэтому жанр утопии

оказывается особенно востребован в ситуации повышенного контроля государства за литературным процессом: даже изображая утопию в согласии с государственной идеологией, можно одновременно заронить сомнение в безупречности и моральной оправданности этой идеологии. Так, для «внутренней» эмиграции обращение к жанру или элементам утопии при тщательном рассмотрении вполне может свидетельствовать не об эскапизме или коллаборации, но о желании артикулировать внутреннее неприятие государственной идеологии.

Осмысление собственной гражданской позиции на фоне событий в Германии 1930-х гг. становится насущной необходимостью даже для авторов, сторонящихся политических групп. Их социальная деятельность пестрит «утопическими» проектами<sup>1</sup>, черты «утопизма» носит и творчество. Утрированное изображение существующих и построение «альтернативных» моделей общественного устройства характерно не только для «интеллектуальных» романов («Иосиф и его братья» Т. Манна, «Игра в бисер» Гессе, «Наваждение» и «Смерть Вергилия» Броча). «Островные» модели и «утопии будущего» возникают у самого широкого ряда писателей-эмигрантов (Б. Франка в «Сервантесе», С. Цвейга в «Бразилии – стране будущего», Верфеля в «Звезде нерождённых»), а также у представителей «внутренней» эмиграции (Э. Миттерер, Э. Ланггэссер, В. Бергенрюна, Э. Юнгера, Тисса).

Романы этих авторов предлагают одну или несколько моделей общественного устройства, чаще негативных утопий, показанных глазами главного персонажа. При этом во внутренней этической установке героя намечена возможность ещё одной, принципиально новой формы социального взаимодействия. Интересно, что внутренние этические принципы, которым следует персонаж, не выводятся из

---

<sup>1</sup> Проект единого антифашистского издательства Цвейга (1934); резолюция Лиги наций Г. Броча (1936); проект «Город человека» (The City of Man, 1940), в котором участвовали Т. Манн и Броч, а также ряд других эмигрантов и американских гуманистов.



исторической ситуации, а, скорее, противопоставлены ей. В этом контрасте внешней «исторической» действительности с «внутренней» установкой персонажа дан намёк на возможность новой перспективы даже в ситуации, которая кажется безвыходной. Автономная этическая установка героя постепенно преобразует изнутри то общество, в котором действует персонаж. Так возникает надежда на реорганизацию общества — не по политическим и государственным соображениям, а в силу этической автономии личности, из «естественного» чувства человеколюбия, которое персонаж обнаруживает в себе и в окружающих. Как правило, эта модель «гуманного» общества так и остаётся недостижимой целью, и её единственным материальным воплощением становится текст романа, в котором в биографии протагониста открывается этот «внутренний» потенциал человечества к собственной «гуманизации».

### Литература

*Михайлов А. В.* Об одной позднепросветительской утопии (1993) // Михайлов А.В. Обратный перевод. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 211–221.

*Broch H.* Und trotzdem humane Politik: Verwirklichungsmöglichkeiten einer Utopie (1949) // Broch H. Politische Schriften. Bd 11. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1978. S. 364–396.

Deutschsprachige Exilliteratur. Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930 bis 1960 / Hg. W. Koepke, M. Winkler. Bonn : Bouvier, 1984.

Die große Kontroverse. Ein Briefwechsel um Deutschland / Hg. J. F. G. Grosser. Hamburg : Nagel, 1963.

*Haarmann H.* Vorbemerkung // Katastrophen und Utopien. Exil und Innere Emigration (1933-1945). Berlin : Bostelmann und Siebenhaar, 2002. S. 7–12.

*Mann T.* Dieser Frieden. Stockholm : Bermann-Fischer, 1938.

*Strelka J. P.* Exilliteratur. Grundprobleme der Theorie, Aspekte der Geschichte und Kritik. Bern, Frankfurt a. M., New York : Peter Lang, 1983.

*Voßkamp W.* Emblematic der Zukunft: Poetik und Geschichte literarischer Utopien. Berlin : De Gruyter, 2016.

*Wohlgemuth-Berglund G.* Einige Anmerkungen zum Begriff der «Inneren Emigration». Stockholm : Univ., 1974.

УДК 821.161.1-43(Эренбург И.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,444

***К.М. Потапенко***

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

### **МОТИВНАЯ СТРУКТУРА И ОБРАЗ АВТОРА КАК ЭЛЕМЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЕДИНСТВА КНИГИ И.Г. ЭРЕНБУРГА «ВОЙНА»**

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению мотива и образа автора как важнейших факторов художественного единства сборника публицистики И.Г. Эренбурга «Война» (1941–1945). Подробно анализируются мотивы зверя и театральности, определяется их значение в развитии сюжета. Рассматривается роль образа автора в раскрытии мотивов. Выявлены отличительные черты образа автора в книге Эренбурга «Война».

**Ключевые слова:** образ автора, художественное единство, литературные мотивы, публицистика, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

Сборник публицистики И. Эренбурга «Война» (1941–1945) необходимо рассматривать как художественное единство. Ученые выделяют разные составляющие художественного единства произведения. Так, М.С. Штерн выделяет следующие уровни, на которых проявляется целостность художественной конструкции: «1) идейно-тематический уровень, мотивная структура; 2) внутренний ассоциативный комплекс, смысловые связи между компонентами; 3) художественный мир произведения; 4) уровень субъектной организации; 5) композиционный уровень; 6) ритмический рисунок каждого целого» [Штерн 1991: 17]. О.В. Мирошникова рассматривает объединяющие книгу факторы: «1) последовательность, расположение и

соотнесенность частей и элементов книги, <...>; 2) художественный мир: единый хронотоп, субъектная организация с ее специфическими формами, единство образного строя, жанровая динамика, взаимодействие различных способов миромоделирования; 3) идейно-концептуальный уровень». [Мирошникова 2004: 39]. Е.В. Пономарева пишет о циклических структурах: «...цикл существует благодаря наличию двух факторов – дробность и многоликость описываемого предмета, дополнение или диалогическое столкновение точек зрения на этот предмет» [Пономарева 2006: 106]. Наблюдения В.И. Тюпы и Н.Л. Лейдермана позволяют говорить об ансамблевом единстве. Ансамблевые объединения представляют собой некий контекст, отдельные компоненты которого связаны взаимоотяготением и взаимоотталкиванием. Смысловая область ансамбля строится на основе взаимодействия мотивов и лейтмотивов, ассоциативных рядов и их динамики, на основе общей темы, пафоса и идеи. [Тюпа 2009; Лейдерман 2010]. В выделении критериев художественного единства исследователи сходятся в следующем: книга имеет рамочный комплекс, обладает особым способом структурирования материала, имеет особый жанровый состав, книга объединена общими темой, идеей, пафосом. Особый интерес у нас вызывают такие элементы художественного единства, как жанровое своеобразие, система мотивов и образ автора.

В более раннем исследовании мы выяснили, что книга «Война» (1941–1945) обладает жанровым единством. Эренбург в публицистических произведениях военных лет широко использовал возможности памфлета и панегирика. В памфлетах образ противников советского народа подвергается грубому обличению и жесткой критике («Гитлеровская орда», «Бешенные волки», «Фюрер играет Гамлета»). Панегирики Эренбурга содержат восхваление, возвеличивание советского народа, его ценностей («Русский Антей», «Оправдание ненависти», «Одно сердце»).

В данной статье мы обобщим наблюдения над другими важными элементами художественного единства: мотивная структура и образ автора.

Единство книги во многом определяется единством образа автора. «Образ автора определяет такие элементы структуры как тема, идея, композиция, отбор и организация языковых средств и т.д. За “образом автора” стоит авторская личность с присущим ей лексиконом, грамматиконом, прагматиконом» [Болотнова 2009: 320]. Так, в памфлетах Эренбург часто называет фашистов ордой, шайкой, бандой, дикарями. Например, в статье под названием «Час настал» автор характеризует захватчиков, называя их «ордой современных дикарей», которая разрушает все на своем пути. Из-за частых повторений и вариаций подобной характеристики она перерастает в перифраз. Когда Эренбург пишет, как фашисты уничтожают культурное наследие, сжигая книги, библиотеки, музеи, он предстает перед нами как человек культуры, ее знаток и защитник: «Сожгли библиотеку с рукописями, сожгли Руан с музеями». На повторе звучит нарастание трагедии, гибели культуры. Завершает изображение этой трагической картины буквально вскрик, полный ненависти, презрения к фашистам: «Жалкие варвары!». Часто автор использует анафоры и повторы. Например, для большего разоблачения при характеристике Гитлера в памфлете «Людоед»: «Он заявил... <...>. Он обожает пытки. <...> Он разрушил Европу. <...> Он ненавидит все народы мира». С каждым новым абзацем ненависть автора к «Людоеду» усиливается. Эта анафора перерастает в градацию, и памфлет завершается жестоким приговором в адрес Гитлера: «Вряд ли на его могилу положат хотя бы камень. Осиновый кол – вот ему памятник!». Эренбург часто обращается к чужой речи. Характеризуя захватчиков, он приводит цитаты зарубежных журналистов, дает высказаться мирным гражданам, пострадавшим от фашизма. Например, в памфлете «Бешеные волки» Эренбург цитирует шведского журналиста: «Гитлер производит впечатление человека, потерявшего душевное равновесие». Далее характеристика противника, выражающая звериную сущность, вкладывается в уста мирных граждан, пострадавших от захватчиков. «Псом» называет Гитлера серб, деревню которого сожгли немцы. Автор поддерживает и поясняет характеристику Гитлера, данную сербом. Он

характеризует его как «человека среднего роста, с усиками, с мутными глазами, никогда не глядящими на собеседника. У него хриплый неприятный голос, в своих речах он переходит на лай. <...> Толпе кажется, что он в экстазе, но он, брызгая слюной, что-то прикидывает». Публицистике Эренбурга свойственна документальность. Для обличения сущности отдельных представителей фашизма автор приводит дневники, письма немецких солдат и офицеров. По словам Эренбурга, «эти полные человеконенавистничества и невежества записи свидетельствуют об одичании их авторов». Например, в памфлете «Немец» автор приводит дневниковые записи секретаря тайной немецкой полевой полиции, который описывает происходящую вокруг него жестокость и сам же является ее участником.

Итак, особенности образа автора проступают через прямые авторские оценки, цитирования, повторы, сравнения, перифразы, документальность. Авторские характеристики нацелены на разоблачение и обличение фашизма и его представителей. Памфлеты Эренбурга исключительно эмоциональны, непосредственны. Именно в памфлетах наиболее четко прослеживается мотивная структура книги.

Памфлет происходит от древнеримских инвектив. Его характеризуют такие признаки, как злободневность, тенденциозность, полемическая направленность. Памфлет ставит своей целью показать читателям общественные или человеческие пороки. Ракурс изображения реальности заключается в негативном, обличительном изображении реальности [Тертычный 2006]. Преследуя агитационную цель, памфлет всегда тенденциозен, общедоступен, рассчитан на непосредственные эмоции широкой публики.

В памфлетах Эренбурга жестокому разоблачению подвержены образы фашистов. Их разоблачение происходит с помощью усиления мотивов антижизни – жизни ненастоящей, несвойственной человеку, жизни, в которой рушатся привычные устои. Самый яркий и часто повторяющийся в памфлетах мотив, выражающий антижизнь – это мотив звериной сущности фашизма. Этот мотив на протяжении книги трансформируется:

создает некий сюжет и способствует раскрытию образов захватчиков. Мотив зверя создает образ противника дикого, жестокого, бесчеловечного. Сначала звериные мотивы проявляются посредством ряда выразительных средств в описании действий и внешних черт фашистов. В ряде памфлетов изображается, как они дикой сворой налетают на города и деревни, грабят и убивают, словно бешеные волки. Офицеры уподобляются диким собакам. Немецкие солдаты «выдрессированы фашистами...», что говорит об отношении фашистов к людям, как к животным. И далее: «...их с раннего возраста отучали думать. Они повторяют фразы лейтенантов и фельдфебелей». Немецкие офицеры не обладают нравственными человеческими качествами: «...это образцы хорошей германской породы». Порода ассоциируется с животными: будто офицеры – не люди, а животные, которых разводят для определенных целей.

Мотив звериной сущности развивается – нарастает агрессивность. Жизнь, которую ведут фашисты и навязывают захваченным и пленным, зловещая. Ведущие представители этой антижизни – немецкие главнокомандующие и политические деятели. В памфлете «Бешеные волки» звериный мотив применяется уже к отдельным политическим и военным деятелям. Здесь большую роль играет система сравнений. Гитлер уподобляется псу, дикому животному, который только и знает нападение. Автор характеризует Гитлера как «человека среднего роста, с усиками, с мутными глазами, никогда не глядящими на собеседника. У него хриплый неприятный голос, в своих речах он переходит на лай». Геринг из-за своего высокомерия сравнивается с индюком, Геббельс по своей манере выступать перед народом сравнивается с обезьяной. Перед нами возникает целый ряд звериных образов. Но все они объединены значением некой стихийной, дикой силы, волчьей сутью нападения.

Далее прежде раскаленная до предела агрессивность спадает: «волки» теряют свою силу, постепенно терпят поражение и предстают слабыми и забитыми. В памфлете «Им холодно» они, словно мелкие запуганные животные, ищут не наживы, а нору, в которой смогут отогреться. Еще больше

ослабевают звериная сила тогда, когда главарь, в прошлом волк, начинает сдавать свои позиции, ему приходится оправдываться перед своим народом. В памфлете «Когда волк начинает бляеть» Гитлер сравнивается со слабым, истерзанным, трусливым животным: «Этот старый волк блеет: “Я хотел мира, а не войны”». Теперь главарь слаб, и все его окружение сравнивается со слабыми животными: «Геринг сладко жмурится, мурлычет колченогий Геббельс».

В памфлете «Коричневая вошь» звериные черты фашизма распространяются на массу. Фашисты обезличиваются, становясь массой мелких паразитов, вредителей. «На крестьян Европы обрушилось неслыханное горе, хуже мора, хуже засухи, хуже смерти – пришли гитлеровцы. Сначала они все сожрали. Они отбирали хлеб и скот, кур и картошку», – пишет Эренбург.

С мотивом дикого зверя тесно связан мотив театральности. Мир фашизма Эренбург уподобляет театру, где под кажущейся благопристойностью таится зло. Мотив театральности воплощен при помощи лексики, построения предложений, перечислительная интонация которых напоминает ремарки в пьесе, обилия прямой речи в тексте, уподобления главарей театральным героям. В развитии мотива театральности сначала мы видим лишь небольшие «сцены», в которых действующие лица – немецкие офицеры. Главное лицо пока остается за кулисами, но мы чувствуем, что оно руководит этой массой, именуется «предводителем дикой орды». В памфлете «Русская музыка» изображение Берлина в его военных буднях представлено в виде «ремарок», что достигается посредством перечисления: «крутит пыль, стучат костыли, просыпаются вдовы».

В последующих памфлетах появляется немецкий главнокомандующий, который именуется создателем «театральных эффектов»: он примеряет на себя героические роли великих полководцев. В одном из памфлетов: «Несколько лет тому назад Гитлер прикидывался Александром Македонским и цитировал Наполеона». Однако, эта героичность оказывается ложной, когда Гитлер предстает в трагической роли: «Теперь он прикидывается философом и цитирует

Шекспира. Свой приказ Гитлер заканчивает словами “Быть или не быть?”», – в памфлете под названием «Фюрер играет Гамлета».

Затем роли достаются и другим политическим и военным деятелям. Роль комическая у Геббельса. Он сравнивается с шутком, который должен выступать перед немецким народом. Его действия изображаются как действия шута в барском доме. Этим домом выступает Берлин, где барин – Гитлер. Здесь возникает аналогия с такой разновидностью театральных действий, как балаган. В театральное действо вовлечены все: и народ, и офицеры, и главари. Это разнородное и масштабное действо – театр фашизма, где смешалось героическое, трагическое и комическое. Перед нами возникает театр страшный абсурдный.

Итак, ключевыми в раскрытии образа фашизма становятся мотивы зверя и театральности. По Эренбургу, фашизм и захватчики, с их звериными качествами, несут абсурдный мир, который угрожает человеку, разрушает культурные и нравственные ценности. Мотив формируется через структуру произведений сборника, помогает понять авторское отношение к изображаемым персонажам и событиям. Ключевые факторы единства книги Эренбурга – мотивная структура и образ автора – выступают в тесной взаимосвязи, согласуясь с жанровым единством сборника публицистики «Война».

### Литература

*Болотнова Н. С.* Филологический анализ текста : учеб. пособие. 4-е изд. М. : Флинта : Наука, 2009.

*Лейдерман Н. Л.* Теория жанра: Исследования и разборы / ИФИОС «Словесник» УрО РАО ; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010.

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

*Пономарева Е. В.* Стратегия художественного синтеза в русской новеллистике 1920-х годов : монография. Челябинск : Библиотека А. Миллера, 2006.



*Тертычный А. А.* Жанры периодической печати. М. : Аспект Пресс, 2000. URL: [http://evartist.narod.ru/text2/05.htm#з\\_12](http://evartist.narod.ru/text2/05.htm#з_12) (дата обращения: 15.11.2017).

*Тюпа В. И.* Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). М. : Высшая школа, Академия, 2003.

*Штерн М. С.* В поисках утраченной гармонии (проза И.А Бунина 1930–1940-х гг.) : монография. Омск : Изд-во ОмГПУ, 1997.

*Эренбург И. Г.* Война. 1941–1945. М. : Изд-во АСТ, 2004.

УДК821.161.1-31(Неркаги И.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,444

***А.А. Конева***

*(Тюменский государственный университет,  
Тюмень, Россия)*

#### **ОБРАЗ МАТЕРИ В ПОВЕСТЯХ А.П. НЕРКАГИ**

**Аннотация.** В статье впервые анализируется образ матери в повестях А.П. Неркаги. Уделяется внимание мифофольклорному началу в произведениях, которое обуславливает место героинь в системе персонажей, их национальную специфику. Образ матери рассматривается в тематическом аспекте (темы дома, семьи) и в аспекте мотивной организации повести (мотивы огня, долга, ухода, возвращения). В системе персонажей центральное место занимают героини старшей возрастной категории, живущие как должно, ориентирующие детей на традиционную систему ценностей.

**Ключевые слова:** фольклор, мифология, литературные мотивы, повести, литературные образы, образ матери, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

Мифологизм – одна из ключевых особенностей литератур коренных народов Севера Западной Сибири. Образ матери имеет разные модификации в ненецких легендах, мифах, преданиях, сказаниях и песнях. Он часто связан с животными. Так, в легенде «Земляной чум имеющая» мать-медведица заботится о своих двух медвежатах, кормит их всю весну и все лето, а когда понимает, что ей суждено умереть, просит детей не

идти по ее следу. А.М. Сагалаев отмечает, что образ матери в традиции ненцев тесно связан с представлениями о птице. У ненцев есть свой миф о сотворении земного шара: «Главным действующим лицом в нем была гагара, которая достала из-под воды ком земли, превратившийся постепенно в земную поверхность с ее горами, лесами, реками и озерами» [Хомич 1994: 62]. Образ матери-птицы в ненецких сказках связан с мотивом вынужденного отрывания матери от детей. В сказке «Лисица, птичка и ворон» лиса угрожает срубить дерево, на котором сидит птичка с птенцами в гнезде, если та не отдаст ей одного детеныша. Птичка вынуждена отдать птенца лисице.

Образ матери является особо значимым в системе персонажей повестей Неркаги «Анико из рода Ного» (1974), «Илир» (1978) и «Белый ягель» (1995). В семье Ного – это мать Анико (Некочи) и мать отца Себеруя; в семье Ледковых – мать Пассы и ее мать; в семье Лаптандеров – мать Алешки; мать Илира; мать Хона; мать Едэйне. В «Белом ягеле» – это мать Алешки. Отдельного внимания заслуживают волчица-мать, олениха-мать и Мать-земля. Тема дома, семьи обуславливает своеобразие системы персонажей в повестях, определенные отношения между ними. Женщины называют друг друга не по имени, а матерью живого ребенка: мать Илира, мать Алешки и т.д. Это говорит о том, что главная миссия женщины – быть матерью.

А.В. Ващенко, говоря о повести «Белый ягель», отмечает: «Образ матери, можно сказать, доминирует в повести: мы станем поверенными ее надежд и скорбей, тревог и радостей» [Ващенко 2003: 103]. Мать характеризуется особым заботливым отношением к ребенку. Мать Алешки постоянно сравнивается то с птицей, заботящейся о своих птенцах, то со старой волчицей, «которую в логове ожидают голодные тощие волчата» [Неркаги 2010: 5]. Но путь к взаимопониманию не всегда прост. В образе матери Алешки можно выделить мужские, жесткие черты характера, которые сформировались в героине вследствие сложных отношений с сыном. Мать живет по законам предков, а ее сын – по закону сердца. Однако материнская мудрость помогла вернуть мужчину в дом. У матери Хона смешаны чувство жалости и любви к своему

маленькому восьмилетнему сыну. Она, поглощенная своей обидой, не стремилась защитить его, приласкать, что отталкивало и мальчика от нее. Женщина начинает сочувствовать сироте Илиру и пытается защитить его от Маймы. Так в ней начинает проявляться материнское чувство. Приходит понимание вины перед сыном, просыпается настоящая материнская нежность.

Следует заметить, что внешность героинь описана кратко, без особых подробностей. Встречающиеся описания в большей мере отражают не внешние данные, а особенности внутреннего мира героинь. Так, при описании Некочи, матери Илира, волчицы используется эпитет «красивая», но нет деталей. Они красивы материнскими качествами. Внешний облик матери Хона достаточно груб, что соответствует ее отношению к сыну в первой половине повести. Описывается именно лицо героинь. Если у волчицы «ласковая морда», то у матери Хона лицо «с острыми скулами и большими ноздрями», «сморщенное, как кора старой, больной лиственницы» [Неркаги 1996: 203]. Как только отношения матери с мальчиком улучшаются, Хон называет ее красивой. Деталь внешности матери Алешки – «дрожащие скрюченные пальцы» – очень точно выражает результат каждодневного труда женщины и ее взволнованное состояние.

Слово в повестях выполняет две функции: связывает и разъединяет мать с ребенком. Слов героинь в повестях немного, поэтому каждое особо значимо, наполнено несколькими смыслами, адресовано конкретному лицу. Общение Некочи с детьми не представлено в повести. Но ее ласковое обращение с Тэмуйко и забота о маленькой Анико говорят о многом. Свою любовь к Тэмуйко Некочи выражала через действия: ласково трепала по шее, вскормила его своим грудным молоком, когда он был еще олененком. Мать Алешки мудра, в нужный момент она выбирает молчание, нежели разговор, потому что верит в силу и ум своего сына. Мать Илира выбирает полушутивную форму разговора с ребенком, так как не хочет огорчать его, но в ее словах скрыта большая тревога за сына. Слово матери Алешки, обращенное к сыну, правдиво, жестко. Мать различает виды молчания и то, что оно означает.

Героини в повестях Неркаги самоотверженны. При этом все, что они делают, не воспринимается ими, как что-то сверхъестественное, особенное. Мать отца Себеруя, которую Як отказался взять с собой, нашла в себе силы сказать сыну, чтобы тот оставил ее. Деталь – «маленький, крепко сжатый кулочек» – говорит о большой духовной силе матери. В ненецких семьях стариков не отделяют и не бросают, потому всю жизнь Себеруй жил с чувством вины перед матерью. Мать Едэйне отказывается от возможности сшить себе новые вещи ради приданого дочери.

Матери с раннего детства учат детей различать добро и зло. В воспитательном процессе ребенка в ненецких семьях отсутствуют наставления, наказания. Одна из форм воспитания, которую они выбирают, – это, прежде всего, слово, сказка, легенда, предание. Илир от матери узнает легенду о голубых великанах, которая поддерживает его веру в лучшее.

В повестях немного размышлений героинь о своих детях. Мать Илира думает о том, как маленький сын сможет прокормить ее и будущего ребенка, чувствует себя виноватой. Мать Алешки много размышляет, обдумывает каждое событие, сомневается в правильности того или иного решения. Внешне это не проявляется, наоборот, она выполняет привычные действия в обычном режиме, ее руки отделены от ума. Лишь в глазах женщины отражаются ее переживания.

Дети часто вспоминают о своей матери, особенно когда находятся в тяжелом положении. Анико пытается вспомнить мать, припоминает, как она разводила костер, как шила одежду для куклы, как бежала ей навстречу, сажала за стол и вкусно кормила. О.К. Лагунова пишет: «Мысли-воспоминания о матери дарили Анико тепло, одновременно обостряли боль от утраты возможности полюбить, простить, получить прощение, рождали сомнения» [Лагунова 2003: 66]. Потерю матери Илир воспринял как великое горе. Уход матери в другой мир не помешал мальчику поддерживать с ней связь. Илир взял с собой уголек из родного очага, который олицетворял его дом, мать: «Мальчик достал из-за пазухи уголек, сунул под нос слепому псу. Слышишь, мама говорит, что все будет хорошо» [Неркаги 1996: 201]. Алешка разграничивает образ матери, который живет в его

воспоминаниях детства, и тот, который существует в реальности. Обращаясь к воспоминаниям, герой в первую очередь представляет спокойствие в чуме, тихую работу матери. Та мать всегда помогала Алешке, жалела его. А сейчас это уставшая женщина, которая кажется сыну чужой.

Ключевое место в системе мотивов повести занимают мотивы ухода, долга, возвращения, огня. Долг матери – защитить ребенка, сохранить для него теплое жилище. Образ ребенка связан с мотивом ухода и возвращения. Это уход в чужой мир (обучение в интернате) и возвращение на родную землю. О.К. Лагунова пишет: «Дорога, по которой возвращаются дети, <...> становится не дорогой счастья, а дорогой Боли и Совести» [Лагунова 2007: 130]. Образ матери неразрывно связан с мотивом огня. Слово к огню – особое слово, так как произносится лишь раз в жизни. В повести «Белый ягель» происходит волшебное превращение огня обыкновенного в огонь нетленный, которое стало возможно благодаря женщине, потому как она стоит на границе двух миров.

Описание историй животных и их семей играет в повестях «Анико из рода Ного» и «Белый ягель» немаловажную роль. Волчица, мать четверых волчат, испытывает чувство тревоги за своих детей: «Волчица тревожно поглядела на логово, но там было тихо, и она, еще с минуту поколебавшись, пошла за волком» [Неркаги 1996: 384]. У животных чрезвычайно развит материнский инстинкт: «Авкали маленькие оленята, беспокоились встревоженные матери» [Неркаги 2010: 94]. Отношения между животным и человеком особые. Жена Хасавы проявила свои материнские качества, выкармливая оставшегося сиротой олененка рыбьей ухой.

Многие «мудрые изречения», поговорки и пословицы в повестях прочно связаны с образом матери: «Ребенок рождается в страданиях матери, а истина – в страданиях души»; «Жалость – мать любви»; «Смерть наклонится над ним, как мать над ребенком» [Неркаги 2010: 76, 99, 19].

Земля в повестях Неркаги – Мать для своего народа. Герои в трудную минуту жизни обращаются именно к ней за помощью. Между Матерью-землей и ее ребенком происходит постоянный контакт, существует теплая связь. Земля всё знает,

она всевидяща. Земля – кормилица, она с заботой растит человека, делится с ним своими благами. Поэтому герои часто испытывают чувство вины, когда покидают то место, где родились, где их вырастила Мать-земля. Земля не стареет и не умирает, каждый раз она заново перерождается. Земля – живой организм, она может испытывать различные чувства: «Земля хранит здесь грусть свою, надежду» [Неркаги 2010: 22]. Перед уходом в другой мир человек чувствует необходимость разговора с Землей. А.В. Головнев пишет: «Жизнь и смерть человека «проходят под опекой Матери Земли, а ее Лоно является той ‘дверью’, через которую лежит путь между этими настолько же разными, насколько и одинаковыми мирами» [Головнев 1995: 492].

### Литература

*Ващенко А. В.* Манифест этнического художника в эпоху глобализма // Ненецкая литература. М. : Литературная Россия, 2003. С. 100–112.

*Головнев А. В.* Говорящие культуры: традиции самодийцев и угров. Екатеринбург : УрО РАН, 1995.

*Головнев А. В.* Кочевники тундры: ненцы и их фольклор. Екатеринбург : УрО РАН, 2004.

*Лагунова О. К.* Тайна человеческой души // Ненецкая литература. М. : Литературная Россия, 2003. С. 60–79.

*Лагунова О. К.* Феномен творчества русскоязычных писателей ненцев и хантов последней трети XX века (Е. Айпин, Ю. Вэлла, А. Неркаги). Тюмень : Изд-во Тюмен. гос. ун-та, 2007.

*Неркаги А. П.* Белый ягель: повесть. Тюмень : Мандр и К<sup>а</sup>, 2010.

*Неркаги А. П.* Молчащий: повести. Тюмень : «СофтДизайн», 1996.

*Огонь-камень.* Сказки народов Тюменского севера. Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1980.

*Сагалаев А. М.* Урало-алтайская мифология: символ и архетип. Новосибирск : Наука, 1991.

*Хомич Л. В.* Ненцы. СПб. : Просвещение, 1994.

**А.О. Малкова**

*(Санкт-Петербургский государственный университет,  
Санкт-Петербург, Россия)*

## **РОМАН ДЖ.С. ФОЕРА «ПОЛНАЯ ИЛЛЮМИНАЦИЯ» В СВЕТЕ КОНЦЕПЦИИ «ПРАВДИВОСТИ» Р. ИНГАРДЕНА**

**Аннотация.** В данной статье в свете концепции «правдивости» Р. Ингардена рассматривается роман Дж.С. Фоера «Полная иллюминация». Автор статьи пытается доказать, что, несмотря на сложную нарративную структуру (два нарратора) и смешение реального и фантастического, роман полностью соответствует критериям «правдивости» Р. Ингардена.

**Ключевые слова:** эстетика, нарратор, хронотопы, американская литература, американские писатели, литературное творчество.

Первый роман Дж.С. Фоера «Полная иллюминация» отличается разнообразием тематики и стилей, которое сам автор определил как «коллаж». В нем описывается история молодого американца еврейского происхождения Джонатана, который приезжает в Украину в попытке узнать что-нибудь о жизни своего деда. В этих поисках Джонатана сопровождает его ровесник, украинец Алекс (переводчик), а также якобы слепой дед Алекса (водитель) и его собака-поводырь. Главы о путешествии по Украине перемежаются «романом в романе» об истории рода главного героя в штетле Трахимброд, написанным Джонатаном. Нелинейность хронотопа, диалогичность нарратива и смешение «реального» мира с миром фантазий – отличительные черты поэтики Дж. С. Фоера.

Как отмечает немецкий филолог В. Шмид, эстетическое восприятие текста – «это восприятие целостное, восприятие структуры, включающей взаимодействия содержательных и формальных элементов» [Шмид 2003: 22]. В. Шмид отводит эстетической функции произведения главную роль. А потому представляется необходимым рассмотрение романа «Полная иллюминация» в русле эстетики, а именно с точки зрения эстетического подхода Р. Ингардена.

Польский философ Р. Ингарден в своем труде «Исследования по эстетике» предлагает различные трактовки понятия «правдивость». Нам представляется интересным приложение различных пониманий «правдивости» к роману Дж.С. Фоера. Ниже будут рассмотрены некоторые из выделенных Р. Ингарденом пониманий «правдивости», а именно «правдивость» как совершенство воплощения и «правдивость» как единство ансамбля качественных моментов в произведении искусства.

Согласно Р. Ингардену, когда говорится о «правдивости» произведения искусства в первом из упомянутых выше значений, речь идет об «искусстве, которое вовсе не стремится к созданию видимости действительности, но к видимости, своеобразному отпечатку нереальности, мира иллюзии, мечты, как бы грезы, перенесенной в явь» [Ингарден 1962: 102]. По нашему мнению, роман «Полная иллюминация» соответствует данному пониманию правдивости, так как в нем тесно переплетаются фантазия и «реальность». Так, в начале повествования о штетле (еврейской деревне) с первых строк отражено это переплетение: «18 МАРТА 1791 года повозка Трахима Б одной из своих двух оглобель пригвоздила, или не пригвоздила, Трахима ко дну реки Брод» [Фоер 2017: 19]. В этом на первый взгляд простом предложении сосредоточено немало информации. Традиционная для литературы на идише условность «пригвоздила, или не пригвоздила», сочетается с точностью датировки. Далее это событие обрастает гипотезами, превращаясь в легенду. Причем повествователь не придерживается какой-либо определенной версии произошедшего, оставляя право выбирать за читателем.

Брод, предок главного героя книги, способна увидеть в окне другое измерение: взрослую себя рядом с постаревшей матерью, которая умерла при ее рождении; и даже заглянуть в будущее: в 1791 году увидеть фотографию, на которой запечатлен ее потомок в 1943 году. Однако она не способна контролировать свои видения или влиять на свою судьбу, зная, что случится потом. Здесь читатель встречается с фатализмом автора. Одним из трагических моментов книги является видение



Брод, в котором мальчик читает летопись их деревни и доходит до записи «Первое изнасилование Брод Д», то есть ее самой. Брод хочет узнать подробности, но читающий книгу ребенок засыпает, таким образом прерывая видение будущей жертвы.

Таким образом, по Р. Ингардену, «в этом совершенстве воплощения вырисовывается определенная независимость данного в произведении предмета от воспринимающего, которая склоняет воспринимающего к признанию произведения «правдивым» [Ингарден 1962: 103]. То есть читатель погружается в произведение настолько, что перестает воспринимать его очевидную вымышленность как нечто иррациональное, но относится к ней как к упорядоченной системе, существующей вне нашей реальности, а потому не вступающей с ней в противоречие.

Во втором из упомянутых нами значений «правдивость» рассматривается Р. Ингарденом как единство ансамбля качественных моментов в произведении искусства. Здесь ученый имеет в виду гармонию внутри произведения и его цельность: «Произведение приобретает в этом случае единый характер, единый качественный колорит, в основе которого лежит вместе с тем целое богатство связанных друг с другом качественных моментов» [Ингарден 1962: 104]. Учитывая «коллажную» природу романа «Полная иллюминация» соответствие такому виду «правдивости» представляется маловероятным. В книге соединены три типа повествования: главы, написанные Джонатаном, которые отражают историю его рода в штетле Трахимброд, главы, написанные Алексом, повествующие об их путешествии в поисках родины дедушки Джонатана, и письма Алекса к Джонатану, в которых освещается история дружбы этих молодых людей. Интересно, что повествователи резко отличаются друг от друга в силу особенностей характера и несовершенства английского языка Алекса (его отличительная черта – стилистические ошибки, что является постоянным источником комического в романе).

Однако в течение повествования одна история (поездка в Украину) пересекается с другой (история рода). Герои фантастического рассказа Джонатана фигурируют в

современном пласте как реальные люди. Например, Листа – одна из любовниц деда Джонатана оказывается единственным живым обитателем Трахимброда, который отводит путешественников на место трагедии (деревню сравняли с землей в годы Второй мировой войны), и в то же время Листа наделена отрешенностью от окружающего. Она живет в прошлом, то есть как бы в другом, фантастическом слое, вокруг нее высятся коробки с вещами мертвых соседей, которые символизируют память о них. Таким образом, Листа фактически и символически является связующим звеном между двумя нарративами, что делает произведение целостным. Эта связь между фантазией и реальностью, прошлым и настоящим вводит в роман темы судьбы и памяти, рассчитанные на эмоциональный отклик читателя, а говоря словами Р. Ингардена, являющимися «качествами эстетически действенными и активными по отношению к зрителю, то есть возбуждающими в нем эстетическое переживание и заставляющими испытывать то чувство очарования, с которым он воспринимает произведение» [Ингарден 1962: 105]. Таким образом, рассматриваемый роман соответствует требованиям «правдивости» и в значении единства ансамбля качественных моментов в произведении искусства.

Итак, рассмотрев данные примеры, можно сделать вывод о том, что работы Р. Ингардена по эстетике художественных произведений не теряют своей актуальности для современной филологии, обеспечивая более глубокое понимание текста. Исследования этого ученого отличает большое внимание к деталям, что способствует раскрытию авторского замысла.

### **Литература**

*Ингарден Р.* Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова. М. : Изд-во Иностранной литературы, 1962.

*Успенский Б. А.* Поэтика Композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М. : Искусство, 1970.

*Фоер Дж. С.* Полная иллюминация / пер. с англ. В. Арканова. М. : Издательство «Э», 2017.

*Шмид В.* Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2003.

*Foer J. S.* Everything is Illuminated. L. : Penguin Books, 2003. P. 19-50.

Everything is Illuminated Study Guide. URL: <http://www.gradesaver.com/everything-is-illuminated> (дата обращения: 25.10.2017).

УДК 821.113.6-93(Линдгрэн А.)  
ББК ШЗ8(4Шве)63-8,444

***Д.С. Тыщук***

*(Луганский национальный университет им. Тараса Шевченко,  
Луганск, АНР)*

### **ЭСТЕТИКА ДЕТЕКТИВНОСТИ В ПРОЗЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ**

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению особенностей интерпретации жанровых черт детектива в детской литературе. Роль образов детектива и преступника, загадки и парадоксальности рассматриваются на материале детской прозы А. Линдгрэн (повесть «Калле Блумквист – сыщик»). Художественная трансформация специфических жанровых черт детективной прозы в произведениях для детей решает не только эстетические, но и развивающие задачи. Анализ текста детектива читателем-ребенком позволяет установить уровень понимания ребенком подтекстовых смыслов произведения, детерминирующих активную мыслительную работу.

**Ключевые слова:** детективы, загадки, парадоксальность, литературные образы, преступник, шведская литература, шведские писатели, литературное творчество, детская литература.

Переоценка жанра детектива в контексте общего развития современной социокультурной мысли объясняется необходимостью синтеза в художественной литературе собственно эстетических и развивающих функций. Читатель детектива, по сути, не может иметь пассивной позиции, потому что предварительное расшифровывание осознанно обозначенной автором художественной загадки обуславливает

активную рецепцию описываемых в тексте событий и явлений, причем данный факт касается не только детективной литературы для взрослого читателя, но и для детей.

Художественная трансформация специфических жанровых черт детективной прозы в детективах для детей обуславливает разрешение не только эстетических, но и развивающих задач. Анализ текста детектива с читателем-ребенком позволяет установить уровень понимания ребенком подтекстовых смыслов произведения, детерминирующих активную мыслительную работу. С позиции литературоведения, уровень способности писателя представить в детективе для детей специфические черты детектива как жанра определяет неподдельность интереса юного читателя, его желание разгадать то, что до определенного времени зашифровано в тексте произведения, а значит – задействовать читательские когнитивные и логические ресурсы.

Цель представленной статьи – рассмотрение особенностей интерпретации жанровых особенностей детектива в прозе для детей (на материале повести А. Линдгрэн «Калле Блюмквист – сыщик»). Теоретическая основа статьи – в работах Н. Вольского, В. Руднева, А. Адамова, И. Банниковой, Т. Бянкиной и других.

С точки зрения В. Руднева, детектив – это «жанр, специфический для массовой литературы и кинематографа XX в. Основоположники детектива – Эдгар По и Уилки Коллинз, но подлинное рождение этого жанра имело место в рассказах Конан-Дойля о Шерлоке Холмсе» [Руднев 1997: 66]. В «Литературном энциклопедическом словаре» детективная литература определяется как «ответвление приключенческой литературы, посвященное раскрытию загадочных преступлений» [Литературный... 1987: 90]. В работе «Постмодернизм. Энциклопедия» детектив определяется как «литературный жанр, интрига которого организована как логическая реконструкция эмпирически не наблюдавшихся событий (а именно – преступления)» [Постмодернизм. Энциклопедия 2001: 70].

На основе анализа уже существующего исследовательского дискурса художественной сущности

детектива целесообразным представляется выделять наличие загадки, образов детектива и преступника, парадоксальность как специфические особенности жанра, обуславливающие его трансформацию в детской литературе.

С точки зрения В.А. Байко, «ядром повествования всегда будет интрига интеллектуального расследования» [Байко 2015: 12]. Тайна, лежащая в основе детективного повествования и составляющая предмет теоретико-литературной ценности жанра, – знаковый признак детективности, обуславливающий направленность жанра на активное вовлечение читателя в мыслительный процесс.

Корни загадки в детективе имеют психологическую природу, находящую обоснование на уровне бессознательного. «Человеку во все времена свойственно жгучее любопытство, волнующее, непреодолимое стремление к разгадке тайны, всего непонятого, загадочного, что встречается на его пути. И чем эта тайна значительнее, опаснее или ценнее, тем острее желание разгадать ее» [Адамов: URL].

Разумеется, что в художественной литературе в целом, а в детективной – наиболее выразительно, загадка приобретает специфические показатели.

Во-первых, «загадкой нельзя считать простое отсутствие информации о чём-то» [Вольский: URL]. Статус загадочности приобретает явление или событие, выходящее за пределы установленных типичных показателей (на примере повести «Калле Блюмквист – сыщик» – внезапный приезд родственника, прежде не отличавшегося активным проявлением дружелюбных отношений).

Второй аспект очевиден, он реализуется в ходе развития сюжета произведения. «Загадкой можно считать только то, что имеет разгадку» [Там же].

Третий показатель напрямую связан с предыдущим. «Разгадка должна требовать некоторой работы мысли, логического мышления. Читая идеальный детектив, читатель должен более или менее ясно сознавать, в чём состоит загадка, и иметь всю необходимую для её разрешения информацию» [Там же].

Следующая отличительная черта детектива – особое распределение функционального предназначения персонажей, предстающих как концептуальные. «Концептуальный персонаж – это персонаж, тождественный человеку в каком-либо одном качестве, представленном в реальном мире у самых разных людей и возведенном до уровня концепта» [Бянкина 2006: 312]. То есть, образ детектива имеет преобладающую положительную коннотацию, а убийцы (как синоним – преступника – негативную). «Детектив – это человек, направленный на факты и ни в коей мере не отклоняющийся от них», его дискурс всецело направлен на выяснение истины» [Там же: 313-314].

Негативный персонаж, преступник, не менее важен для понимания сути произведения. Это «второй главный персонаж детективного произведения. Его дискурс возможно анализировать только в ретроспективе, так как он центрирован на концепте «Ложь» и до определенного времени не может рассматриваться как дискурс убийцы» [Там же: 315].

Н.Н. Вольский отмечал закономерность распределения образов персонажей в тексте детектива. «Убийцей не могут быть рассказчик, следователь, близкие родственники жертвы, священники, государственные деятели высокого ранга. Для рассказчика и сыщика этот запрет безусловен, для других персонажей автор может снять его, но тогда он должен открыто заявить об этом в ходе повествования, направив подозрения читателя на данный персонаж» [Вольский: URL].

Парадоксальность, детерминирующая творческий подход в представлении загадки, также является одной из характерных жанровых особенностей детектива. «Противоречие, парадоксальность как принцип построения стилистического контекста детектива – явление очевидное для всех, кто пишет или анализирует детективы» [Банникова: URL]. «Жизненное противоречие, обнаруживаемое парадоксом, всегда неожиданно. Парадокс представляет противоречащими понятиями, изначально в воспринимающем сознании не являющиеся таковыми. Художественному парадоксу свойственна именно неожиданность противопоставления, призванная заострить внимание читателя на выявленной оригинальным мышлением

автора проблеме, заставить его размышлять над ней» [Федосеева 2013: 82].

Применение автором данного приема провоцирует читателя к мыслительному проигрыванию всех возможных вариантов развития действия для поиска истины.

Парадокс в детективе – инструмент интриги читателя. «При всей кажущейся освещенности характерных для детектива способов создания напряженности читатель каждый раз оказывается в роли сыщика, который пытается прочесть зашифрованный текст, не зная шифра» [Банникова: URL]. Ценность приема в том, что «в противоречии парадокса всегда вскрывается истина» [Там же].

Цикл детективных повестей А. Линдгрена о юном сыщике Калле Блюмквисте – увлекательный прозаический детективный дискурс воспитательно-развивающего плана для детей.

Первая часть повести «Калле Блюмквист – сыщик» посвящена разоблачению компанией находчивых юных следопытов тайны кражи драгоценностей. Ключевой образ истории – Калле Блюмквист, тринадцатилетний подросток, обладающий детективными способностями.

С первых страниц произведения А. Линдгрена акцентирует внимание на незаурядных способностях и устремлениях Калле. Юный Блюмквист, вынужденный помогать во время каникул отцу в бакалейной лавке, крайне возмущен, тем, что в ситуации его бездействия для всех преступников наступает счастливое время: «Ведь им тогда будет не житье, а малина, всем этим бандитам и убийцам в Лондоне и Чикаго. Они же совсем распрясаются без присмотра! А Калле в это время будет стоять в лавке, сворачивать кульки и отвешивать мыло и дрожжи... Нет уж, он не собирается стать каким-то торгашом. Сыщик или никто! Пусть отец выбирает. Шерлок Холмс, Асборн Краг, лорд Питер Вимсей, Эркюль Пуаро, Калле Блюмквист! Он щелкнул языком. И он, Калле Блюмквист, намерен превзойти их всех!» [Линдгрэн: URL].

Помощники и однодумцы Калле Блюмквиста – его друзья Андерс Бенгтссон и Ева-Лотта Лисандер. Детективный прецедент случается во время летних каникул, когда товарищи

имеют достаточное количество свободного времени. Все вышеупомянутые персонажи представляются автором как деятельностные личности, потому во время длительного отдыха от учебы ребята решают организовать работу цирка «Каллотан» (название состоит из начальных букв имен товарищей).

Привычное течение жизни нарушается приездом в город дяди Евы-Лотты Эйнара Линдеберга. Образ Эйнара Линдеберга представляется как образ преступника, противопоставленный детективу Калле.

Следует отметить, что, даже пребывая в пределах юмористической манеры художественного письма, автор подчеркивает незаурядные аналитические способности подростка, позволяющие ему в течение сюжета безошибочно понять преступную сущность неприятного родственника Лисандеров.

При первой встрече с сомнительным человеком Калле запоминает все детали его внешности: «Итак: волосы русые, зачесаны назад, глаза карие, брови срослись, нос прямой, немного выступающие вперед зубы, крупный подбородок, серый костюм, коричневые ботинки, шляпы нет, коричневый чемодан, называет себя дядей Эйнаром. Как будто все. Да, вот еще: маленький красный шрам на правой щеке», что дает право на справедливое резюме: «Очень ехидный» [Линдгрэн: URL]. Интуиция не подводит Блюмквиста: вскоре выяснится, что кража драгоценностей, наиболее резонансное преступление недавнего времени, дело рук Эйнара и его дружков.

Хитрый Эйнар, пытаясь выяснить уровень осведомленности горожан о краже, стремится сблизиться с детьми, но его насмешливо-самоуверенная манера поведения заставляет Калле и его товарищей задуматься по поводу искренности намерений слишком навязчивого взрослого.

Эйнар предлагает ребятам прогулку в городские развалины, опрометчиво демонстрируя отмычку для того, чтобы отпереть старый засов. В финале необычной прогулки Эйнар приглашает ребят в кафе, чтобы полакомиться мороженым, но он в который раз подтверждает собственную неискренность, невнимание к происходящему: «...Но дядя Эйнар жадно схватил



газету. Торопливо просмотрев ее, он отыскал "Последние новости" и настолько углубился в какое-то сообщение, что даже не слышал, как Ева-Лотта спросила, можно ли ей взять еще пирожное» [Там же]. Реакция Калле – вполне предсказуема: «Газета лежала на столе. Калле взял ее и сунул за пазуху. Лучше ее приберечь! Даже если сейчас невозможно дознаться, что же читал с таким интересом дядя Эйнар, то в дальнейшем эта газета может пригодиться» [Там же].

Подросток, охваченный желанием узнать истинный род деятельности незваного родственника Евы-Лотты, мгновенно соглашается отнести письмо от дяди Эйнара на почту. Как только появилась свободная минута, детектив Блюмквист «достал свою записную книжку и раскрыл ее. В верхней части страницы стояло: "Список подозрительных лиц". Раньше этот список охватывал немалое количество "лиц" ... Теперь в списке числился всего один человек – дядя Эйнар. Его имя было подчеркнуто красным, а ниже аккуратно перечислялись приметы. За приметами следовал раздел: "Особо подозрительные обстоятельства" ...» [Там же].

Кроме подозрительного поведения, Эйнар демонстрирует поражающую окружающих жестокость. Его забава с котенком Евы-Лотты больше подобна пытке, чем игре: «К хвосту котенка была привязана бечевка, на ней болталась консервная банка. Ева-Лотта разрыдалась» [Там же]. Дальнейшее разворачивание событий еще больше ошеломляет ребят: «Смех прекратился, лицо дяди Эйнара исказилось от злобы. Странная перемена испугала Калле и Андерса, неподвижно стоявших в стороне. Дядя Эйнар схватил Еву-Лотту за руки и прошипел: "Потише, девчонка! Не то я из тебя яичницу сделаю!"» [Там же].

Убеждающийся в своих подозрениях Калле решает проследить за Эйнаром. В результате становится известно, что дядя посреди ночи отправляется в городские развалины, а также встречается с людьми бандитского вида. Внешность первого неизвестного более чем выразительно охарактеризована наблюдателем: «Более отталкивающего лица Калле не видал за всю свою жизнь. Он подумал, что общество по украшению города охотно заплатило бы немалые деньги, лишь бы этот тип

уехал. Трудно сказать, что делало его лицо таким неприятным: низкий лоб, слишком близко сидящие глаза, перекошенный нос или рот, который становился еще уродливее от странной, кривой улыбки» [Там же]. «Во внешности второго не было ничего примечательного, если не считать почти болезненной бледности. Это был небольшого роста блондин с очень светлыми голубыми глазами и бегающим взглядом» [Там же].

Повторный поход Калле в развалины дает возможность не только удостовериться в скрытых замыслах Эйнара Линдеберга (Эйнара Бране в преступном мире) – все надписи, предусмотрительно оставленные Андерсом как указатели на пещерных стенах стертые, а при выходе из развалин детектив обнаруживает жемчужину. Знаменитый сыщик рассуждает так: «Конечно, не исключено, что жемчужина лежала там еще со времен Карла Двенадцатого. Какая-нибудь растяпа дворянка побежала в погреб за бутылкой пива, да и обронила там свое жемчужное ожерелье. Но вероятно ли это? Кстати, если жемчужина лежала здесь позавчера, когда мы сюда приходили, то такой наблюдательный молодой человек, как я, должен был ее увидеть. Тем более что я довольно тщательно обследовал землю. Ну, что вы, – он сделал рукой отрицательный жест, обращенный, очевидно, к восхищенному собеседнику, – это же азбука сысского дела, ничего особенного! Итак, какой вывод мы можем отсюда сделать? Скорее всего, жемчужину потерял так называемый дядя Эйнар во время своего ночного посещения развалин» [Там же].

Блюмквист рискует, проникая ночью в комнату Эйнара, чтобы раздобыть его отпечатки пальцев. Мальчику удается зафиксировать отпечатки пальцев жулика на клочке бумаги, а потому кейс улик – практически полон: «Калле вынул листок и аккуратно спрятал его в левый ящик письменного стола. Там уже лежали отмычка, газета и жемчужина. Мать не могла бы глядеть с большей нежностью на своего ребенка, чем Калле – на содержимое этого ящика» [Там же].

Автор интригует читателя тем, что представляет текст объявления, настолько заинтересовавшего Эйнара-грабителя, только в развязке сюжета: «В ночь на субботу на Банергата

произошла крупная кража драгоценностей. В квартире, принадлежащей известному стокгольмскому банкиру, ночью никого не было, поэтому грабители могли действовать совершенно свободно. Похищен сейф с драгоценностями на сумму около 100 000 крон. ...Среди похищенных вещей выделяются: очень дорогой платиновый браслет с бриллиантами, большое количество бриллиантовых колец, брошь с четырьмя алмазами в золотой оправе, кольцо из восточных жемчужин и старинный золотой кулон с изумрудами» [Там же].

Калле ошеломлен: «Вдруг его поразила, словно громом, одна мысль. "С собой я их не ношу", – сказал дядя Эйнар. Разумеется, не носит! И он, Калле Блюмквист, знает, где все спрятано – и браслет, и бриллианты, и изумруды, и платина, и как они еще там называются. В развалинах, конечно! Ну да, в развалинах! Дядя Эйнар не решался держать награбленное у себя в комнате. Он должен был спрятать драгоценности в надежном месте. И подземелье замка вполне подходило для этого: там ведь никто не бывает» [Там же].

Эйнар, напуганный угрозой расправы со стороны напарников-злоумышленников, закапывает клад во дворе дома сестры. Награбленные ценности находят Калле и его друзья, о чем также догадываются и преступники. Бандиты заманивают детей в подземелье и, пытаясь напугать длительным пленом, требуют ребят признаться, куда были перепрятаны ценности. Благодаря смекалке и смелости детектива Блюмквиста товарищам удается бежать, а оказавшись дома, они немедленно сообщают о местонахождении преступника полицейскому мистеру Бюрку. Таким образом, резонансное преступление было раскрыто при помощи детей.

Таким образом, каждая из специфических жанровых черт детектива в анализируемом нами произведении А. Линдгрен представлена достаточно выразительно. Основная интрига раскрывается в противостоянии Калле Блюмквиста и Эйнара Линдеберга – детектива и преступника; загадка представлена в сентенции о дерзком преступлении; парадоксальность, провоцирующая работу мысли юного читателя в том, что главным

носителем злого умысла является родственник, позиционирующий себя как положительный человек, но подозрительно неожиданно приехавший навестить семью сестры хронологически близко к совершению громкого ограбления.

Детектив в формате детской прозы – перспективный материал для морального и интеллектуального совершенствования юного читателя.

### Литература

*Адамов А.* Разговор на берегу // Мой любимый жанр – детектив. Записки писателя. URL: [http://bibliotechka.ucoz.com/publ/publicistika/adamov\\_a\\_g/razgovor\\_na\\_beregu\\_/171-1-0-2088](http://bibliotechka.ucoz.com/publ/publicistika/adamov_a_g/razgovor_na_beregu_/171-1-0-2088) (дата обращения: 1.11.2017).

*Байко В. А.* Основные жанровые признаки детективной прозы / В. А. Байко // Лингвокультурология. 2015. № 9. С. 7–16.

*Банникова И. А.* Парадокс в стилистическом контексте детектива. URL: <http://detective.gumer.info/txt/bannikova-2.doc> (дата обращения: 1.11.2017).

*Бянкина Т. Г.* Концептуальные персонажи детективного дискурса // Вестник Сибирского гос. аэрокосмического ун-та им. акад. М.Ф. Решетнева. 2006. № 6 (13). С. 313–316.

*Вольский Н. Н.* Легкое чтение : работы по теории и истории детективного жанра. URL: <http://www.metodolog.ru/00926/00926.html> (дата обращения: 10.11.2017).

*Линдгрэн А.* Калле Блюмквист – сыщик. URL: [https://royallib.com/book/lindgren\\_astrid/kalle\\_blyumkvist\\_sishchik.html](https://royallib.com/book/lindgren_astrid/kalle_blyumkvist_sishchik.html) (дата обращения: 01.10.2017).

*Литературный энциклопедический словарь* / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М. : Сов. энциклопедия, 1987.

*Постмодернизм* : Энциклопедия / сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск : Книжный дом, 2001.

*Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. М. : Аграф, 1997.

*Федосеева Т. В., Ершова Г. И.* К вопросу о литературном парадоксе // Вестник Рязан. гос. ун-та им. С.А. Есенина. 2013. № 1. С. 81–90.

УДК 821.161.1.091(Бахтин М.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-021

**О.И. Кадушина**

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

### **ХРОНОТОП: РАЗВИТИЕ ИДЕЙ М.М. БАХТИНА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению основных идей М.М. Бахтина о хронотопе, изложенных литературоведом в фундаментальном исследовании «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике», и осмыслению дальнейшей разработки данных идей такими отечественными учёными, как В.Я. Пропп, Д.С. Лихачёв, Ю.М. Лотман, Н.К. Гей. Сделан вывод о том, что «последовательно хронотопический подход», предложенный М.М. Бахтиным, является наиболее продуктивным для изучения основных проблем художественного произведения.

**Ключевые слова:** хронотоп, внутренний мир художественного произведения, литературоведение.

Как известно, термин «хронотоп» был заимствован М.М. Бахтиным из области математического естествознания и прочно вошёл в обиход литературоведения после публикации работы учёного «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» (1975). Понимая хронотоп как «формально-содержательную категорию литературы», М.М. Бахтин обозначил термином *«существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе»* (9) [см.: Бахтин 2000. Здесь и далее цит. по данн. изд. (с указанием страниц в тексте статьи). Курсив в цитатах автора. – О.К.]. Основной характеристикой хронотопа, по М.М. Бахтину, является «пересечение» и «слияние» «пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом»: «время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета,

истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» (10).

Значение хронотопа в художественном произведении колоссально. Во-первых, «в хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное *сюжетобразующее* значение» (184). Во-вторых, велико *изобразительное* значение хронотопа: он «даёт существенную почву для показа-изображения событий. И это именно благодаря особому сгущению и конкретизации примет времени... на определённых участках пространства» (184). Упоминает М.М. Бахтин и о *жанровом* значении хронотопа: «можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом» (10). Данную идею ученого развил Н.Л. Лейдерман в своём труде «Теория жанра», рассматривая хронотоп как одну из структур жанра, выполняющих в произведении «конструктивную, “миросозидательную” роль» [см.: Лейдерман 2010].

М.М. Бахтин также отмечает, что хронотоп как формально-содержательная категория «определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе» (10), ибо «всякий художественно-литературный образ» «хронотопичен» (185). Учёный разграничивает «изображённый» в произведении мир и мир «создающий текст», подчеркивая отсутствие между ними хронотопической тождественности, и определяет их отношения в рамках особого, «*творческого*» хронотопа (см. 188–189). «Автор-творец», по М.М. Бахтину, существует «вне произведения», однако, «мы встречаемся с ним... и в самом произведении», но «как бы на касательной» к хронотопам (членение текста, порядок изложения событий и т.д.) (189).

Так как любой «хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности», он «всегда включает в себя ценностный момент». Наиболее значимые из таких «моментов» М.М. Бахтин называет «*хронотопическими ценностями*» (176): мотив встречи и хронотоп «*дороги*»; хронотоп «*замка*»; хронотоп «*гостиная-салон*»; хронотоп «*провинциальный городок*»; хронотоп кризиса («*порог*»).

Такое понимание художественного пространства и времени, образа человека в художественном мире произведения, образа автора-творца для литературоведения начала XX века было абсолютно новым. До М.М. Бахтина исследователи обращали внимание по преимуществу на «временные отношения» художественного мира и чаще всего рассматривали их отдельно, вне каких-либо взаимосвязей с пространством произведения. Предложенный исследователем «последовательно хронологический подход» к изучению художественного произведения со временем стал общепризнанным.

Вслед за М.М. Бахтиным изучением вопросов пространственно-временной организации художественного произведения занимались многие литературоведы, в том числе и отечественные. В данной работе мы обращаемся к наиболее известным трудам, в которых получили дальнейшую разработку бахтинские идеи о хронотопе, впервые полно сформированные в его «очерках» «Формы времени и хронотопа в романе».

Как известно, М.М. Бахтин применял «хронологический подход» к изучению романного жанра. В.Я. Пропп в своём труде «Исторические корни волшебной сказки» [см.: Пропп 2000] делает предметом своего изучения основные сюжеты, мотивы волшебной сказки, рассмотренные, как и «большие романские хронотопы» М.М. Бахтиным, в историческом контексте. По мнению В.Я. Проппа, пространственная организация является важнейшей в композиционной структуре жанра сказки: «Композиция сказки строится на пространственном перемещении героя. Эта композиция свойственна не только волшебной сказке, но и эпосе (Одиссея) и романам; так построен, например, Дон Кихот». В то же время исследователь отмечает специфику пространственной организации волшебной сказки, состоящую в том, что пространство здесь «играет двойственную роль»: «с одной стороны, оно в сказке есть. Оно – совершенно необходимый композиционный элемент. С другой стороны, его как бы совсем нет» [Там же: 32], так как герои сказки идут по дороге «долго ли, коротко ли» и быстро его преодолевают и т.п. Время в сказке, по В.Я. Проппу, незаметно; оно проявляется в развитии

сюжетов и персонажей. Подробнее об этом писал Д.С. Лихачёв: «Есть только последовательность событий, и вот эта-то последовательность событий и является художественным временем сказки» [Лихачёв 1968: 80].

Д.С. Лихачёв, как и В.Я. Пропп, во многом разделяя основные положения теории хронотопа М.М. Бахтина, занимался изучением художественного времени-пространства, называя структуру по-своему – «внутренним миром художественного произведения». О важности изучения художественного хронотопа учёный писал так: «Исследователь внутреннего мира произведения словесного искусства рассматривает форму и содержание произведения в неразрывном единстве. Художественный мир произведения объединяет идейную сторону произведения с характером его сюжета, фабулы, интриги. Он имеет непосредственное отношение к стилю языка произведения. Но самое главное: художественный мир словесного произведения обладает внутренним единством, определяемым общим стилем произведения или автора, стилем литературного направления или “стилем эпохи”» [Там же: 86].

В своём исследовании «Поэтика древнерусской литературы» [см.: Лихачёв 1971. Далее цит. по данн. изд. (с указанием страниц в тексте статьи)] Д.С. Лихачёв, как и М.М. Бахтин, большее внимание уделяет категории времени, объясняя это тем, что литература, в сравнении с другими видами искусства, преимущественно является «искусством времени. Время – его объект, субъект и орудие изображения» (233). Пространство же – своеобразная среда для осуществления действия, явление активного преобразования действительности, поскольку среди всех свойств художественного пространства способность «“организовывать” действие произведения» (384) имеет особую важность для литературы. К тому же, «художественное время тесно связано с жанром произведения, с художественным методом, с литературными представлениями, с литературными направлениями» (382). Вследствие этого формы времени многообразны и подвергаются постоянным изменениям, а вот «формы художественного пространства в



древнерусской литературе не имеют такого разнообразия» и «не изменяются по жанрам» (390).

По мнению Д.С. Лихачёва, пространство в произведениях древнерусской литературы очень ещё близко сказочному пространству: «События в летописи, в житиях святых, в исторических повестях – это главным образом *перемещения в пространстве*» (395–396. Курсив наш. – О.К.). Причём все эти перемещения «схематизированы»: упоминания о них предельно кратки, отсутствуют детали и описания «путешествий». Пространство ещё огромно («русская земля летописи предстаёт перед читателем как бы в виде географической карты» (399)), никак не связано с внутренним миром героя и потому – несколько абстрактно: кажется, что оно и не может играть другой роли, как только служить для разнообразных «перемещений» героев (отметим сходство с позицией В.Я. Проппа относительно роли пространства в волшебной сказке).

Совсем другой роль пространства становится уже в литературе XVI–XVII веков: объективность повествования меняется на субъективность и, соответственно, «восприятие географических пространств постепенно изменяется. Походы и переходы наполняются путевыми впечатлениями и событиями», «содержанием душевных переживаний, встреч, духовной борьбы», которые герой уже не просто перечисляет – «он их описывает» (403).

В конце главы «Поэтика художественного пространства» Д.С. Лихачёв делает вывод о том, что «модель мира» художественного произведения «нужно изучать в её изменениях» (что можно рассматривать как явную отсылку к хромотопическому подходу М.М. Бахтина в изучении произведений).

Нельзя обойти вниманием исследование Ю.М. Лотмана «В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь», одна из глав которого («Художественное пространство в прозе Гоголя») открывается размышлениями автора о пространственной организации произведения [см.: Лотман 1988. Далее цит. по данн. изд. (с указанием страниц в тексте статьи). – О.К.]. Под «художественным пространством» Ю.М. Лотман

понимает «модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» (252–253). «Язык пространственных отношений», в свою очередь, является «некоей абстрактной моделью», включающей в себя «в качестве подсистем» как «пространственные языки разных жанров и видов искусства», так и «модели пространства разной степени абстрактности, создаваемые сознанием различных эпох» (253). «Пространственная отграниченность текста от не-текста», по Ю.М. Лотману, является «свидетельством возникновения языка художественного пространства как особой моделирующей системы» (255).

Далее литературовед даёт классификацию художественного пространства (чего мы ещё не встречали ни у одного из исследователей), выделяя следующие его типы: «точечное», «линейное», «плоскостное» и «объёмное» (см. 253). Данная типология художественного пространства важна, например, по отношению к персонажам произведения: «через соответствующий» персонажам «тип художественного пространства, которое выступает... как своеобразная двуплановая локально-этическая метафора», возникает возможность их «моральной характеристики» (256).

Художественное пространство в литературном произведении, подчёркивает Ю.М. Лотман, это «континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие» (258). Говоря о специфике восприятия художественного пространства, исследователь на примере «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя выделяет два плана в художественном пространстве произведения – «обыденное» и «волшебное»: «Нетрудно заметить, что бытовые и фантастические сцены здесь, даже в пределах одной повести, никогда не локализируются в одном и том же месте». Они «локализируются не только в разных местах, но и в разных типах пространства» (259). Поясняя свою мысль, далее учёный уточняет: «Бытовое действие развёртывается чаще всего в пределах театрализованного пространства» (261). Оно заполнено «вещами с резко выделенным признаком материальности»; границы пространства чётко отмечены;

«самое движение представляется разновидностью неподвижности», как бы парадоксально это ни звучало (263). Противопоставляемый обыденному волшебный мир «может быть вкраплён в бытовой» (261), может существовать на уровне некоей параллельной Вселенной; «фантастическая» граница мира размыта и «в принципе заменена безграничностью» (264); его наполняют невещественные предметы, явления, ландшафты, оно отличается просторностью; «нормальным состоянием волшебного пространства становится непрерывность его изменений» (265), в противовес миру бытовому.

«Каждому пространству соответствует особый тип отношений функционирующих в нём персонажей», – считает Ю.М. Лотман (265). При этом герои, населяющие и фантастическое, и обыденное пространства, могут перемещаться в них, принадлежать какому-либо пространству или переходить из одного в другое. В связи с анализом гоголевских «Вечеров...» исследователь вводит понятие «*передвигающийся наблюдатель*», движение которого «будет проявляться как движение неподвижных предметов, заполняющих простор», как особой «точки зрения», благодаря которой можно «оглядеть» бесконечное пространство (264).

Мотив дороги, охарактеризованный М.М. Бахтиным как хронотоп типично романный, по мнению Ю.М. Лотмана, становится «универсальной формой организации пространства» «Мёртвых душ» (290) – вершины гоголевского творчества. Здесь появляются и новые типы героев: «движущиеся» («герои пути») и «неподвижные».

Исследованию «поэтического времени и пространства» посвящена одна из глав труда Н.К. Гей «Художественность литературы. Поэтика. Стилль» [см.: Гей 1975. Далее цит. по данн. изд. (с указанием страниц в тексте статьи). Курсив в цитатах автора. – О.К.]. Учёный отмечает очевидный парадокс, состоящий в недостаточной изученности хронотопа при его несомненной значимости в литературном произведении. Он рассматривает время, пространство произведения и образ человека, действующего в них, как «“три измерения” художественного мира, не мыслимого без каждого из них, как и

реальная действительность», так как «не может существовать *ничто*, нельзя существовать *нигде* или *никогда*» (252).

Н.К. Гей, подобно М.М. Бахтину, разграничивает пространства художественное и реальное, говоря, что «объективная данность бытия, а также пространство и время находят своё воплощение в образе в зависимости от того, в какой степени объективная реальность закрепляется в нём. Конечно... эти три момента не совпадают с реальными, а выступают их аналогами в особой форме правды искусства» (252). Вместе с тем исследователь подчёркивает: если тождественное основание между художественными и реальными параметрами вовсе исчезнет, речь в произведении пойдёт «о несуществующем и не могущем существовать ни во времени, ни в пространстве» (253).

В структуре произведения хронотопу Н.К. Гей отводит основную роль, называя пространственные и временные координаты «каркасом произведения», «константой» художественной правды, но самое главное – «составляющими содержания», раскрывающими закон жизни (277). В концепции учёного важно то, что пространство позиционируется как динамичная структура: «овладевая временной перспективой», разворачивающейся в определённом пространстве, литература, по мнению исследователя, «постигает процесс развития» (259). И только овладев пространственной перспективой, художник слова может осязательно и наглядно передать изображаемое, изобразив его в движении, таким образом, схватывая в единстве время, пространство и бытие и проникая в тайну «верного», «похожего» изображения жизни. Эта мысль явно перекликается с мыслью Д.С. Лихачёва о том, что только «в движении соединяется пространство и время» [Лихачёв 1971: 385], создавая тот самый «хронотоп» произведения, о котором первым заговорил М. М. Бахтин.

В представлении Н.К. Гея «спаянность» компонентов хронотопа является настолько органичной, что это позволяет исследователю утверждать: «В словесном произведении поэтическое время и есть поэтическое пространство этого произведения. Образ развёртывается в этих параметрах. <...> И

благодаря этому, быть может, прежде всего вопрос, *как* сделано произведение, переходит в вопрос, *что* оно говорит. Форма протяжённости материального субстрата становится одновременно и средством изобразительности, и выразительности этого материала» (281).

Таким образом, идеи М.М. Бахтина о хронотопе, изложенные им в фундаментальном исследовании «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике», в корне изменили взгляд научного сообщества XX века на пространственно-временные отношения в художественном произведении и получили дальнейшую разработку в трудах названных выше учёных. Во-первых, исследователи расширили спектр применения бахтинских идей, понимая хронотоп как универсальную категорию, приложимую к любому жанру: В.Я. Пропп рассматривал через призму хронотопа «устройство» волшебной сказки; Д.С. Лихачёв, характеризовал пространство и время жанров древнерусской литературы (летопись, слово, сказание и др.); Ю.М. Лотман, помимо жанра романа, который исследовал М.М. Бахтин, обратил внимание на другие эпические жанры (повесть, рассказ) и даже – на драматургию (анализ гоголевской «Женитьбы»).

Во-вторых, для литературоведения весьма значима данная Ю.М. Лотманом классификация художественного пространства, а также выделение и противопоставление учёным двух его типов – «волшебное» (шире – фантастическое) – «обыденное», – так как появляется возможность качественной характеристики хронотопа, необходимой для анализа текста.

В-третьих, опираясь на идею хронотопа и вытекающее из неё бахтинское понимание природы жанра, Н.Л. Лейдерман выстраивает собственную теоретическую модель жанра, в которой отводит хронотопу особое место в данной структуре, представляя его одним из «носителей жанра», что позволяет системно подходить к анализу и пониманию художественного текста [см. подробнее: Кадушина 2017].

Сказанное позволяет утверждать, что, используя «последовательно хронотопический подход», отечественные

исследователи углубили представление о категории хронотопа и её специфике в творчестве разных писателей.

### Литература

*Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб. : Азбука, 2000. С. 9–193.

*Гей Н. К.* Время и пространство в структуре произведения // Контекст 1974 : лит.-теоретич. исслед. / редкол.: Н. К. Гей [и др.]. М. : Наука, 1975. С. 213–228.

*Кадушина О. И.* Пространственно-временная организация произведения как уровень жанровой структуры в теоретической модели жанра Н.Л. Лейдермана // Актуальные проблемы филологии : матер. междунар. научно-практич. конференции молодых учёных / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2017. Вып. 15. С. 63–70.

*Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Исследования и разборы / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО ; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010.

*Лихачёв Д. С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.

*Лихачёв Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л. : Худож. лит., 1971.

*Лотман Ю. М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь : кн. для учителя. М. : Просвещение, 1988. С. 251–293.

*Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М. : Лабиринт, 2000.

## ***Чэнь Янян***

*(Пекинский университет иностранных языков,  
Пекин, КНР)*

### **ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В «ПИСЬМАХ РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА»**

**Аннотация.** В статье анализируется своеобразие поэтики художественного времени в «Письмах русского путешественника» как одной из важнейших особенностей карамзинского повествования. Рассматривается проблема тайнописи, шифра, сознательно созданных Карамзиным в своей книге. Категория времени в книге осмысливается и с точки зрения психологии художественного восприятия в свете идей трактата Лессинга.

**Ключевые слова:** художественное время, русская литература, русские писатели, литературное творчество, тайнопись, шифры.

Разговор о художественном времени в «Письмах русского путешественника» сводился, по существу, к двум аспектам: либо к вопросу о соотношении реальной хронологии карамзинской поездки в Европу и ее отражения на страницах книги [Лотман 1987], либо к характеристике исторического мышления писателя [Макогоненко 1981: 3–65]. Здесь же задача анализа представляется иной: описать именно поэтику художественного времени карамзинского повествования, времени как философско-эстетической категории в сознании Карамзина и его героя и времени как начала, организующего мирообраз произведения и характеризующего самоощущение человека в живом, динамично меняющемся мире. В качестве рабочей гипотезы примем следующую мысль: живой, подвижный, развивающийся повествовательный дискурс Карамзина определялся обостренным ощущением времени в различных его аспектах: времени личного и исторического, стремительно несущегося в особых культурно-психологических феноменах «застывшей памяти», «сохраняемого», «воскрешаемого» прошлого, времени реального и воображаемого и т.п.

Столь пристальное внимание к проблеме времени у

Карамзина вполне отвечало и духу эпохи, и взглядам его философских наставников. По словам Канта, «время есть... форма внутреннего чувства, то есть представления нас самих и нашего внутреннего состояния». В этом случае время – главное условие ориентации человека в окружающем мире и основа чувственного и интеллектуального познания мира и самого себя. Понятие времени соприродно душе человека; «время... есть непосредственное также условие внешних явлений»; «время... есть... действительная форма внутреннего созерцания... Если устранить частное условие нашей чувственности, то исчезнет также понятие времени; оно присуще не самим предметам, а только субъекту, который их созерцает» [Кант 1994: 56–59].

Таким образом, трактовка времени получала философско-эстетическое обоснование как своеобразный переходный феномен, как категория, которая лежит между объективным миром внешних предметов и явлений и субъективным миром личности, внутреннего «я» индивидуума. И постижение времени становилось основной как для одухотворения, «субъективизации» восприятия мира человеком, так и для достижения истиной глубины и объективности в познании им себя самого. Постигая время как априорную форму познания вещей, человек получал возможность уникального психологического опыта – опыта самосознания, постижения своего «я» как воспринимающего, чувствительного, открытого впечатлениям окружающего мира.

Именно таким представляется видение времени в «Письмах...» Карамзина – и именно поэтому время становится принципиально важной частью художественного мирообраза в его книге. На особое восприятие феномена времени настраивала уже эпистолярная форма произведения. Повествование, которое ведется в форме писем, естественно предполагает временной разрыв между повествуемым событием и фактом рассказа о нем. По существу, именно эпистолярная форма может быть признана наиболее органичной и естественной мотивировкой для «эпического прошедшего времени» в повествовании: именно там преобладание глагольных форм прошедшего времени выражает объективный характер рассказа о событиях, так как



именно в эпистолярной форме это «эпическое прошедшее» время оказывается подкреплено еще и четко выстроенной в самом тексте «ситуацией рассказывания». В этом смысле эпистолярная форма книги Карамзина знаменовала собой принципиально новый тип «эпистолярности» в сравнении с «Письмами Эрнеста и Доравры» Ф. Эмина, усваивавшими возможности популярного в европейской литературе сентиментализма «романа в письмах» Ж.-Ж. Русо и С. Ричардсона. «Роман в письмах» как таковой передавал элементы авторского начала героям произведения, что создавало, прежде всего, новые пути психологизации повествования. «Роман в письмах» открывал внутренний мир героев, получавших возможность непосредственно выразить свое видение явлений и событий. Эпистолярность же книги Карамзина приводила и к «самопроявлению» собственно повествователя, который в этом случае переставал быть просто безразличной фигурой – рупором некоего неперсонифицированного высшего знания о мире. Повествователь, раскрывающий специфику своего мировосприятия в письмах, отныне мог в наиболее органичной форме воссоздать именно свое неповторимое видение явлений и событий, свой рассказ как главное «великое дело» собственной жизни и собственного сюжета.

Как уже было отмечено, концепция времени в «Письмах...» опиралась на субъективизированное отношение ко времени как специфически человеческой форме познания мира. Время – это некая особая способность души, и именно активность субъективного, человеческого восприятия времени способствует преодолению временного парадокса, согласно которому прошлого уже нет, будущего еще нет, настоящего же нет по определению, поскольку оно столь текуче, что не может рассматриваться как нечто фиксированное. Однако субъективная способность человеческой души преодолевает этот парадокс: направленные волевые действия души позволяют воспринимать прошлое, настоящее и будущее в категориях соответственно «воспоминания», «внимания» и «ожидания». Душа человека в осмыслении Карамзина столь неистощима в способностях своего эмоционального и чувственного восприятия, наделена

возможностью столь живого и продуктивного воображения, что по существу обнимает собой время, развертывая каждый момент бытия во временной перспективе настоящего – прошедшего – будущего. Связь эта, по мысли Карамзина, – своеобразный залог неразрывного единства между физическим существованием человека и его ментальными способностями, между повседневными впечатлениями бытия и эмоционально-ассоциативной жизнью его души, питающейся этими впечатлениями. Настоящее – это своеобразное физическое и эмоциональное единство «здесь-и-сейчас» существующей души; но при всем богатстве этих впечатлений человек наделен чудесной способностью развертывать их в душе – в проекциях, ведущих к прошлому и будущему, – в воспоминаниях или мечтах, желаниях, предошущениях.

Внутреннее эмоционально-образное единство восприятия различных временных планов достигается в книге Карамзина в первую очередь благодаря сложной диалектике развития мотива путешествия. Субъективная окрашенность категорий прошлого, настоящего и будущего, безусловно, задается уже в первой фразе, открывающей книгу Карамзина: «Расстался я с вами, милые, расстался! Сердце мое привязано к вам всеми нежнейшими своими чувствами, а я беспрестанно от вас удаляюсь и буду удаляться!».

Расставание произошло; это факт, совершившийся в прошлом, но живое стремление души воскрешать прошлое, – память – вновь и вновь возрождает утраченное. Это активизирует своеобразную «силовую линию», соединяющую различные временные планы повествования: настоящее и прошедшее. Мысль рассказчика направлена и в будущее; воображая, каким будет его путешествие, он предошущает и свои воспоминания об утраченном, по существу, воссоздавая линию «настоящее – прошедшее», «будущее – прошедшее» в каждый момент реальной – и воображаемой поездки.

Именно воображаемое прослеживание предполагаемого пути становится у Карамзина дополнительным мотивом, усложняющим структуру художественного времени в раскрытии темы путешествия. Подобное прочерчивание временной линии –

от прошлого к будущему, затем от настоящего к прошлому и вновь от настоящего к будущему оказывается задано в начале книги в связи с мотивом ненаписанного романа рассказчика: он мечтал создать книгу о путешествии, и первые его сцены действительно воспроизводили бы обстоятельства, сопровождающие его реальное путешествие, и таким образом реальное путешествие заставляет, в свою очередь, вспомнить про так и не написанный роман, мотивы которого, однако, реализовались в письме к друзьям.

Субъективная эмоциональная окрашенность временных категорий, достигаемая благодаря напряженным усилиям души в воспоминании прошедшего и в мечте о будущем, раскрываются и в сценах размышлений путешественника о желанной встрече с любезным А\*. Посещая Лейпциг в настоящем путешествии, повествователь обращается в мыслях к прошедшему и к своим – тогдашним – мечтам. Лирически-субъективное воспоминание (прошедшее) окрашивает своими эмоциональными обертонами настоящее (будущее); временные планы вновь наплывают друг на друга, четкие границы вновь размываются. Приведенный фрагмент интересен еще и тем, что здесь Карамзин вводит в текст книги отчетливо автобиографический мотив.

Время может возвращаться благодаря повторению сходных или даже одинаковых событий, создающих у человека эффект своеобразного дежа вю, либо действительного воспоминания, воскрешающего прошедшее. Своеобразным символом такого возвратившегося времени становится в книге Карамзина образ сада и девушки-цветочницы, обратившейся к путешественнику. В сходном ключе обыгрываются и специфические «возможные сюжеты» читательских ожиданий, которые перечеркиваются благодаря ироничной игре повествователя, вновь и вновь подчеркивающего в своем рассказе то, что, казалось бы, должно быть скрыто.

Ожидание традиционного описания, которое как будто бы готово встроиться в текст именно там, где оно должно быть, тут же разрушается, подобно воздушному замку; реальное оказывается воображаемым, и сам текст словно «снимается», как нечто небывшее. Душа человека глубинным напряжением

своих сил и способностей воссоздает в каждый момент бытия онтологическое единство времени; единство же временного движения, в котором ничто не исчезает и не является недостижимым, восстанавливает единство человеческой души, не позволяя ей впасть в отчаяние от невозможности вернуть утраченное или достичь желаемого.

Проблема восприятия Карамзиным идей трактата Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» представляется вполне естественной уже в силу специфической организации содержательного плана «Писем...». Карамзин-повествователь здесь, стремясь познакомить русскую публику с разнообразнейшими памятниками культуры европейских стран, нередко вынужден осуществлять «перевод» произведений искусства, переносить их из одной художественной системы в другую, давая словесное описание картин, скульптур, архитектурных сооружений, восприятие которых изначально предполагает именно зрительный эффект.

Таким образом, основой поэтики времени в «Письмах русского путешественника» выступают, с одной стороны, размышления о субъективной окрашенности времени, сформулированные Кантом, с другой, – эстетические выкладки Лессинга, видевшего время одним из отличительных признаков поэзии как высшего вида искусства. Многоаспектное содержание книги Карамзина позволило ему выстроить достаточно сложную, многосоставную концепцию времени, восприятие которого предстает в карамзинском художественном мире как одна из главных психологических составляющих повествования. Подобный образ времени как нельзя лучше отвечал природе карамзинского текста – того живого, динамичного, «становящегося» повествования, построение которого и было главной целью Карамзина – автора «Писем русского путешественника».

### Литература

*Данилевский Р. Ю.* Лессинг в русской литературе XVIII в. // Эпоха Просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Л. : Наука, 1967. С. 282–306.

*Иванов М. В.* Проблемы истории и французская революция в творчестве Карамзина 1790-х гг. // Русская литература. 1974. № 2. С. 134–142.

*Кант И.* Критика чистого разума / пер. с нем. И. О. Лосского. М. : Мысль, 1994.

*Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Л. : Наука, 1987.

*Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. М. : Книга, 1987.

*Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л. : Наука, 1987. С. 525–606.

*Макогоненко Г. П.* Из истории формирования историзма в русской литературе // XVIII век. Сб. 13. Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII – начало XIX в. Л. : Наука, 1981. С. 3–65.

УДК 821.161.1-31(Гоголь Н. В.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)52-8,44

***Ю.А. Забуряева***

*(Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина,  
Москва, Россия)*

## **МОТИВ РАЗРУШЕНИЯ СЕМЬИ И ДОМА В ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. ГОГОЛЯ**

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме разрушения домашнего уклада и семейных ценностей героев произведений Н.В. Гоголя. Посредством анализа психологии героев рассматривается связь между описаниями образа дома и характером персонажей. На примере трех авторских произведений: «Старосветские помещики», «Майская ночь, или Утопленница», «Мертвые души» – проанализирована тема семьи и дома, приводящая к проблеме вырождения гоголевского персонажа и деградации окружающего его мира.

**Ключевые слова:** русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные образы, литературные мотивы, литературные сюжеты, семейные отношения.

Образ семьи и домашнего крова является одним из наиболее частотных в русской художественной литературе. Начиная с древних времен тема семьи и дома поднималась в различных фольклорных и древнерусских произведениях. Это, прежде всего, русские народные сказки, где образ семейного очага возникает практически в любой бытовой или волшебной сказке. Вспомним известное произведение далекой старины – «Повесть о Петре и Февронии», описывающее историю любви, верности и взаимоуважения супругов. В жанре житийной литературы жизнеописание святого начинается с упоминания о благочестии его родителей. Веками традиционным сводом правил о поведении человека в семье и быту признавался «Домострой». Книга, написанная протопопом Сильвестром в XVI веке, послужила русскому семьянину руководством, наставляющим, как по-доброму построить дом свой, наладить семейный уклад и правильно воспитать детей. Даже в век классицизма, когда служение государству и его интересам занимает первое место в русской литературе, возникает образ семьи. Крупные писатели XVIII века обращаются в своих произведениях к семейной теме, прежде всего, стоит вспомнить фонвизинского «Недоросля» или хрестоматийные повести Н.М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» и «Бедная Лиза».

С началом XIX века интерес к семейной теме лишь усиливается. Образ дома и семьи проходит сквозной линией в русской художественной литературе на протяжении всего столетия, начиная с изображения патриархального уклада А.С. Пушкиным и заканчивая «мыслью семейной» Л.Н. Толстого.

Семейную тему затрагивал в своем творчестве и Н.В. Гоголь. Будучи выходцем из большой семьи, писатель, к большому удивлению, зачастую пренебрегал описаниями счастливой семейной жизни. Во многих гоголевских произведениях можно заметить отказ от традиционного в отечественной литературе изображения семьи, выявить деструктивную силу, постепенно уничтожающую домашний очаг, нередко оказывающую разрушительное воздействие на самих героев.

А.М. Ремизов в книге «Огонь вещей» писал: «В "Старосветских помещиках" изображается райская безмятежная жизнь, ясная и спокойная человека доброго, радушного и чистосердечного» [Ремизов 1954: 11.]. Пожилая чета помещиков предстает перед читателем в своем тихом домашнем мирке, границы которого определяются домом с кухней, полной съестных припасов, кладовой и садом: «...низенький домик с галереєю из маленьких почернелых деревянных столбиков... За ним душистая черемуха, целые ряды низеньких фруктовых дерев» и просторный двор с «протоптанною дорожкой от амбара до кухни и от кухни до барских покоев» [Гоголь 2009: Т. 2, 281]. На первый взгляд – настоящая райская жизнь хлебосольных хозяев. Тем не менее, в беспечной повседневности Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича уже в начале повести предугадываются элементы дальнейшего разрушения быта героев. Основное занятие старосветских бездетных (что уже свидетельствует о дальнейшем разрушении семьи: нет потомков, следовательно, невозможно продолжение рода) помещиков – удовлетворение базовых физических потребностей. Еда и сон ограничивают кругозор обывателей «райского» уголка. Отсюда праздное существование, лишённое интересов к внешнему миру. Неудивительно, что смерть Пульхерии Ивановны приходит к ней в виде кошки – обитательницы мира «внешнего», дикого. Все, что связано с переходом через границу дома и двора, кажется страшным и чуждым помещице. Возвращение блудной кошки домой свидетельствует о проникновении зла, чужеродного духа в мирную обитель домочадцев. Боязнь внешнего мира, его влияния на привычную бездеятельную жизнь заставляет Пульхерию Ивановну принять биологический инстинкт животного за недоброе предзнаменование, что приводит к самовнушению трагического исхода и вызывает нежелание помещицы бороться за жизнь. Смерть Пульхерии Ивановны происходит не из-за мистического проникновения извне, а из-за одержимости героини навязчивой идеей.

Опустевший дом и осиротевший Афанасий Иванович приходят в состояние «запущения». При этом не просто

разрушается внешний облик дома и внутренняя обстановка, но и вид самого хозяина оставляет желать лучшего: разрушенные частокол и плетень, барбосы и бровки с перебитыми ногами и обвешанными репейником хвостами, наконец, сам хозяин дома, согнувшийся «вдвое против прежнего». Райский уголок превращается в пустырь, сад позади дома и безмятежный сад в душе старого помещика, некогда «выращенный» заботами супруги, приходят в запустение. Единственным выходом для несчастного помещика, потерявшего последнюю ниточку, соединявшую его с окружающей действительностью, становится уход из жизни.

В отличие от «Старосветских помещиков», в другой гоголевской повести «Майская ночь, или Утопленница» разрушение семьи происходит за счет внешних сил. В основе истории о ясной панночке лежит распространенный сюжет русских народных сказок: притеснение бедной падчерицы злой мачехой. Важно отметить общую деталь, встречающуюся в обоих гоголевских произведениях, – образ кошки как предвестницы несчастий. В первом случае одичавшая серенькая кошка, вернувшаяся к Пульхерии Ивановне, – лишь знак судьбы, предвещающий беду, и то, по сути, в сознании самой помещицы. В «Майской ночи» черная кошка – сила, разрушающая семейный очаг. Первый шаг к разрушению семьи совершает мачеха-ведьма, выжив падчерицу из собственного дома. Это служит толчком к решению панночки покончить жизнь самоубийством, совершить грех самоуничтожения. Однако самоубийство героини не осуждается автором, наоборот, вызывает сожаление. Мотив греха отходит на второй план, как бы оправдывается автором в силу уже совершенного мачехой разрыва семейных связей.

Читатель не наблюдает деградацию дома в произведении. Описание ветхого опустевшего жилья автор дает как своего рода предысторию к легенде о судьбе ясноокой панночки: «возле леса, на горе, дремал с закрытыми ставнями старый деревянный дом; мох и дикая трава покрывали его крышу; кудрявые яблони разрослись перед его окнами; лес <...> бросал на него дикую мрачность» [Гоголь 2009: Т. 1, 130]. Если в



«Старосветских помещиках» можно наблюдать за разрушением имения семьи Товстогуб, то в повести «Майская ночь, или Утопленница» автор лишает читателя такой возможности, лишь намекая на прошлое благополучие дома через описание родственных отношений между дочерью и отцом.

Вырождение не одной семьи, а фактически целой деревни мастерски изображено Н.В. Гоголем в описании жалкого вида имения помещика Плюшкина. Главный герой поэмы «Мертвые души» при въезде в деревню видит весьма печальную картину. «Жизнь, кажется, покинула имение Степана Плюшкина. Увечность, дряхлость, болезненность проявляется уже с первых строк описания его поместья» [Маурина 2009: 73]. Мрачности открывающейся картины добавляет изображение господского дома: «каким-то дряхлым инвалидом глядел сей странный замок, длинный, длинный непомерно» [Гоголь 2009: Т. 5, 109].

Внешний образ дома зачастую гармонирует с внутренним душевным миром своих хозяев. Прием создания художественного образа персонажа через описание окружающей его обстановки писатель мастерски использует на протяжении всего первого тома «Мертвых душ». Дом в поэме Н.В. Гоголя выполняет характерообразующую функцию: состояние жилища предугадывает особенности его обитателей. Удивительно описаны облик дома и внешность его хозяина: начиная от внешнего изображения жилища, автор переводит внимание на внешность персонажа, как бы мысленно сравнивая их. Буквально то же самое происходит с описанием сначала внутреннего пространства дома, а затем наблюдения за поведением и самого Плюшкина. Все это подтверждает мысли Чичикова о том, что едва ли еще где найдется такая «прореха на человечестве». В образе Плюшкина деградация личности помещика достигает значительного размаха.

Постепенное разрушение семьи дома Плюшкиных описано в динамике. Рассказ автора о процветающем уюте и благополучии в хозяйском доме, его домочадцах дан после знакомства с Плюшкиным. Сравнение, помещенное в середину главы, лишь усиливает впечатление малозначительности помещика и его жилья. Мотив разрушения семьи находится в

тесной связи с образом героя поэмы. Правильнее было бы сказать, что первое вытекает из второго. Будь склад мышления и нрав Плюшкина другими, такой печальной картины можно было бы избежать. Помещик разрывает отношения с членами своей семьи, фактически отрекаясь от собственных детей, более того, он саморазрушается. Обрекший себя на жалкое существование, герой теряет ценные личностные качества. Здесь нет внешней разрушающей силы, распад семьи и морально-нравственного мира человека происходит по вине самого персонажа, ставшего жертвой собственной скарденности и скупости. Однако стоит оговориться по поводу столь резких суждений в адрес гоголевского персонажа. По замыслу Гоголя, в Плюшкине сохраняется и потенциал к возрождению, что свидетельствует о надежде на возвращение героя поэмы к человеческой жизни. Тем не менее, в первом томе «Мертвых душ» перед читателем предстает лишь крушение патриархального устоя жизни Плюшкина.

Гоголь психологически точно показывает состояние героев произведений, тонко связывая образ жилища с душевными переживаниями персонажей. «Дом выполняет существенную роль в процессах идентификации, наделяя домочадцев стабильными и непреходящими чертами их облика» [Климова: URL]. Деградация образа дома является прямым следствием поведения, трансформации (как правило, в худшую сторону) самих героев произведений Н.В. Гоголя. Таким образом, можно отметить две силы, оказывающие разрушительное воздействие на окружающую действительность: внешняя губительная сила, подавляющая сознание и волю героя и уничтожающая его, и вина самого действующего лица, потерявшего со временем морально-нравственный облик. Все это приводит к проблеме одиночества и внутреннего кризиса героев, которая, в свою очередь, становится одной из причин уничтожения семейных ценностей, сформировавшихся на протяжении многих веков.

### Литература

*Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений и писем : в 17 т. М. : Изд-во Моск. Патриархии, 2009. Т. 1–2 / сост. и подг. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева.

Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем : в 17 т. М. : Изд-во Моск. Патриархии, 2009. Т. 5 / сост. и подгот. текстов и комент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева.

Климова С. В. Социально-философские аспекты анализа архетипических функций дома. URL: <http://www.read.in.ua/book208191/> (дата обращения: 23.11.2017).

Маурина С. Ю. Мифологический образ дома Плюшкина в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Вестник Челябинского гос. ун-та. Сер. Филология. Искусствоведение. 2010. № 5 (143) С. 73–75.

Ремизов А. М. Огонь вещей. Париж : Оплешник, 1954.

УДК 821.161.1-31(Достоевский Ф.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)52-8,444

### ***В.О. Мезенцева***

*(Северный Арктический федеральный университет  
им. М.В. Ломоносова, Архангельск, Россия)*

#### **АМБИВАЛЕНТНЫЙ ХАРАКТЕР САКРАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПОДРОСТОК»**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу сакральных образов в романе Ф.М. Достоевского «Подросток», их трансформации в сознании героев. Осмысливается проблема функциональности мира вещей в прозе писателя, раскрываются особенности амбивалентного характера таких сакральных предметов, как иконы и вериги, выявляется специфика изображения в романе процесса десакрализации священных предметов и профанации христианской веры. Десакрализация элементов «вещного мира» высшего порядка в произведении Достоевского оценивается как закономерное следствие девальвации в русском обществе истинных ценностей. В свете указанной проблемы выполнен анализ ряда эпизодов романа «Подросток», особое внимание уделяется образу Версилова, характеру его мировоззренческих поисков.

**Ключевые слова:** сакральный образ, вещный мир, анализ литературного произведения, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

Мотив десакрализации священных предметов в романе Ф.М. Достоевского «Подросток» играет особую роль. В центре современных исследований поэтики цикла «Великое Пятикнижие» стоит проблема функциональности мира вещей. Вещный мир Ф.М. Достоевского невозможно представить в строго классической традиции. «Многообразнейший мир вещей и вещных отношений, входящий в роман Достоевского, дан в освещении героев, в их духе и в их тоне» [Бахтин 1972: 58]. То есть писателем показаны не вещи только сами по себе, не статичный быт и мир, а состояние души и ума героев произведения, определенным образом проявляющиеся через предметы. Сакральные детали обстановки жилища героев участвуют в реализации авторского замысла, фигурируют в композиции романа в самые значимые моменты развития действия и обладают всегда одной и той же семантикой – это образы-посредники между миром тварных и духовных реальностей.

Сакральным называют все то, что относится к культуре, поклонению особо ценным идеалам. Оно противоположно светскому, профанному, мирскому. То, что признано святыней, подлежит безусловному и трепетному почитанию и охраняется с особой тщательностью всеми возможными средствами. К таким предметам в романе мы относим иконы и вериги. Они предстают читателю в восприятии разных героев романа поразному: для одних икона – святыня, для других она утрачивает священный статус, профанируется. Процесс десакрализации – это обесценивание сакральных (священных) образцов, религиозных представлений, мировоззренческих установок и т.д. Т.е. десакрализация – это лишение веры и предметов культа ореола святости. Сюда мы можем отнести как прямые кощунственные действия над сакральными предметами, поскольку само кощунство отвергает священный статус предмета, низводит его в бытовое поле и обесмысливает, то есть отрицает его высшее предназначение, так и скрытые, например, превращение религиозных предметов в музейные экспонаты. В этом формально незакрепленном смысле термины «сакральный» и «десакрализация» широко используются в современном достоевковедении, одной из целей которого

является изучение творчества писателя с точки зрения выявления в нем христианских аспектов проблематики.

В этом отношении представляет интерес следующий эпизод романа «Подросток». Мать Подростка с его сестрой Лизой собираются отдать в заклад из киота образ, который особенно дорог Софье Андреевне. «Спрашивать денег – прегадкая история, даже жалованье, если чувствуешь где-то в складках совести, что их не совсем заслужил. Между тем, накануне мать, шепчась с сестрой, тихонько от Версилова («чтобы не огорчить Андрея Петровича»), намеревалась снести в заклад из киота образ, почему-то слишком ей дорогой» [Достоевский 1975: 22]. Они задумали заложить его втайне от Версилова по причине крайней нужды. Это хоть и не является прямым поруганием иконы, тем более что нищета заставила Софью Андреевну и Лизу принять такое решение, но все-таки имеет оттенок кощунства, ведь икона используется не по назначению: иконописные изображения предназначены для возведения человеческого ума от образа к первообразу, здесь же икона становится источником прибыли. Важно в этом эпизоде то, что святотатственное намерение заложить образ есть уже следствие, а причина гораздо глубже. В умах людей происходит девальвация истинных ценностей, в нашем случае – десакрализация образа. Софья Андреевна с Лизой больше не расценивают икону как сакральный предмет, в их понимании она становится просто произведением искусства, предметом, имеющим материальную значимость, ее священный статус заменяется в их сознании эстетическим. Тем самым образ обретает черты амбивалентности, обретая возможность превращаться из предмета для благоговейного поклонения в низменный объект купли-продажи. Перед образом они не вызывают о помощи к первообразу, а пытаются решить проблемы лишь материальным способом. Таким образом, в данном эпизоде проявляется мотив поругания иконы, а вместе с ним раскрывается идея писателя о подмене истинных ценностей ложными, о нравственном разложении людей в атмосфере стяжательства. Изображается глубокий духовно-нравственный кризис героев.

В романе большое внимание уделяется образу Версилова, что неудивительно, ведь изначально ему была отведена Достоевским главная роль. Андрей Петрович Версиров – безмерно гордый человек. По мере раскрытия образа этого героя перед читателем все отчетливее выступает доминантная черта его характера – его безверие, отсутствие убеждений при страстном желании их иметь. Отношение Версирова к Богу показательно характеризует Васин: «Это очень гордый человек... а многие из очень гордых людей любят верить в Бога, особенно несколько презирающие людей. У многих сильных людей есть, кажется, натуральная какая-то потребность – найти кого-нибудь или что-нибудь, перед чем преклониться» [Там же: 51]. Версиров, другими действующими лицами оценивающийся прежде всего как «проповедник высшей идеи» (старый князь Сокольский вспоминает, как он «проповедовал Бога» и «Страшным Судом пугал» [Там же: 31]; «проповедником», «пророком» «чего-то страстного» именуют Андрея Петровича Сергей Сокольский, Крафт и Васин), на самом деле является атеистом всецело, а не по убеждению. В сознании Версирова происходит трансформация самой веры как христианской добродетели, где внутренняя убежденность человека в существовании Бога обязательно должна быть сопряжена с высшей степенью доверия к Нему как благому и мудрому Вседержителю, с желанием и готовностью следовать Его благой воле. Происходит профанация веры: искажение ее высокой идеи. Вера превращается в некую рациональную систему, целесообразную для Версирова, которая парадоксально сочетается с его полным неверием.

Во время своего продолжительного пребывания за границей Версиров, по словам старого князя Сокольского, «всех измучил» [Там же] проповедью веры в Бога: «Он там в католичество перешел» [Там же]. В беседе со своим сыном Аркадием Макаровичем Долгоруким он сам рассказал, что был в его жизни период, когда он задался мыслью мучить себя дисциплиной «вот той самой, которую употребляют монахи. Ты постепенно и методической практикой одолевашь свою волю, начиная с самых смешных и мелких вещей, а кончаешь

совершенным одолением воли своей и становишься свободным» [Там же: 385]. Версиров понимает лишь внешнее составляющее веры, вещественно выраженный подвиг, не улавливая его духовного смысла. Жаждет обрести свободу, но опять же не в религиозном ее понимании. Версиров совершенно не пытается стяжать главное духовное сокровище – смирение и прочие добродетели. И, вероятно, само католичество его привлекло именно тем, что оно сосредоточено на внешнем выражении религиозного учения. В католичестве происходит апелляция главным образом не к духу человека, а к его чувствам, эстетическому удовлетворению красотой. Это проявляется и на уровне религиозной живописи, и в музыкальной традиции сопровождения богослужения игрой на органе, и в страсти к статуям, и в стремлении к мистической экзальтации.

Также князь Сокольский вспоминает и ношение Версировым вериг. Вериги – это различного вида железные цепи, полосы, кольца, большого размера тяжелые кресты, носимые подвижниками на теле (обязательно сокрытые от глаз остальных людей), для смирения своей плоти. Только ради Христа подвижник налагает на себя подвиг ношения вериг. И они всегда были принадлежностью монахов-аскетов, как и особо строгие посты, долгие бдения и столпничество. То есть, в какой-то мере вериги – это не только средство достижения святости, а одновременно уже и ее плоды. Безусловно, вериги – это сакральный предмет, но в романе их статус профанируется, потому что их носит Версиров. Зачем он их носит? А затем же, зачем он любит повторять: «*Надо* веровать в Бога», «*должно* любить людей, *нужно* делать добро, хотя бы зажимая нос и закрывая глаза» [Там же: 174]. Ношение вериг становится у Версирова синонимом исполнения долга веры, без обращения к внутренней сущности ее. Вериги также теряют священный ореол, обесмысливаются и становятся наглядным свидетельством неспособности героя встать на путь настоящего духовного делания. Тут позиция Версирова совсем далека от христианства, она, скорее, близка к умозрительной немецкой классической философии, к «Критике практического разума» Э. Канта, с его отождествлением морали и свободы, его

формализмом в понимании нравственности, с утверждением возможности выведения нравственности даже независимо от религии. В связи с этим мы говорили о трансформации веры Версилова в рациональную систему, о его убеждении в наличии некой моральной воли, которая, в сущности, может существовать и без Бога.

Концептуально значимым в романе является эпизод раскалывания образа Версильевым. Кошунственное действо, десакрализация святыни, образ поруганной иконы, играющий важную роль в творчестве Достоевского, явлены здесь во всей полноте. Расколотый образ – это, безусловно, символ «расколотого» сознания Версильева, отображение его двоения в сфере веры-безверия и непосредственно аллегория его дwoящейся в своих стремлениях души (стремление к двум женщинам: Софье Андреевe и Катерине Николаевне). Кошунство Версильева связано с мотивом осквернения и наказания иконы. Свое действие он сопровождает словами: «Не прими за аллегория, Соня, я не наследство Макара разбил, я только так, чтоб разбить» [Там же: 409]. Николай Нейчев в своем исследовании «Таинственная поэтика Достоевского» замечает, что это высказывание противоречиво и имеет одновременно «две возможности толкования – психологическую (раздвоенное сознание героя) и религиозно-идеологическую. Психологическая мотивация в романе постепенно уходит на задний план (хотя и сохраняется), а религиозная приобретает все большую значимость. И Подростку Аркадию становится ясно, что «это была аллегория и что ему непременно хотелось... показать это нам, маме, всем» [Там же]. Конечно, этот жест Версильева означает не просто посягательство на «наследство Макара», а принципиальное отрицание сакрального образа, а следовательно, восстание против устоев православной веры» [Нейчев 2010: 35]. Ведь отношение Версильева к иконам известно читателю. «Версильев к образам, в смысле их значения, был очевидно равнодушен и только морщился иногда, видимо сдерживая себя, от отраженного от золоченой ризы света лампадки, слегка жалуясь,



что это вредит его зрению, но все же не мешал матери зажигать» [Там же: 82].

В. Лепяхин также выделяет в романе мотив наказания иконы. «Версилов разбивает икону, видя перед собой Катерину Николаевну. Это кощунственное действие – бунт бессилия в предчувствии отказа со стороны любившей его некогда Катерины Николаевны, отчаянный разрыв с ней, но не потому, что Версилов нашел в себе силы порвать эти отношения ради Софьи Андреевны, а потому, что «Бог не захотел». И Версилов как бы мстит Всевышнему таким низким и кощунственным способом» [Лепяхин 2002: 337]. Таким образом, психологический мотив разочарования в любовных отношениях действительно трансформируется, переходит в мотив бунта против божественного Промысла, поступок Версилова обретает богоборческий пафос.

Сакральные образы имеют особую идейную значимость в пространстве романов Ф.М. Достоевского. Мотив десакрализации, выраженный в кощунственных действиях героев и в процессе профанации самой веры, получает глубокое раскрытие в романе «Подросток». Достоевский описывает различные варианты его проявления, которые являются следствием духовно-нравственного кризиса общества и искажения системы духовных ценностей. Эпизоды с сакральными предметами имеют сюжетобразующую функцию, и сцена раскалывания иконы Версиловым является важнейшей по внутреннему напряжению и идеологической насыщенности на пути к кульминации романа.

### Литература

*Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М. : Худож. лит., 1972.

*Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений : в 30 т. Л. : Наука, 1972–1990. Т. XIII. Л. : Наука, 1975.

*Лепяхин В.* Икона в русской художественной литературе : Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М. : Отчий дом, 2002.

Нейчев Н. Таинственная поэтика Ф.М. Достоевского : монография / пер. с болг. Т. Нейчевой ; предисл. И. Есаулова. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2010.

УДК 821.161.1-31(Чехов А. П.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)52-8,444

**С.Н. Черепанова**

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

### **ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ДОМА В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «ДРАМА НА ОХОТЕ»**

**Аннотация.** В статье рассматривается трансформация образа дома в «Драме на охоте» А. П. Чехова. Пространство дома в чеховской повести анализируется, главным образом, в рамках традиции усадебного текста (на примере дома графа Карнеева, домика лесничего, дома Камышева-Зиновьева). Выявление традиционных сюжетных мотивов позволило сделать вывод о переосмыслении Чеховым образа дома, который перестает быть сакральным местом, воплощающим связь поколений и традиций, и становится средоточием праздной пошлой жизни, преступления, хаоса.

**Ключевые слова:** русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные образы, повести.

Дом – одно из важнейших понятий русской литературы. Особенно важную роль образ дома играет в усадебном мире. В.Г. Щукин, цитируя Гастона Башляра, согласен, что дом – это «первый мир человеческого существа», так как прежде чем выйти в свет, «человек, как в колыбели, покоится в лоне дома» [Щукин 2007: 172]. Дом – внутреннее пространство, которое противостоит внешнему зловещему миру, сохраняя преемственность поколений, семейных традиций. И.В. Шарданова, опираясь на труды западных и отечественных литературоведов, говорит об архитектурном образе дома: «дом является центром человеческой вселенной, пространством, выделенным из общего космоса и соотносимым с внутренним миром человека» [Шарданова 2008: 52].

В данной работе мы рассмотрим художественные особенности воплощения образа дома в «Драме на охоте» А.П.Чехова. Очевидно, что пространство дома в чеховской повести, главным образом, соотнесено с традицией усадебного текста<sup>1</sup>.

В рамках обозначенной проблемы, прежде всего, необходимо рассмотреть особенности изображения Чеховым дома графа Карнеева. Обращает на себя внимание отделенность усадебного дома от сада всего лишь «большой стеклянной дверью»: «Окна и двери в комнатах были открыты настежь, но, несмотря на это, в воздухе стоял тяжелый, странный запах. То была смесь запаха ветхих, заброшенных покоев с приятным, но едким, наркотическим запахом тепличных растений, недавно принесенных из оранжереи в комнаты... <...> обойдя все одиннадцать комнат, не встретил ни одной живой души. В доме царил такая же пустыня, как и вокруг озера...» [Чехов 1975: 253–254]. Посредством открытых настежь окон и дверей, а также запахов, пространство дома и усадьбы сливается в единый локус, органическое целое, следовательно, стираются границы между внутренним миром (мир дома) и внешним (мир природы).

Одна из устоявшихся традиций усадебного текста в русской литературе – описание богатого яствами семейного стола. За столом собираются все поколения большой семьи, еда становится символом достатка, изобилия, полноты жизни.

Например, в «Обломове» И.А.Гончарова читаем: «Об обеде совещались целым домом... Всякий предлагал свое блюдо: кто суп с потрохами, кто лапшу или желудок, кто рубцы, кто красную, кто белую подливку к соусу... Индейки и цыплята, назначаемые к именинам и другим торжественным дням, откармливались орехами, гусей лишали моциона, заставляли висеть в мешке неподвижно за несколько дней до праздника, чтобы они заплыли жиром. Какие запасы были там варений, солений, печений! Какие меды, какие квасы

---

<sup>1</sup> О трансформации усадебного хронотопа в «Драме на охоте» мы писали ранее [см.: Черепанова 2016а; Черепанова 2016б].

варились, какие пироги пеклись в Обломовке!» [Гончаров 2000: 114–115].

А вот так встречает гостя в своем доме граф Карнеев: «Тут (в столовой), на сервированном столе, уже “кипела жизнь”. Бутылки всех цветов и всевозможного роста стояли рядами, как на полках в театральных буфетах, и, отражая в себе ламповый свет, ждали нашего внимания. Соленая, маринованная и всякая другая закуска стояла на другом столе с графином водки и английской горькой. Около же винных бутылок стояли два блюда: одно с поросенком, другое с холодной осетриной» [Чехов 1975: 276]. Читатель понимает, что все убранство стола предназначено для увеселения господ. Это не праздничный стол, которым принято радушно встречать гостя, а праздный, предполагающий пустую, бесполезную и бесцельную трату времени.

Не случаен мотив праздника в «Драме на охоте». Он также является характеристикой усадебного мира: «Так или иначе, грубо или утонченно, усадьба стремилась создать иллюзию вечного праздника – вопреки деревенской скуке и заботам по хозяйству» [Щукин 2007: 233]. Но в чеховской повести мы не находим отражения годового ритма усадебных праздников (заданных православным календарем), дополненного торжественно отмечаемыми именинами владельца и престольным праздником. Здесь представлен наиболее «грубый» вариант воплощения идеи вечного праздника, т.е. празднества в графском доме давно превратились в примитивное пьянство, заполняя все пространство усадьбы: «Когда мы кутим, мы не стесняем себя пространством, не ограничиваемся одной только столовой, а берем весь дом и часто даже всю усадьбу...» [Чехов 1975: 282].

Состояние опьянения для Камышева – это счастье, ощущение полноты жизни, которого ему так не хватает. Камышев сознательно вгоняет себя в это состояние, потому что такого «давно уже не испытывал, живя у себя в деревеньке» [Там же: 276]. В такие минуты главный герой чувствует в себе необъятные силы, стремление совершить подвиг: «Получилось опьянение, какое я именно и хотел, когда ехал к графу. Я стал

чрезмерно бодр душою, подвижен, необычайно весел. Мне захотелось подвига неестественного, смешного, пускающего пыль в глаза...» [Там же: 281]. Собственно, Камышев и совершит поступок, «пускающий пыль в глаза». Убийство молодой девушки главному герою будет казаться подвигом, потому что ему очень хочется, чтобы все узнали, как ловко он обошел следствие, какой недюжинный у него ум. Трагедия заключается в том, что в этой ситуации жизнь человека для Камышева теряет всякую ценность.

Еще одним важным событием, проходящим в имени Карнеева, станет свадьба управляющего Урбенина и Оли Скворцовой. Опираясь на концепцию В.Г. Щукина, мы выявили лексику, характеризующую состояние Оли до бегства со свадьбы: «тяготилась», «стыдилась», «молчала», «насильно улыбалась», «делала усиленные глотательные движения», «накапали рыдания». Казалось бы, девушка испытывает огромные душевные муки. Но наравне с обнаруженным лексическим рядом мы читаем и следующее: «поглядывала на нас: не замечаем ли мы, что ей хочется плакать?», «из глаз ее выжались слезы». Глагол «выжались» наталкивает читателя на понимание намеренности действия, на некую театральность в поведении героини. Оля Урбенина словно играет в свадьбу, играет роль молодой невесты, которой приходится выходить замуж за старика. Теперь обратимся к состоянию Оли, вернувшейся к столу после свидания с Камышевым-Зиновьевым: «Перед дверью в столовую Оля поправила свою прическу, оглядела платье и вошла. На лице ее не заметно было смущения. Вошла она... очень храбро» [Там же: 328]. Такая разительная перемена произошла с героиней: смущающаяся, робкая девушка вдруг проявила самообладание и легко справилась со своими эмоциями.

Е.В. Сахарова, анализируя «Повести Белкина» А.С. Пушкина, выделяет мотив бегства из родного дома, который связан с садовым топосом. Причиной бегства пушкинской героини, конечно, стала любовь. В «Драме на охоте» А.П. Чехова также присутствует этот мотив. На наш взгляд, он связан с пространством дома, и главным движущим

чувством становится ненависть Оли к мужу. Она сбегает из дома родного мужа в дом графа. В отличие от тщательно спланированного побега пушкинской Маши, побег Оли кажется внезапным. Урбенина ищет защиты от мужа-тирана. Но, как замечает Камышев, если ее «оскорбили», то почему девушка сбегает к графу, а не к родному отцу? Разумными кажутся размышления главного героя: «Не хотелось верить, что у этой глупой красивой кошки было так мало достоинства, что она охотно огласится, чтобы пьяный граф стал судьей мужа и жены» [Там же: 343]. Однако на это указывает и быстрая перемена настроения Оли. Таким образом, Ольга Урбенина сознательно остается в доме графа, сознательно выбирает праздную жизнь, сознательно становится его содержанкой, жертвуя честным мужем, своей честью и любовью.

Мотив праздника возникает и в финале повести: по стечению обстоятельств цыгане встречают раненую Ольгу песней; весть о смерти принес «пьяный мужик», которому не поверили; в эту минуту дом графа собирает практически всех героев под своей крышей.

Хаос, царящий в доме, поддержан отсутствием в нем хозяина. Заменяя хозяина, распоряжения отдает Камышев: «Здесь нет хозяина... Здесь царит хаос» [Там же: 376]. Примечательно, что после смерти Ольги Камышев проводит дознание в этом же доме: «Предварительное дознание делал я в мозаиковой гостиной, в которой любил когда-то валяться на мягких диванах и любезничать с цыганками» [Там же: 384].

В доме графа Карнеева происходят события, отражающие нравственную сторону жизни русского общества конца XIX века: пьянство, безудержное веселье, смерть. Дом графа уже не является защитой от страшного внешнего мира, т.к. дом стал сродни проходному двору.

В пространстве чеховской повести немаловажную роль играет и дом лесничего, который автор называет не иначе как «домик», используя уменьшительно-ласкательный суффикс, что не только указывает на небольшие размеры дома, но и создает доверительное отношение к пространству лесничего: здесь «уютно, чистенько и тепло» [Там же: 269]. Есть и обратная

сторона маленького пространства «домика» – кажется, что вещам не хватает места: стены увешаны фотографиями и аттестатами, стулья «жмутся» к стенам, много «лишних», которые «девать некуда»; «тут же теснятся кресла с диваном... и круглый стол», здесь же стоит этажерочка с книгами и диван, на котором «дремлет ручной заяц». Все это создает ощущение тесноты, желания большего пространства.

Хозяин «домика», отец Оли Скворцовой, болен, он сумасшедший. В русской литературе тема безумия имеет давнюю традицию. К ней обращались Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский. По верному замечанию Г.Г. Хубулавы, тема безумия «перекликается с темами духовидчества, юродства и мессианства» [Хубулава 2014: 63], поэтому за словами и действиями юродивых и сумасшедших скрывается истина.

Скворцов хочет оградить свой дом, уютный и семейный, от жизни извне, поэтому постоянно проверяет, заперты ли двери и окна, ему кажется, что воры смогут пробраться в дом. Желание Урбенина схоже с желанием сумасшедшего отца Оли – оградить свою возлюбленную от безнравственных хозяев, которые хотят посмотреть «чего-нибудь эдакого... из ряда вон выдающегося <...> новеньких девочек» [Чехов 1975: 258]. Собственно поэтому управляющий так не хотел ехать к лесничему и при первой возможности заказал экипаж господам.

Состояние не-нормы, болезни проникает во все элементы структуры произведения. Герои «Драмы...», так или иначе, оказываются ненормальными, вне нормы. Примечательны слова Камышева-Зиновьева, адресованные хозяину усадьбы: «Вообще, не солжешь, если на воротах своей усадьбы повесишь вывеску: “Сумасшедший дом”... У тебя здесь настоящий Бедлам!» [Там же: 275]. Эти слова очень точно характеризуют усадебный мир времени графа Карнеева.

На наш взгляд, в повести Чехова стоит рассмотреть еще одно жилое пространство – это квартира главного героя, Камышева-Зиновьева. В пространстве дома Камышева-Зиновьева читатель встречает атрибуты, характерные для усадебного текста. Это детали, которые В.А. Доманский справедливо считает важными для темы памяти: «Память о прошлом является важной

особенностью усадебного текста, в которой многое напоминает об ушедшем: портреты и могилы предков, ветхие дома, усыхающие деревья, старая мебель, книги, вещи, семейные легенды и предания» [Доманский 2006: 58].

В произведении Чехова читатель видит два портрета: Поспелова – предшественника Камышева-Зиновиева и Оли Скворцовой. Но в данном случае портреты не связаны с сохранением семейных ценностей. Поэтому не случайно в усадебном пространстве повести нет никаких картин, что может говорить о пренебрежении владельцем усадьбы традициями, памятью предков.

В маленьком доме Камышева происходят важные события для сюжета повести: здесь мы видим, как работает следователь и «раскрывает» преступление; в своем доме Камышев убивает Ивана Демьяныча; здесь Камышев получает вести о попытке самоубийства Нади Калининой и убийстве Оли Скворцовой. Интересен тот факт, что оба сообщения передаются через окно. Ранее окно в усадьбе было местом, «где наиболее всего в погожие дни» переживалась «гармония с великолепным пространством природы, дневной или ночной», а в ненастные дни воплощало «хрупкую защищенность перед разыгравшейся стихией» [Щукин 2007: 254]. Сейчас, в повести Чехова, через окно проникает смерть.

Таким образом, рассмотрение образа дома в повести «Драма на охоте» позволяет нам сделать вывод о том, что дом в чеховскую эпоху больше не является сакральным местом, воплощающим связь поколений и традиций. Напротив, теперь это место праздной жизни и безнаказанных злодеяний. Поэтому не случайно ни в графском доме, ни в доме следователя нет хозяйки, нет женской руки, которая могла бы стать хранительницей семейных ценностей, домашнего очага. Оля, став женой Урбенина, эту функцию не выполняет, т.к. у нее другие ориентиры, другие ценности. Чехов переосмысляет традиционный для прежнего усадебного мира образ дома, раскрывая пошлую, бесцельную жизнь его обитателей, погруженных в хаос эпохи безвременья.



## Литература

*Гончаров И. А.* Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. СПб. : Наука, 2000. Т. 4: Обломов.

*Доманский В. А.* Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики // Вестник Томск. гос. ун-та. 2006. № 291. С. 56–60.

*Хубулава Г. Г.* Тема безумия в русской литературе // Вестник СПбГУ. Сер. 6. 2014. Вып. 1. С. 61–70.

*Черепанова С. Н.* «Драма на охоте»: разрушение гармонии усадебного хронотопа [Электронный ресурс] // LITTERA TERRA : материалы V Междунар. конф. молодых ученых «Littera terra: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы», 2-3 декабря 2016 г., Екатеринбург / Урал. гос. пед. ун-т ; гл. ред. И. А. Семухина. Екатеринбург : [б. и.], 2016а. Вып. 11. С. 134–145. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=29001020>.

*Черепанова С. Н.* Образ сада в повести А.П. Чехова «Драма на охоте» // Мировая литература глазами современной молодежи : сб. материалов междунар. студ. науч.-практ. конф., 25 ноября 2016 г. / науч. ред. С. В. Рудакова. Магнитогорск : Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г.И. Носова, 2016б. С. 303–307.

*Чехов А. П.* Драма на охоте: (Истинное происшествие) // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. М. : Наука, 1975. Т. 3. С. 241–416.

*Шарданова И. В.* Анализ мифосимвола «дом» в новелле Э. По «падение дома Ашероф». URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/analiz-mifosimvola-dom-v-novelle-e-po-padenie-doma-asherov> (дата обращения: 23.02.2017).

*Щукин В. Г.* Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // Щукин В. Г. Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М. : РОССПЭН, 2007. С. 157–458.

**Го Фей**

*(Пекинский университет иностранных языков,  
Пекин, КНР)*

## **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ НАБОКОВА «ЗАЩИТА ЛУЖИНА»**

**Аннотация.** В статье освещаются проблемы хронотопа (идиллического, игрового, буднично-бытового и потустороннего) в романе Набокова «Защита Лужина». Композиционно роман распадается на две части: модернистскую и вполне реалистическую. Эти две части тесно взаимодействуют друг с другом, рождая сплав элементов реализма и модернизма. Таким образом, мы видим, что Набоков продолжает в своем романном творчестве придерживаться линии синкретизма модернистских и реалистических черт.

**Ключевые слова:** русская литература, русские писатели, литературное творчество, время, пространство, хронотопы.

Одним из наиболее крупных произведений Набокова русскоязычного периода стал роман «Защита Лужина». Этот роман, составивший Набокову громкое литературное имя и выведший его в первый ряд писателей русского зарубежья, был создан в относительно короткий отрезок времени: с февраля по август 1929 года.

В начале романа мы обнаруживаем хронотоп детства, «идиллический» и спокойный. Идиллический хронотоп статичен, он стремится к вечной, закольцованной повторяемости (как символ вечности: змея, кусающая свой хвост). Недаром маленький Лужин, убежавший от родителей на дачу, когда они отправлялись в город, мечтает о таком образе жизни: «Тогда он встал с земли, нашёл знакомую тропинку и побежал, спотыкаясь о корни, со смутной мстительной мыслью, добраться до дому и там спрятаться, провести там зиму, питаясь в кладовой вареньем и сыром» [Набоков 1999: 313]. Желание провести зиму в доме есть подсознательное желание провести всю жизнь в этом замкнутом пространстве, убежище, переждать там суровые невзгоды взросления.

В идиллическом хронотопе главное – это прошлое, а не настоящее или будущее. Тесная связь идиллического хронотопа и мифологического, ритуального времени подтверждается высказыванием исследователя В.В. Иванова в статье «Категория времени в искусстве и культуре 20 века»: «Ранняя человеческая культура целиком обращена в прошлое. В преобразованном виде эта общечеловеческая черта сохранилась до нашего времени. Леви-Строс сравнивает современную человеческую культуру с её почитанием музеев, памятных мест, архивов, в которых хранятся документы старых времен, с отношением к прошлому у австралийских туземцев, чтивших чуринги – священные предметы, воплощавшие прошлое рода».

Помимо идиллического времяпространства, в романе складывается игровой, или «лудистический» хронотоп, то есть такая система художественного времяпространства, в которой важнейшие черты, характеризующие её, связаны с игрой в шахматы. Определение «лудистический» восходит к образу «хомо луденс» – «человека играющего» в романе Генриха Гессе «Игра в бисер». Игровой хронотоп начинается с пункта, вполне отчётливо указанного автором, и здесь при пересечении разных художественных времён (идиллического времени детства и игрового времени лужинской «взрослости») для героя время как бы останавливается: «Только в апреле, на пасхальных каникулах, наступил для Лужина тот неизбежный день, когда весь мир вдруг потух, как будто повернули выключатель, и только одно, посреди мрака, было ярко освещено, новорождённое чудо, блестящий островок, на котором обречена была сосредоточиться вся его жизнь. Счастье, за которое он уцепился, остановилось; апрельский этот день замер навек, и где-то, в другой плоскости, продолжалось движение дней, городская весна, деревенское лето – смутные потоки, едва касавшиеся его» [Набоков 1999: 324]. Эти выражения красноречиво свидетельствуют о переходе из одной системы пространственно-временных координат в другую. Годы игры в шахматы (игровой хронотоп) чётко отделены в сознании главного героя от недостижимой и прекрасной поры детства. Набоков описывает стремление героя хоть на время вернуть

себе утраченное счастье в образе новой, семейной жизни: «Затем шла другая пора, долгая шахматная пора, о которой и доктор и невеста говорили, что это были потерянные годы, тёмная пора духовной слепоты, опасное заблуждение, – потерянные, потерянные годы. Там таился, как злой дух, чем-то страшный образ Валентинова. Ладно, согласимся, довольно, – потерянные годы, – долой их, – забыто, – вычеркнуто из жизни. И, если так исключить их, свет детства непосредственно соединился с нынешним светом, выливался в образ его невесты. Она выражала собой всё то ласковое и обольстительное, что можно было извлечь из воспоминаний детства, – словно пятна света, рассеянные по тропинкам сада на мызе, срослись теперь в одно тёплое, цельное сияние» [Набоков 1999: 406–407]. Но как мы знаем, в дальнейшем надежды Лужина на счастье, на выход из игры окажутся иллюзорными.

Лужин одинок, несмотря на то, что рядом с ним жена, стремящаяся сделать материальную сторону его жизни как можно более комфортной и необременительной. Жена живёт рядом с Лужиным в призрачной иллюзии существования семьи, принимая за человеческую реакцию странные поступки и фразы героя: таким образом, призрачность, потусторонность его существования оказывают влияние и на неё.

Весь роман наполнен пространственными образами, связанными с символикой шахматной игры. Эти образы организуют пространство романа, придавая ему своеобразие, не повторяющееся в дальнейшем творчестве писателя. Даже пейзаж обретает в произведении «шахматные» очертания: «Но луна вышла из-за угловатых чёрных веток, – круглая, полновесная луна, – яркое подтверждение победы, и, когда наконец Лужин повернулся и шагнул в свою комнату, там уже лежал на полу огромный прямоугольник лунного света, и в этом свете – его собственная тень» [Набоков 1999: 374–375]. Или такой развернутый пространственный образ, моделирующий шахматную доску: «Аллея была вся пятнистая от солнца, и эти пятна принимали, если прищуриться, вид ровных, светлых и тёмных, квадратов. Под скамейкой тень распласталась резкой решёткой. Каменные столбы с урнами, стоявшие на четырёх

углах садовой площадки, угрожали друг другу по диагонали» [Набоков 1999: 337]. «Шахматные» пространственные образы являются важной частью хронотопа романа, они рассеяны по всему произведению, скрепляют его художественную ткань, придавая всему сюжету аналогию с большой партией, в которую играет главный герой.

Ряд символических пространственных образов замыкает роман в сцене самоубийства Лужина: «Нижняя часть окна была как будто подёрнута ровным морозом, искристо-голубая, непрозрачная. В верхней части чернела квадратная ночь с зеркальным отливом» [Набоков 1999: 464]. А гибель героя выглядит и вовсе символично – он разбивается, словно упав на шахматную доску: «Прежде чем отпустить, он глянул вниз. Там шло какое-то торопливое подготовление: собирались, выравнивались отражения окон, вся бездна распадалась на бледные и тёмные квадраты, и в тот миг, что Лужин разжал руки, в тот миг, что хлынул в рот стремительный ледяной воздух, он увидел, какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним» [Набоков 1999: 465]. Это особая вечность – та, которая наиболее близка Лужину: вечная партия на вечной шахматной доске. Здесь проявляется одна из основных идей писателя: идея бессмертия. Лужину предлагаются в романе два бессмертия: первое – это бессмертие шахматного гения, мэтра. Это такая вечность, к которой стремится большинство творцов: бессмертие, обретаемое в памяти людей (пушкинская интерпретация идеи бессмертия). Недаром Набоков замечает: «Некоторые партии, сыгранные им на берлинском турнире, были знатоками тогда же названы бессмертными» [Набоков 1999: 386]. Но для Лужина подлинный мир, с его реальным пространством и временем, становится всё более и более призрачным: «Он ясно бодрствовал, ясно работал ум, очищенный от всякого сора, понявший, что всё, кроме шахмат, только очаровательный сон, в котором млеет и тает, как золотой дым луны, образ милой, ясноглазой барышни с голыми руками» [Набоков 1999: 385]. Потому истинной вечностью для Лужина является вечная игра в потустороннем мире, где не властвуют законы брэнного тривиального мира. При этом

шахматная реальность уподобляется бездне, аду. Не случайно во время главной в жизни Лужина партии он испытывает столь тяжёлые эмоции: «<...> он понял ужас шахматных бездн, в которые погружался <...> Но шахматы были безжалостны, они держали и втягивали его. В этом был ужас, но в этом была и единственная гармония, ибо что есть в мире, кроме шахмат? Туман, неизвестность, небытие...» [Набоков 1999: 389]. Притягательность и губительность – суть важные смыслы, маркирующие в романе шахматный, игровой мир, куда постепенно спускается Лужин.

Художественное время в произведении развивается наподобие шахматной партии, где временные отрезки, соотнесённые с поступками героя, можно переопределить как шахматные ходы в защите перед Жизнью, с одной стороны, и Потусторонним, с другой. Смерть Лужина, конец его времени – это выход из затянувшейся партии, из игрового тупика. Вот как описывает принятие героем этого рокового решения Набоков: «Он подошёл к жене и слегка поклонился. Она перевела взгляд на его лицо, смутно надеясь, что увидит знакомую кривую полуулыбку, – и точно: Лужин улыбался.

"Единственный выход, – сказал он. – Нужно выпасть из игры"» [Набоков 1999: 463].

Впрочем, Лужин на протяжении всего романа пытается «выйти из игры». Образ тропинки, которую настойчиво ищет герой, несёт в романе важную смысловую нагрузку: это образ тайного выхода из явно неудавшейся партии реальной жизни в «потерянный рай детства», или, говоря в терминах художественного времяпространства, переход из неуютного хронотопа повседневности в остановившийся «золотой век» детства героя. Впрочем, эскапизм Лужина проявляется многообразно: так, он пытается преодолеть не только законы земного времени (попытки уйти в иллюзорный мир детства, счастливого прошлого), но и земного пространства. Вот какую характеристику герою даёт Набоков: «Однако как раз в это время он необычайно увлекся сборником задач, "весёлой математикой", как значилось в заглавии, причудливым поведением чисел, незаконной игрой геометрических линий –

всем тем, чего не было в школьном задачнике. Блаженство и ужас вызывало в нём скольжение наклонной линии вверх по другой, вертикальной, – в примере, указывавшем тайну параллельности. Вертикальная была бесконечна, как всякая линия, и наклонная, тоже бесконечная, скользя по ней и поднимаясь все выше, обречена была двигаться вечно, соскользнуть ей было невозможно, и точка их пересечения, вместе с его душой, неслась вверх по бесконечной стезе. Но, при помощи линейки, он принуждал их расцепиться: просто чертил их заново, параллельно друг дружке, и чувствовал при этом, что там, в бесконечности, где он заставил наклонную соскочить, произошла немыслимая катастрофа, неизъяснимое чудо, и он подолгу замирал на этих небесах, где сходят с ума земные линии» [Набоков 1999: 322–323]. Таким образом, законы пространства земного мира, с их неумолимой определённой, не устраивают Лужина; очевиден и ужас шахматного гения перед бесконечностью будущего.

Станным образом в романе «Защита Лужина» самая, казалось бы, интеллектуальная игра становится источником сумасшествия героя. Здесь Набоков не делает открытия. Многие писатели, такие как Пушкин, Лермонтов, Достоевский, наделяли игру, например, в карты, чертами некоего мистического действия, где не человек играет, а человеком играют таинственные силы. Осознание правил такой игры недоступно пониманию человеческого разума. Конечно, игра в шахматы не содержит в себе элемента случайности, как в карточных играх: здесь всё подчинено интеллекту играющих сторон, но сами эти стороны, подобно марионеткам, могут быть зависимы от игр, происходящих в мире незримом.

Художественное времяпространство романа «Защита Лужина» обладает ещё одним отличительным свойством, связанным со спецификой шахматной игры: здесь всё гораздо более определено, подчинено правилам и воле игрока, хотя трагический финал во многом неизбежен. В романе же «Король, дама, валет» развитие сюжета более прихотливо, более подчинено случаю, воле судьбы. Неотвратимость трагической развязки проявляется в символических образах рисунков

Лужина: «Около двери уже висело одно его произведение: поезд на мосту, перекинутом через пропасть» [Набоков 1999: 433]. Да и сам отец гениального шахматиста – посредственный писатель Лужин предчувствует, что его сына ждёт неизбежная гибель: «"Он умрёт молодым", – проговорил он вслух, беспокойно расхаживая по комнате, вокруг открытой машинки следившей за ним всеми бликами своих кнопок. "Да, он умрёт молодым, его смерть будет неизбежна и очень трогательна. Умрёт, играя в постели последнюю свою партию". Эта мысль ему так понравилась, что он пожалел о невозможности начать писать книгу с конца. Почему, собственно говоря, невозможно? Можно попробовать...» [Набоков 1999: 348–349]. Все эти предзнаменования насыщают произведение особым драматическим колоритом, заставляют читателя сопереживать главному герою романа, страстно борющемуся за выживание во враждебном внешнем мире. Лужин ищет выхода, заветной тропинки, как в детстве, но не находит её. Главное же действующее лицо «Машеньки» Ганин в последний момент успеваеет перехитрить неизбежность, обмануть свою судьбу, сохранить себя как творческую личность, а также созданный им мир будущей книги (в «Машеньке» и многих других произведениях Набокова гибель творческая равна смерти физической). Необходимо также отметить, что в «Защите Лужина» автор использует один из своих самых любимых приёмов «книга в книге»: ведь Лужин-старший – писатель, и он хочет создать книгу о судьбе собственного сына. И здесь, как и в романе «Король, дама, валет», вмешивается судьба: «Как-то, в неверный летний день, он поехал за город, промок под внезапным ливнем, пока тщетно искал белых грибов, и на следующий день слёг. Болел он одиноко и кратко, и смерть его была беспокойна» [Набоков 1999: 351–352]. Набоков мастерски подчёркивает фатальность случившейся беды нагнетанием деталей произошедшего: «неверный летний день», «внезапный ливень», «тщетно искал». Несомненно, что и Марта из романа «Король, дама, валет», умершая от воспаления легких в результате ливня, что и разрушило преступный замысел двух любовников, и писатель Лужин, по той же причине (внезапный



ливень), покинувший бранный мир, погибли в результате небесной кары. И не случайно это наказание приходит в виде ливня с небес. Высшие силы, словно понимая, что бездарный художник Лужин не сможет воплотить в полной мере замысел о судьбе гениального сына, вмешиваются в течение жизни, и книга о Лужине-младшем так и не появляется на свет (право написать такое произведение Набоков оставляет за собой).

Помимо идиллического и игрового хронотопов в «Защите Лужина» мы обнаруживаем и буднично-бытовой хронотоп. В «Защите Лужина» буднично-бытовой хронотоп имеет приблизительно то же строение и функцию, как и в романах «Король, дама, валет» и «Машенька»: это мир больших городов и высоких скоростей, реальность, где наличие или отсутствие денег определяет и возможность эффективно использовать время, и с комфортом преодолевать пространство. Особенно уютно в буднично-бытовом времени и пространстве живётся родителям жены Лужина – новоиспечённым буржуа из России. Так, тесть напоминает Лужину о том, что «время – деньги»: «Было то, что Лужин называл "небольшое апарте", с будущим тестем, приятный разговор, во время которого тот предложил устроить его в коммерческое предприятие, – конечно, погодя, не сейчас, пускай поживут спокойно несколько месяцев. "Жизнь, мой друг, так устроена, – говорилось в этой беседе, – что за каждую секунду человек должен платить, по самому минимальному расчёту, 1/432 часть пфеннига, и это будет жизнь нищенская; вам же нужно содержать жену, привыкшую к известной роскоши"» [Набоков 1999: 413]. В этой цитате особое внимание привлекают две детали: невероятно точная стоимость времени, названная тестем, и фраза «за каждую секунду человек должен платить». Здесь впервые Набоков показывает, какую огромную власть имеет буднично-бытовое время над людьми. При этом мы видим: правила социальной жизни не менее императивны, чем законы физики.

В «Защите Лужина» важное значение имеет также хронотоп Потустороннего. Эта пространственно-временная система, как и в предыдущих произведениях, имплицитно встроена в совокупный хронотоп романа и не проявляет себя

«напрямую». Мы можем лишь строить догадки о том, чего же так боится Лужин, от каких «бездн» он пытается укрыться в мире шахмат и деревенской идиллии прошлого. Впрочем, Потусторонность, как и в романах «Машенька» и «Король, дама, валет», воздействует на героя, прежде всего, своей временной составляющей – игрой Рока, неумолимого случая, способного, как мы убедились на примере судьбы героев первых двух романов, и воскресить (Ганин), и убить (Марта, отец Лужина).

Итак, можно сделать вывод, что композиционно роман распадается на две части: модернистскую, в которой описывается игра гениальной личности против неумолимого, потустороннего Рока (игровой хронотоп), и вполне реалистическую (буднично-бытовой хронотоп повседневной реальности), где говорится о трагедии молодого шахматиста, подававшего в своё время надежды, но не сумевшего удержаться на вершине шахматного Олимпа, угнаться за бегущей жизнью, за прогрессом в шахматах и трагически погибшего. Эти две части тесно взаимодействуют друг с другом, рождая сплав элементов реализма и модернизма. Таким образом, мы видим, что Набоков продолжает в своем романном творчестве придерживаться линии синкретизма модернистских и реалистических черт.

### Литература

*Александров В. Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб. : Алетейя, 1999.

*Анастасьев Н.* Владимир Набоков. Одинокий король. М. : Центрполиграф, 2002.

*Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М. : Худож. лит., 1986.

*Карпов Н. А.* Фабула об игре в «Защите Лужина» В. Набокова // Русская литература. 2002. № 1. С. 206–210.

*Набоков В. В.* Защита Лужина // Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода : в 5 т. СПб. : Симпозиум, 1999. Т. 2 : 1926–1930.

*Найман Э.* Литландия: аллегорическая поэтика «Защиты Лужина» // Новое литературное обозрение. 2002. № 2. С. 46–78.

**О.М. Любимская**

*(Тюменский государственный университет  
Тюмень, Россия)*

## **МОТИВ УТРАЧЕННОЙ РЕЧИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Т. КАПОТЕ 1950-х гг.**

**Аннотация.** В статье исследуется сквозной мотив травмированной, не понятной для окружающих речи и языка персонажей, объединяющий такие произведения Трумэна Капоте, как «Дети в день рождения» («Children on Their Birthdays», 1949), «Голоса травы» («The Grass Harp», 1951), «Завтрак у Тиффани» («Breakfast at Tiffany's», 1958). «Расстройство речи» рассматривается как уникальный художественный прием автора, выполняющий роль индикатора внутреннего, психологического состояния персонажей, их реакции на социальный климат послевоенной Америки и ситуацию в семье.

**Ключевые слова:** поэтика молчания, американская литература, американские писатели, литературное творчество.

Прочтение различных по форме и содержанию произведений Трумэна Капоте (Truman Garcia Capote, 1924–1984) обнаруживает общий для них лейтмотив травмированной, не понятной для окружающих речи персонажей. Особенно ярко этот мотив представлен в таких текстах как «Дети в день рождения» («Children on Their Birthdays», 1949), «Голоса травы» («The Grass Harp», 1951), «Завтрак у Тиффани» («Breakfast at Tiffany's», 1958).

В своем раннем рассказе «Дети в день рождения» Капоте прямо указывает на расстройство речи одного из персонажей – матери главной героини, маленькой мисс Боббит. В свои десять лет девочка рассуждает и действует как взрослый человек. Такой самостоятельный образ жизни отчасти вынуждает ее вести то обстоятельство, что ее мать не может взаимодействовать с внешним миром, поскольку по каким-то причинам она потеряла способность говорить или вовсе никогда ее не имела. Однако мать Боббит была прекрасной швеей, и тем

самым могла заработать минимальные деньги на проживание, но всю работу по поиску клиентов и рекламе за нее выполняла дочь – мисс Боббит: *«У моей матери расстройство речи, так что я вынуждена говорить за нее, – торопливо сказала она и тяжело вздохнула. – Моя мать – превосходная портниха; <...> Если вам понадобится что-нибудь сшить, обращайтесь, пожалуйста, к моей матери. Пожалуйста, порекомендуйте ее своим друзьям и родственникам. Спасибо»* [Капоте 1967: 45].

Комментарии рассказчика к портрету самой героини поддерживают тему «языка и речи», своеобразно дополняя и расширяя ее. Мисс Боббит не играла с местными детьми во дворе, ее не интересовало то, что обычно нравится детям в ее возрасте, в свои десять лет у нее уже были сформированы определенные жизненные цели и планы, как их достичь. Примечательно, что в процессе подготовки к взрослой жизни она считает нужным изучить американский словарь английских слов: *«Причер тоже готов был пообрывать все розы в Китае. Он совсем ошалел от нее, как и Билли Боб. Но мисс Боббит не замечала их. <...> День за днем просиживала она на веранде, разодетая в пух и прах, – вышивала, расчесывала локоны или читала словарь Вебстера»* [Там же: 49]. Расстроенная речь матери символизирует в рассказе утрату воли и способности к внешней жизни. В виду того, что мисс Боббит не может перенять от матери язык общения, адаптивные навыки к жизни, она вынуждена делать это самостоятельно, обращаясь к словарю первой половины XIX в. как к классическому, «золотому» опыту предков.

Тем не менее, мы понимаем, что немота матери мисс Боббит носит не патологический характер. В рассказе мы все-таки слышим произнесенную ею фразу, приобретающую особое символическое звучание, поскольку это единственные сказанные ею слова: *«Другая девчушка принесла жареного цыпленка – на дорогу (для мисс Боббит); одно было плохо – она позабыла его выпотрошить. Но мать мисс Боббит сказала – что ж, это ничего: цыпленок есть цыпленок; слова знаменательные, если учесть, что это было единственное мнение, когда-либо высказанное ею»* [Там же: 62]. Мать Боббит

олицетворяет человека смирившегося с тяжелой судьбой, утратившего личностный стержень, всему покорного и тихого. Ее безропотность, готовность принять любые обстоятельства слышится в ее словах *«что ж, это ничего: цыпленок есть цыпленок»*; угадывается в ее портрете: *«За нею плелась ее мать – растрепанная, изможденная женщина с голодной улыбкой и безмолвным взглядом»* [Там же: 44]; *в жестях: «Мы с матерью, – тут стоявшая позади нее простоватая женщина отрывисто кивнула, словно подтверждая, что речь идет именно о ней»* [Там же: 45]. Таким образом, мы можем заключить, что молчание матери мисс Боббит, обозначенное в начале рассказа как «расстройство речи» является, скорее, ее добровольным выбором, реакцией на социальный климат послевоенной Америки и ситуацию в семье (ее муж и отец мисс Боббит сидит в «каторжной тюрьме»).

Более сложное звучание тема травмированной речи приобретает в повести «Голоса травы» (1951). Рассказчик, взрослый Коллин Тальбо Фенвик, делится воспоминаниями из детства. В возрасте одиннадцати лет у него умерла мать, и его отдали на воспитание двум тетушкам – Верене и Долли. В новом доме сразу обозначились два пространства общения: внутреннее (тетушка Долли, Коллин и Кэтрин Крик – негритянка, нанятая в дом для подсобных работ и со временем ставшая единственной подругой Долли) и внешнее – Верена и другие персонажи, связанные с миром денег и власти.

Персонаж Кэтрин Крик воплощает в себе образ коренных народов США, древних индейцев, живущих в согласии с природой, не тронутой цивилизацией. Несмотря на свое африканское происхождение *«себя она выдавала за индеанку, что вызывало у людей ироническую улыбку: она ведь была темнокожая, вылитый африканский ангел»* [Капоте 2015: 12]. Ее удаленность от современного мира, нежелание взаимодействовать с ним представлена автором через невнятную, дефектную речь: *«Своих зубов у нее почти не осталось, и она затыкала дырки ватными тампонами, а Верена возмущалась: Кэтрин, ты же, черт побери, не в состоянии произнести ни одного внятного слова, так пойди же, Христа*

ради, к доку Крокеру, и он тебе вставит зубы!» [Там же: 12–13]. Речь Кэтрин непонятна для окружающих, но это ее нисколько не заботит, поскольку она не стремится к общению с внешним миром, а в своем тесном кружке ее понимает Долли: *«Понять ее было трудно, это правда, и только Долли помогала нам разобраться с этой кашей во рту своей подруги. А Кэтрин было довольно, что Долли ее понимает»* [Там же: 13].

Здесь интересно провести параллель между способностями Долли понимать речь Кэтрин и слышать музыку луговой арфы – голоса предков в колыбании индейской травы. В том и другом случае ее способность была уникальной, единственной в своем роде, не доступной никому другому: *«а рассказала мне о ней не кто иная, как Долли; больше никто до такого бы не додумался: голоса травы»* [Там же: 7].

Близость Долли к природе определяет ее недоверие к слову, желание сохранить внутреннее, сокровенное от разрушающего внешнего мира. Именно поэтому она не хочет раскрывать Верене рецепт снадобий, которые готовит из лесных и луговых трав. Долли понимает, что Верена хочет поставить их на коммерческий поток и зарабатывать на том хорошие деньги, однако для Долли гораздо важнее осознавать, что этот рецепт безраздельно принадлежит ей, составляет ее внутреннюю личностную суть. Раскрыть тайну снадобья означало бы утратить свою индивидуальность, обезличить себя. Стремясь укрыть свой внутренний мир, сохранить детское непосредственное восприятие мира, Долли, Кэтрин и Коллин даже решаются освоить иностранный язык, общаясь на котором, их не смогли бы понять другие: *«Однажды мы послали деньги за самоучитель французского языка. Моя идея: у нас будет свой тайный язык, недоступный для Верены и прочих. Долли захотела попробовать, но дальше «Passez-moi ложку» у нее не пошло, а Кэтрин, выучив «Je suis fatigue», больше книжку не открывала, так как ей этого вполне хватило»* [Там же: 21].

От идеи выучить французский язык они отказались, однако, покинув дом Верены после конфликта из-за снадобья, уйдя жить в лес в домик на дереве, они подобно первобытным дикарям передают сигналы друг другу при помощи свиста, таким образом

воплощая идею о сотворении собственного языка, в данном случае языка «вокальных жестов». Компания в лесном домике расширяется: к Долли, Кэтрин и Коллину присоединяются пожилой судья Кул, Райли – молодой человек, одинокий бунтарь, а затем и странствующая сестра Ида со своими многочисленными детьми, проповедующие Божье слово. Один из ее сыновей продает по свистку каждому из жителей домика, и во время столкновения с Вереной, шерифом и другими представителями закона *«...все повытаскивали оловянные свистки <...> от них сам черт деру даст, сказала сестра Ида»* [Там же: 115]. О том, что к домику на дереве приближается целая «армия» противников они узнают по предупреждающему шиканью судьи Кула: *«Судья, наш патрульный, шикнул, чтобы мы все замерли; это был его последний приказ перед вражеским вторжением»* [Там же]. Шиканье здесь выступает как кодовый сигнал, различимый лишь своим узким кругом людей. Далее сражение с врагом описывается рассказчиком подобно первобытной битве: *«последовала массивная атака <...> полетели камни, пронзительно заверещали свистки, точно дикие птицы»* [Там же: 116]. Эпизод с дракой напоминает схватку древних людей в дословесном мире: камни отсылают к первому оружию человека (камень и палка), а свист служит акустическим сигналом древних, общающихся посредством знаковых систем (жестов, сигналов). После драки противоборствующие сестры Долли и Верена решаются на диалог по душам, и здесь интересно обратить внимание на то, каким образом рассказчик описывает эту сцену: *«Мы для них не существовали; два человека в разных концах промозглой комнаты, двое немых, разговаривающих на языке знаков, одними глазами»* [Там же: 122]. Верена, оставив слова, словно бы приобщается к бессловесному миру природы, в котором живет Долли, начинает понимать их особый язык знаков.

Перед смертью Долли попросила Коллина присматривать за Кэтрин, не оставлять ее одну. Однако без Долли общество Кэтрин для него стало обременительным. Как оказалось, Кэтрин и сама не искала встреч, понимая, что тот тяготится ею: *«...ей было все равно, приду я или нет. И однажды она это доказала. А именно – вынула изо рта свои тампоны. Без них ее речь*

сделалась для меня такой же бессвязной, какой обычно была для остальных» [Там же: 142–143]. Образная структура повести позволяет интерпретировать этот жест неоднозначно. С одной стороны, снимая ватный «протез» Кэтрин утрачивает возможность быть понятой именно Коллином и тем самым освобождает его от всяких обязательств. В более же широком смысле, ватный «протез» представляет собой образ мостика, благодаря которому происходит связь природного, естественного человека с современным миром. Извлекая хлопковую набивку изо рта, Кэтрин отказывается от усилий искусственно поддерживать связь с внешним миром, после смерти Долли, в цивилизованном мире ее уже ничего не держит, и она принимает решение вернуться к своим корням, стать частью природы, язык которой не понятен для городских жителей, различить которой могла опять же только Долли: *«Она подняла крышку пузатой печки и выплюнула тампоны в огонь. Щеки у нее сразу ввалились, как у голодающей. Сейчас мне кажется, это не было жестом мстительности; просто она дала мне понять, что я ей ничем не обязан. И ни с кем делить свое будущее она не собиралась»* [Там же: 143]. Таким образом, отказ Кэтрин от речи демонстрирует ее стремление слиться с природой в молчаливом уединении. Для этого она покидает дом Верены и селится *«в своем домике на огороде»* [Там же: 142].

Холли Голайтли, героиня знаменитой новеллы «Завтрак у Тиффани», представляет собой интегрированный образ мисс Боббит и некоторых персонажей повести «Голоса травы». Их родство можно легко обнаружить через отношение к речи и языку. Как и мисс Боббит, Холли увлекается творчеством, но голоса обеих героинь треснутые и надломанные: *«Она (Холли) играла на гитаре и держала кошку. <...> Пела хриплым, ломким, как у подростка, голосом»* [Там же: 161]. Подобное определение Капоте дает и мисс Боббит: *«До тех пор мы ни разу не слышали, как она поет; оказалось, что голос у нее резкий, царапающий, как наждак»* [Там же: 59]. Кроме того, есть биографические сведения о том, что мисс Боббит является прототипом Холли. Тетя Т. Капоте находит их родство, замечая,



что обе героини *«лишенные условностей странники, мечтатели в поисках идеального счастья»* [Rudisill, Simmons 2000: 100].

Никто не знает, откуда Холли родом и каким образом она оказалась в Нью-Йорке, но ее чужеродность по отношению к мегаполису очевидна, она слышится через тексты песен, которые поет героиня: *«Но порой я слышал такие песни, что поневоле спрашивал себя, откуда она их знает, из каких краев она родом. Грубовато-нежные песни, слова которых отдавали прериями и сосновыми лесами. Одна была такая: «Эх, хоть раз при жизни, да не во сне, по лугам по райским погулять бы мне»...»* [Там же: 162]. Тема райских лугов, прерий и леса отсылает нас к образам природы в повести «Голоса травы» («The Grass Harp»), что в дословном переводе значит «Луговая арфа». Холли как и герои повести «Голоса травы» видит в природе первозданную красоту, гармонию и рай, нетронутый цивилизацией. Однако, в отличие от Долли, Коллина и Кэтрин, Холли понимает, что жизнь на дикой природе – утопическая мечта, и стремится занять свое место в городе, но не находит его, поскольку душой она дикарка (как она сама про себя замечает). Мечта Холли – обрести свое место, найти свой дом, где бы она чувствовала себя гармонично, но дикая природа для нее уже слишком скучна, а город – жесток и равнодушен. Поэтому ее мечта так и остается неопределенной, не принимает реальных очертаний, не становится видимой целью. Кратко, ее ситуацию можно выразить фразой «ни там, ни тут». *«До чего же пустое место, и такое пасмурное. Просто край, где гремит гром и все на свете пропадает»*, – говорит Холли о своей прошлой жизни в деревне, замечая: *«лучше глядеть в небо, чем жить там»* [Там же: 216]. *«Глядеть в небо»* – ключевая метафора, выражающая ее постоянный поиск места или дома своей мечты.

Образ «иностранца», человека вынужденного говорить на чужом языке, определенным образом транслирует в текстах Капоте тему отчуждения от родной речи и общества США. «Побег из языка», как мы писали выше, слышится уже в раннем рассказе «Дети в их день рождения». Матери мисс Боббит, страдающей «расстройством речи», соседка дает следующее

определение: «...ее мама, думаю, не иначе как иностранка какая: никогда слова не скажет, а другой раз сдается мне – ничегошеньки она не понимает, что ей говорят» [Капоте 2015: 47–48]. В повести «Голоса травы» мотив чужой речи продолжает отчетливо звучать, находя выражение в стремлении Долли, Коллина и Кэтрин выучить французский язык или придумать свой собственный. Однако более подробно эта тема прорабатывается писателем в новелле «Завтрак у Тиффани».

Холли не владеет свободно английским языком, скорее, она имитирует его знание: «Я до сих пор не понял, откуда она взялась. И думаю, никому не понять. Врет как сивый мерин, наверно, сама забыла откуда. Год ушел на то, чтобы исправить ей выговор. Мы что делали? Заставили брать уроки французского. Когда она научилась делать вид, будто знает французский, ей стало легче делать вид, будто она знает английский» [Там же: 176]. Такое притворство определенным образом транслирует ее искусственную, лишь видимую причастность к современному обществу и его нормам. У Холли нет своего языка, который бы она могла назвать родным. В конечном итоге следы Холли находят в глубине дикой Африки, и очевидец делится историей о ней (во всяком случае об очень похожей на нее девушке) на странной смеси «африканского, тарабарского и языка глухонемых» [Там же: 154]. Этот, на первый взгляд, непримечательный факт на самом деле наглядно иллюстрирует, ставшее уже традиционным для Капоте, разрешение конфликта героя. История героини, в поисках своего места, венчается вполне привычным для Капоте образом: «следуя примеру» героев повести «Голоса травы» и матери Боббит, Холли отказывается от общедоступного языка, решая слиться с дикой природой. «Побег от английского» означает высвобождение из цивилизованного общества. Холли находит для себя более органичным тарабарский язык, то есть тайный искусственный язык для детей, о котором так мечтали Долли с Коллином, а также язык глухонемых – язык жестов, отсылающий к древнему способу коммуникации первых людей.

Очевидно, что тема чужого языка в новелле «Завтрак у Тиффани» достигает своего пика. Иностранная речь

транслируют разобщенность и отчуждение, а тайный язык – стремление укрыться в безмолвии природы.

Таким образом, прослеживая становление темы утраченной речи и чужого языка в произведениях Т. Капоте, можно с уверенностью заключить, что этот мотив занимает одно из центральных мест в его творчестве 1950-х гг. Язык и речь становятся у Капоте отражением внутреннего психологического состояния героев и общества в целом. Через утраченную способность говорить Капоте вносит в произведения определенный подтекст, «второй» план содержания, помогающий глубже раскрыть авторский замысел, его взгляд на послевоенную Америку и место человека в ней.

### Литература

*Капоте Т.* Завтрак у Тиффани: повести. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус. 2015.

*Капоте Т.* Один из путей в рай. М. : Правда (Библиотека «Огонек», №15), 1967.

*Rudisill M., Simmons J.* The Southern Haunting of Truman Capote (1st ed.). Nashville, Tennessee : Cumberland House. 2000.

УДК 821.161.1-43(Дурылин С. Н.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,444

**Ю.И. Назарук**

*(Северный Арктический федеральный университет  
им. М.В. Ломоносова, Архангельск, Россия)*

**МИР РУССКОГО СЕВЕРА В ПУТЕВОМ ОЧЕРКЕ С.Н. ДУРЫЛИНА  
«ЗА ПОЛУНОЧНЫМ СОЛНЦЕМ. ПО ЛАПЛАНДИИ ПЕШКОМ И  
НА ЛОДКЕ»**

**Аннотация.** В статье рассмотрены способы создания образа Русского Севера в путевом очерке С.Н.Дурылина «За полуночным солнцем. По Лапландии пешком и на лодке». Выявлены основные оппозиции, на которых строится образ Русского Севера, и особенности поэтики путевого очерка. Описаны мотивы и стилистические особенности произведения. Раскрыты ценностные ориентиры писателя.

**Ключевые слова:** Русский Север, путевые очерки, литературные образы, русская литература, русские писатели, литературное творчество, образ Севера.

Сергей Николаевич Дурылин (1886–1954) – писатель, фольклорист, этнограф, священник-богослов. Его жизнь имеет множество белых пятен, а некоторые факты его биографии до сих пор не имеют однозначной интерпретации. За свою жизнь Дурылин создал множество произведений. В их число входят художественные тексты, литературоведческие исследования (о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Толстом, Гаршине и др.), статьи о Шекспире, Вагнере, воспоминания о Нестерове, Пастернаке и т.д. Список его произведений и работ поистине поражает своим многообразием.

Русский Север сыграл немаловажную роль в жизни и творчестве Сергея Николаевича Дурылина. Для него он стал воплощением идеала единства Церкви и народа. Идеала, который казался утраченным. Увлечения Дурылина этнографией, историей и фольклором неудержимо тянули его на Русский Север, ставший для писателя олицетворением самобытности, хранителем народных и православных традиций и идеалов.

Дурылин впервые посещает Русский Север в 1906 году: Олонецкую губернию, Архангельск, острова Белого моря, Соловки. Это был непродолжительный отпуск, взятый в издательстве «Посредник», в котором он работал секретарём. «Здесь тихий ангел пролетел над землёю и водами – и утихло раз навсегда злое мирское волнение», – пишет Дурылин о своих впечатлениях об этом путешествии [Торопова 2014: 24]. Для писателя, живущего в Москве, Север стал местом тихого и размеренного уклада жизни, местом, которое умиротворяет каждого своего гостя особой таинственностью и глубиной.

Уже летом 1908 года Дурылин возвращается на Север. В этих поездках он записывает произведения северного устного народного творчества, зарисовывает архитектуру церквей. И именно в этом году начинает посещать лекции в Московском Археологическом институте.

В 1911 году, уже являясь студентом Археологического института, Дурылин с другом В.В. Разевигом в третий раз посещает Север. Маршрут их путешествия масштабен, охватывает не только Русский Север – Северную Двину, Архангельск, Кандалакшу, Кемь, Хибины, Мурман, но и Лапландию, побережье Норвегии.

Летом 1914 и 1917 года писатель совершает две свои последние поездки на Север, которые проходили в тяжёлых условиях. «Часто шли пешком по трясинам, мхам, оленьим тропам, иногда сутками без сна, полуголодные, мокли под дождём, людей пожирали тучи комаров, на утлых судёнышках плыли по бурлящим озёрам. Физически слабому и не крепкому здоровьем Дурылину непросто было вынести все эти тяготы, однако он пронёс через всю свою жизнь глубокую светлую любовь к Северу», – пишет В.Н. Торопова о путешествиях Дурылина со своими учениками [Там же:138].

Итогом этих путешествий стал ряд произведений и работ. Так, Дурылин «записывает образцы северного фольклора – песни, частушки, сказки, заговоры, причитания, плачи, считалки, свадебные обряды. Зарисовывает архитектуру северных церквей, делает их замеры, описывает иконы, иконостасы. Набрасывает схемы береговых линий и островов материкового происхождения в Ледовитом океане. Делает выписки из церковных книг. Он совершает открытие – доисторический Кандалакшский вавилон» [Там же: 135]. Изучает быт северных народов и религиозные традиции северорусского народного православия. Позже были изданы следующие его произведения о Севере: путевой очерк «За полуночным солнцем. По Лапландии пешком и на лодке» (1913), исследование «Кандалакшский Вавилон: к изучению северных лабиринтов» (1914); «Под северным небом. Очерки Олонецкого края» (1915); статья «Из скитаний по Русскому Северу (На Заячьих островах)»; сонеты «Север. К полуночному солнцу»; очерк «Древнерусская иконопись и Олонецкий край».

Мы рассмотрим образ Русского Севера, созданный Дурылиным в путевом очерке «За полуночным солнцем». Выбор произведения обусловлен его художественной природой

и образным языком. Остальные же прозаические произведения, написанные о Севере, носят научный или документальный характер.

Путевой очерк начинается с комментария Дурылина: «Предлагаемые очерки скитаний “За полуночным солнцем” составились из путевых заметок, веденных мною во время командировки на север, данной мне Московским Археологическим Институтом в 1911 году. К ним я счел нужным присоединить главу о лопарях, написанную как на основании существующей литературы о лопарях, так и на основании собственных наблюдений. Первоначально избранные главы предлагаемой книги были прочитаны мною в 1912 г. в виде публичных лекций в Москве, Нижнем Новгороде и Вязниках» [Дурылин 2014: 149].

В путевом очерке «За полуночным солнцем» писатель рассказывает о своей рабочей поездке в Лапландию, которой посвящены последние главы произведения. Первые же повествуют о путешествии по Русскому Северу. На них мы и сконцентрируем наше внимание.

Образ Русского Севера в очерке строится на оппозициях: человек – природа; Север – не Север; город – река; сказочное – реальное. Эти оппозиции прослеживаются во всех главах, посвящённых путешествию от Москвы до Архангельска.

Первые две оппозиции «человек – природа» и «Север – не Север» неразделимы и поэтому их мы раскроем в совокупности. Для Дурылина человек и природа нераздельны, и часто через описание природы он раскрывает образ жителя той или иной местности.

Так, вологодские деревушки «чёрные», коровы на их лугах «медлительные», парни «босые и русые, в одних рубахах и синих портах» [Там же: 153]. Писатель рисует образ увядающего края. Пароходу, на котором путешествует писатель «тесно на маленькой Вологде». Тогда как Северная Двина «широкая», «огромная» и «тихая», а сёла по её берегам «...не пестры, не ярко-нарядны, не скученно-велики, как волжские, в них нет приволжской, немного лукавой суеты. С церкви и до последней избушки в них всё просто, прочно, тихо, прекрасно,

всё исконно, неразрывно с давней, давней стариной» [Там же: 154]. Для парохода на Северной Двине «нет никаких мелей: где не иди – всюду можно» [Там же: 157]. Связывая реку, образ деревень и их жителей, Дурылин приходит к выводу, что «...у каждой реки есть задушевное сходство с тем, кто на ней живёт. Волга и Ока – весёлые, шумливые, светлы реки – и такие в то же время печальные, такие унылые... с их почти безлесыми берегами, с жирной пёстрой нефтью, расплывающейся безобразными пятнами и кругами по воде. И житель средней России – великорус – ярославец, костромич, воложанин, плачет надрывается от труда, напивается пьян, поёт, смеётся у себя над Волгой или Окой, и так же спутана, пестра, шумлива его жизнь, как эти пёстрые шумливые реки. А Северная Двина тиха, проста, строга, молчалива, сильна... Топят пароход дровами, нефти нет и в помине, и вода чистая, ясная, ровная. Двинец, архангелец или северный воложанин, нетороплив, как будто замкнут – на самом деле добродушен, но не нараспашку, не суетлив, прост, но не той простотой, которая по пословице, «хуже воровства»: в нём есть что-то близкое, одинаковое с этой рекой – ещё чистой, ещё глубокой, сурово-величавой, ясной, ещё оберегаемой глухими лесами, такой молчаливой, такой прекрасной... И суровые, молчаливые северные люди добродушнее воложан» [Там же: 158]. Автор не даёт оценки жителям той или иной местности, но глубоко чувствует их различия. Различия, обусловленные местностью и характером природы. Природа не воспитывает человека, не противопоставлена ему и не отражает его. Природа и человек для Дурылина образуют единое целое, которое функционирует и живёт как единый организм.

Но писатель намекает на разрыв, который возможен между человеком и природой. Этот намёк виден в пароходах, работающих на нефти в средней России и на дровах на Севере. Ведь это не только проявление самобытности края, это ещё и своего рода диалог человека с природой. И если житель Русского Севера, как и Северная Двина, которая «ещё чиста», ещё «глубока», ещё ведёт диалог с природой, сохраняя самобытность, то «шумный и пёстрый» «среднерус» утрачивает

её. Север охраняем густыми лесами и самим расположением на краю страны. Благодаря этому на Севере сохранился древнерусский быт и нравы. Нравы, которые складывались веками в свободном от крепостного права крае, который своей глубиной и тайной веков не оставляет равнодушным ни одного своего гостя.

Но не только северный житель связан с природой, город Архангельск становится частью этого единого целого, и объединяет их река, «настоящая кормилица Севера», которая «...если б захотела, разлилась – текла бы в семнадцать вёрст ширины, всё затопила бы, всё бы сравняла, сблизила, соединила» [Там же: 157]. Огромная тихая Северная Двина становится не просто кормилицей – она словно неведомая сила «сближает» и «соединяет» два мира: мир природы и человека, который в свою очередь через прикосновение к ней становится неотъемлемой частью нерушимой гармонии мира. Так и город Архангельск воплощает в себе эту гармонию: «Архангельск – город сна и пробуждения», – пишет Дурьлин [Там же: 148]. «Зимой, долгой зимой он спит», а летом «с мая по конец сентября Архангельск пробуждается и живёт шумно, бодро, как будто хочет наверстать потерянное зимой время» [Там же]. Природа сама диктует ритм жизни города, а город и его жители не сопротивляются ему. Всё здесь является взаимосвязанным: и река, и город, и жители. Это мир, подчиняющийся законам времени и природным циклам и на которые не способен повлиять человек. Так, например, «расти в ширину Архангельску некуда», как и Северная Двина если б разлилась, то затопила бы и соединила, но ни город не может расти в ширину ни река. Словно город и река имеют единое начало. Всё на Русском Севере цельно и, кажется, нерушимо.

Описывая северную природу и жителей, Дурьлин рисует не только реальное пространство: река, берега, деревушки, улочки города и нравы жителей, в путевом очерке мы встречаем метафоры и эпитеты, которые погружают нас в сказочное пространство. Так, например, вода в Северной Двине «добрая», лес «вольный», заходящее солнце – это «настоящий петуший гребешок, – как от сказочного петушка-золотого гребешка», а



«какой-нибудь ветхий-преветхий дед, весь белый, – и, кажется, что он пришёл из сказки, что это – тот самый дед, что сеял репку, тянул-потянул, а вытянуть не смог» [Там же: 150]. Эти элементы сказочного повествования, вплетённые в путевой очерк, лишний раз указывают на самобытность северного края, сохранившего нравы и старинный уклад жизни. Русский Север в рецепции Дурылина является не только пространством реального мира, но и мира волшебного. Мира, который включает в себя память поколений и законы природы. Мира, который живёт в согласии не только с законами природы, но и с душой человека. И где, как не на Севере, ещё можно увидеть «чудесные здоровые, красивые русские лица» [Там же: 160]? Это лица людей чудесных, потому что сохранили в себе это чудо сказки, подаренное самой природой; здоровых и красивых, потому что живут в согласии с миром; русских, потому что хранят в себе традиции и фольклор.

Говоря об образе Русского Севера в путевом очерке «За полуночным солнцем», необходимо обратить внимание на особую цветопись. Так, северное небо у Дурылина «белое с золотом», «бело-золотое», «бледное и милое»; летние ночи «золотисты», «тихие, свежие, душистые – всё светлей, всё белесоватей, золотистой, розовой», солнце «...утонуло в воде, и разбилось на бесчисленные плавкие кусочки золота, серебра, стали, белого хрусталя». Кроме золотого цвета мы часто встречаем белый – это два цвета, которыми писатель передаёт свои впечатления о Русском Севере. «Бело-золотая» вода, «белый день», «белые чайки», «белые облака отражаются в воде белым нежным паром», «белая река катится к Белому морю», «белоголовые ребятишки выбегают к пароходу». Русский Север для Дурылина становится воплощением чистого, светлого и сияющего края, который не просто воплощает, а сам собою порождает свет. Это и белые ночи, и светлые лица людей, и золотое небо, и солнце.

Дурылин создаёт образ священного, самобытного, сказочного и гармоничного Русского Севера. «Мир сошёл на землю – на небе и на земле один и тот же мир и тихий свет», – пишет он [Там же: 162]. Один и тот же мир – единый мир,

воплощённый в северной природе и людях. Это мир, оберегаемый огромной, тихой, глубокой рекой и густыми лесами. Белый мир, освещённый золотым солнцем. Мир, которого нет уже в средней России, на что прямо указывает автор в строчках, посвящённых труду северных жителей: «Или у вечно трудящейся и безропотной природы научились они этому труду без ропота и гнева, и мы, равно далёкие от неё и от них, никогда не поймём их?» [Там же: 149]. Писатель не даёт ответа на этот вопрос, но ответ скрывается в связи человека и природы, в традициях и нравах, неизменных на протяжении веков. Это и глубокая укоренённость в русском быте. Но не только в быте. Сильна связь северянина с православной традицией. «С церкви и до последней избушки в них всё просто, прочно, тихо, прекрасно, всё исконно, неразрывно с давней, давней стариной», – так пишет Дурылин о северных сёлах [Там же: 146]. Незримой нитью связаны воедино в Русском Севере природа, Церковь и человек. И единство это нерушимо. Нерушимо, потому что «исконно», «прочно» и «прекрасно».

### Литература

*Дурылин С. Н.* Статьи и исследования 1900-1920 годов / сост., вступ. статья и коммент. А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых. СПб. : Владимир Даль, 2014.

*Торопова В. Н.* Сергей Дурылин: самостояние. М. : Молодая гвардия, 2014.

УДК 821.161.1-93(Петухов А.)  
ББК Ш380.112(2Рос=Рус)6-8,444

***А.В. Давыдова***

*(Северный Арктический федеральный университет  
им. М.В. Ломоносова, Архангельск, Россия)*

### **ОБРАЗ СЕВЕРА В ПОВЕСТИ АНАТОЛИЯ ПЕТУХОВА «СИТЬ – ТАИНСТВЕННАЯ РЕКА»**

**Аннотация.** Статья является частным этапом исследования Северного текста русской литературы для детей. В работе рассматривается образ Севера, возникающий в повести А. Петухова

«Сить – таинственная река». В контексте системно-семантического подхода анализируются хронотоп, образы героев повести, её идейное содержание.

**Ключевые слова:** образ Севера, хронотопы, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

Анатолий Петухов родился в вепском селе Шимозеро в Вологодской области в 1934 г., в советской, а затем и российской литературе был известен, как прозаик, создававший свои произведения не только для взрослых, но и для детей. Профессиональный журналист, педагог и литератор, он стал автором нескольких книг для юношества: «Дай лапу, друг медведь», «Без отца» и «Сить – таинственная река».

Время действия последней, которая впервые была опубликована в 1971 г., – май – ноябрь одного года, период взросления главного героя – пятнадцатилетнего Васьки Гусева. Художественное время объясняет и особенности пространства повести, в котором можно выделить микрокосм внутреннего мира героя и макрокосм – пространство Севера.

Книга А. Петухова имеет содержательно-композиционные особенности повести-воспитания, в которой автор показывает эволюцию характера взрослеющего главного героя.

Васька Гусев по кличке Гусь в начале повести изображён как «хулиган, шпана» [Петухов 1975: 6], непререкаемый авторитет для детворы в деревне Семениха, необременённый заботами, обследовавший все окрестные леса и озёра. В начале повести автор для характеристики героя использует его сравнение с дикарём. А. Петухов символически подчёркивает внутренний хаос героя, который мешает ему стать органичной частью народного мира. Васька противостоит последнему не только как трудный подросток, в которого мало кто из взрослых верит, но и как герой-романтик, которому приходится утверждать себя в реальном мире. И реалистический психологизм в образе героя, и его отнесённость к романтическому архетипу объясняют неоднозначность характера Васьки Гуся. Среди его романтических черт – ощущаемое им одиночество. В повести оно представлено как психологический тупик, в который загоняет сам себя Гусь,

переживающий потерю волчонка Кайзера, незаслуженно обижающий любимую им Таню, рассерженный на друзей, переметнувшихся от него к Витьке. Преодолеть одиночество помогают любовь, забота о других людях, труд и осознание привязанности к родной деревне, Сити. Всё это в финале повести из «дикаря» делает героя «настоящим человеком» [Там же: 112], что показывает автор через изменившееся отношение к нему односельчан.

Мотив праведности крестьянского труда во второй смысловой части повести, такой характерный для деревенской прозы, актуализируется автором. Именно труд (в каникулы подросток устраивается помощником комбайнёра) соединяет героя с крестьянским миром, гармонизирует его отношения с друзьями, любимой девушкой и матерью, даёт почувствовать ценность малой родины. Труд открывает герою путь к постижению самого себя и родного северного мира; мотив труда в повести А. Петухова на структурно-семантическом уровне соединяет пространство души героя и макрокосмос.

Последний, связанный с образом Севера, представлен в том числе через яркую оппозицию города и деревни. Образ города не возникает на страницах книги как таковой, но герои часто говорят о нём, противопоставляя жизнь там деревенскому бытию. Так, в начале повести Васька Гусев через год после окончания школы собирается забрать мать и уехать в город, ему кажется, однорукой женщине будет более комфортно. С другой стороны, город для него – шанс начать жизнь заново, сбежав от косых взглядов односельчан.

По отношению к городу и деревне в повести поначалу Гусь противопоставляется Витьке Пахомову. Последний, напротив, вместе с семьёй возвращается в деревню навсегда. Другие герои тоже чувствуют превосходство родной деревни, близкой к природной жизни, над городом. Эти разбросанные в тексте размышления персонажей о городе и деревне, подчёркивающие непреложную для автора ценность последней, как эхо, отражаются в душе главного героя, определяющего свою судьбу. Гусь, «думая о том, как бы... понятнее сказать Таньке о своих новых мыслях... Как сказать, что очень нелегко

ему будет покинуть родную деревню? Да и надо ли покидать?.. Как объяснить... что чувствует он неведомую, но властную силу, которая день ото дня всё более крепко связывает его с деревенькой, где прошло детство, с полями, на которых он убирает хлеб, с лесом, где они вместе собирали грибы и морошку?» [Там же: 111].

Образ Севера как малой родины в восприятии героя, с одной стороны, един, а с другой – в нём можно явственно выделить более частные образы родной для Гуся деревни Семенихи и природные образы, связанные с естеством сельской жизни.

Образ Семенихи у А. Петухова выписан довольно скупо, только дважды в повести встречается её характеристика: «Когда-то Семениха была большой деревней, число дворов в ней доходило до восьмидесяти. Но в последние годы деревня стала таять и поредела настолько, что трудно было найти по соседству два жилых дома. Во многих избах жили лишь старики. Зато летом в Семениху наезжало столько отпускников, что деревенька превращалась в дачный посёлок» [Там же: 40]. Наряду с этой характеристикой, иллюстрирующей социальные процессы в русских деревнях рубежа 1960-х – 1970-х гг., находим в тексте и фрагмент, где Семениха предстаёт вписанной в окружающий её природный космос: «На Семениху, эту тихую деревеньку в двадцать с небольшим домов, сверху смотрели звёзды. И, звёздам, хорошо были видны поля, тёмными лоскутьями лепившиеся к задворкам, и безбрежный лес, который смыкался вокруг этих полей кольцом. Кое-где в лесу рыжими проплешинами виднелись ещё не успевшие позеленеть пожни и серые прямоугольники лесосек.

Огибая широкой дугой Семениху, надвое раскалывала лес река Сить...» [Там же: 10]. Взгляд «сверху» позволяет автору создать своеобразную замкнутую модель мира, частью которого является Семениха. Интересно, что писатель не подчёркивает центральность положения деревни; то же можно сказать и о доме главного героя на окраине деревни.

Образ дома Гусевых становится символической деталью в повести. Появляясь впервые в 17 главе, он определяет место

действия целого ряда эпизодов и становится средством характеристики героев. Ветхий домишко Гусевых, существующий без мужской руки, кажется нежилым, диковатым, отвергнутым человеком, одиноким, как и его хозяева.

Образ дома в сознании героя в повести тесно связан с матерью – несчастной, однорукой, одинокой, раздражительной Дарьей. Васька признаётся Толику, что больше всего на свете боится, что мать от тоски наложит на себя руки. Сам, не видевший материнской ласки, герой не умеет проявлять нежность и любовь к ней, однако, все его мысли о будущем в городе связаны со стремлением облегчить жизнь матери. Как и во многих других произведениях Северного текста для детей, где возникает образ деревни, фигура матери связана с мотивом труда: даже со своим увечьем Дарья показана в нескончаемом кругу колхозной и домашней работы.

В финале повести возникает мотив возрождения дома, он символически созвучен мотиву преображения души главного героя.

Одним из критериев этого преображения становится у А. Петухова отношение к малой родине. Можно выделить несколько значимых природных образов, которые формируют единый образ Севера в книге: Сить, Пайтово озеро, лес. Все они объединены мотивом тайны, заявленным в названии.

Образ реки Сить – сквозной в повести. Её в 1 главе переплывает в мае отчаянный Гусь; в ней он ловит рыбу; в её Вязкой старице соревнуется с соперником Витькой Пахомовым... Образ Сити, с одной стороны, вполне реальный, а с другой, овеян тайнами, которые ощущает в мире детское сознание. Так, «тайным пристанищем» [Там же: 28] героя и его друзей становится шалаш на берегу Сити; одной из тайн, которую поверяет герой только волчонку Кайзеру, становится тайна его первой мальчишеской любви к Тане. В Сити Васька, Толик и Серёжа видят таинственную огромную щуку-хозяйку с головой, поросшей мхом; в шалаше на берегу Сити рассказывает своим товарищам страшные истории Васька... Таинственный колорит образа Сити в тексте связан, прежде

всего, с детским восприятием героя, которому свойственно поэтизировать окружающий мир. Сить – образ символический: это и река детства, и река времени, человеческой жизни, и знак незыблемой для героев и автора по своей ценности родины.

Мотив тайны становится сквозным и при создании образа Пайтова озера. У шалаша Гусев рассказывает друзьям о чудесном, затерянном в лесах озере, полном рыбы, куда не ведёт ни одна тропинка, а может «завести» только леший. Рассказ Васьки о Пайтовом озере имеет жанровые особенности фольклорной былички о худом месте и его хозяине. В данном случае хозяйкой озера, о которой рассказывает впечатлительному мальчику белобородый, похожий на колдуна рыбак, является «главная щука – самая большая на озере щука – хозяйка... Страшная! Длинной с ... лодку, а то и больше, пасть – как бочка без дна, красная, зубы – с палец, и на голове – мох...» [Там же: 35].

Образ рыбы – одна из древнейших мифологем в человеческой культуре. Таинственная щука сакрализует и само место, где она водится, в повести это река Сить и Пайтово озеро. Последнее для главного героя становится местом своеобразного перерождения. Окунувшись с маской, данной Витькой, в глубины озера, Гусев словно преображается (сказочный, фольклорный мотив): отступают тоска, обида на ребят и одиночество. При описании восприятия главным героем Пайтова озера возникает мотив двоемирия. Так в реалистическое повествование автор вводит мифопоэтические элементы, связанные с особенностями восприятия подростка, находящегося на границе детства и взрослой жизни.

Чудо внутреннего перерождения, испытанное главным героем на Пайтовом озере, сродни древнему обряду инициации, взросления, превращения мальчика в мужчину. Именно на берегу озера у костра Гусь впервые задумался о неразрывной связи собственной жизни с родной землёй.

Символическая семантика пограничности и мотив тайны свойственны в повести не только образам Сити и Пайтова озера, но и леса / бора. Соприкосновение с лесной тайной рождает у Гуся чувство сопричастности ко всему живому и к родному

Северу: «Теперь... он впервые почувствовал, что тысячами незримых нитей связан с этим краем, где прошло не то чтобы очень радостное, но вольное и, в общем-то, счастливое детство» [Там же: 80]. Форма прошедшего времени глагола «прошло» актуализирует мотив взросления главного героя. Знаком взросления героя становится развенчание мотива тайны: в секретный шалаш на Сити приводят Витьку; оказывается, что сети на реке рвёт не огромная щука, а бобры; Пайтово озеро после подводной охоты уже не кажется сказочным, да и лес, когда герои отправляются туда с ружьями, уже не кажется таким таинственным. Уходящее от героя детство забирает с собой ощущение чудесности мира, он становится более реальным для Васьки, но не менее дорогим.

Итак, образ Севера в повести А. Петухова «Сить – таинственная река» возникает на стыке двух взаимосвязанных художественных пространств: мира души главного героя и внешнего мира. Оба они связаны с темой малой родины и развитием смысловой оппозиции «город – деревня». Главным критерием мужания души Васьки Гусева становится осознание своей любви к деревне в противовес первоначальной мечте о городе.

Пространство Севера, с одной стороны, в повести представлено образом деревни Семенихи, важным элементом которого является образ дома Гусевых, тесно связанного с фигурой матери героя. С другой стороны, образ Севера явлен в системе более частных природных образов – реки Сить, Пайтова озера, леса, – объединённых мотивами тайны, двоемирия, границы. Последние тесно взаимодействуют с мотивом взросления героя через постижения себя и родного природного космоса.

### Литература

*Петухов А.* Сить – таинственная река // Петухов А. Повести. Архангельск : Сев.-зап. книж. изд-во., 1975. С. 5–140.



***К.В. Белова***

*(Российский государственный педагогический университет  
им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия)*

## **ОБРАЗ ЛЕСА АОКИГАХАРА В ДИЛОГИИ А.Ю. ПЕХОВА «ЗАКЛИНАТЕЛИ»: ФАНТАЗИЯ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ**

**Аннотация.** В статье рассматриваются приемы отражения действительности в современных российских фэнтези на примере образа леса Аокигахара, который находится в Японии, в романе А.Ю. Пехова «Заклинатели». Реальная информация сопоставляется с образом, созданным автором в художественном произведении. Проведенный анализ текста показывает, что действительность в романе изменяется незначительно, что влечет за собой момент узнавания реальности сквозь фантазию автора, а также позволяет читателю получить определенные знания, связанные с фольклорной основой современных легенд об этом месте.

**Ключевые слова:** фэнтези, массовая литература, русская литература, русские писатели, литературное творчество, японская мифология, литературные образы.

Массовая литература является одним из важнейших компонентов современного литературного процесса и представлена широко и разнообразно. Жанровые каноны, которые существуют в массовой литературе, основаны на определённых сюжетных и тематических моделях повествования. К жанровым разновидностям массовой литературы относятся: детектив, триллер, боевик, мелодрама, фантастика, костюмный роман, фэнтези и пр.

Фэнтези как часть массовой литературы и культуры обращает на себя внимание исследователей: литературоведов, культурологов и социологов литературы с конца XX – начала XXI века. В современном литературоведении существует несколько классификаций жанра фэнтези. Выделяют следующий поджанр, представленный в России не так широко, как на Западе, но, тем не менее, пользующийся популярностью – ориентальную фэнтези. Если в ранних попытках русских авторов в создании фэнтези, как правило, в качестве основы использовалась

мифология западных стран, то современные авторы все чаще стали обращаться к восточным культурам, фольклору и колориту. Именно так появилась ориентальная фэнтези, основу которой составляет культура восточных стран, традиции и мифологические системы Востока. Фэнтези, мир в которой построен на основе японской мифологии и фольклора, культуры и традиций, неизменно привлекает внимание современного читателя, и это связано с мировой модой на японские традиции, литературу и явления массовой культуры Японии, такие как аниме, манга и пр. Среди русских авторов, работающих в жанре фэнтези, к японской мифологии и действительности обращается А.Ю. Пехов в известной дилогии «Заклинатели». Творчество А.Ю. Пехова интересно тем, что все его работы относятся к разным поджанрам фэнтези, есть среди них и эпические фэнтези (цикл «Хроники Сиаль»), и героические (цикл «Ветер и Искры»), и городские (цикл «Киндрэт»).

Дилогия А.Ю. Пехова «Заклинатели», написанная в соавторстве с Е.А. Бычковой и Н.В. Турчаниновой, включает в себя два романа: «Заклинатели» и «Ловушка для духа». С первых строк первого романа читатель погружается в волшебный мир, который им ассоциативно связывается с Востоком, а именно, с Японией. Способствуют этим ассоциациям в первую очередь имена персонажей: Казуми и Сагюнаро. Необязательно наличие обширных знаний о Японии, чтобы идентифицировать эти имена как японские. Дилогия открывает нам мир борцов с духами, герои здесь – одаренные люди, способные видеть и уничтожать досаждающих обычным людям духов. Каждая глава романа – отдельная история, связанная с уничтожением одного духа, при этом построение всей дилогии следующее: путешествие героев по миру произведения, где каждая точка пребывания есть приключение с уничтожением духа и последующим развитием героев.

Кроме японской мифологии и фольклора, традиций и обычаев, авторы включают в произведение реально существующие места, чаще те, что окутаны мистическими легендами и пользуются популярностью у туристов, посещающих Японию. Одним из таких мест является печально

известный в XX веке лес Аокигахара, или Дзюкай, то есть лес синих деревьев. Расположен он в окрестностях Токио на склоне всемирно известной горы Фудзияма. В произведении лес носит название Гихар, что созвучно с реальным названием леса. Д.С. Лихачев писал: «В любом литературном явлении, так или иначе, многообразно и многообразно отражена и преображена реальность: от реальности быта до реальности исторического развития (прошлого и современности) <...> Литературное произведение распространяется за пределы текста. Оно воспринимается на фоне реальности и в связи с ней. Город и природа, исторические события и реалии быта – все это входит в произведение, без которых оно не может быть правильно воспринято. Реальность – как бы комментарий к произведению, его объяснение. Наиболее полнокровное и конкретное восприятие нами прошлого происходит через искусство и больше всего через литературу. Но и литература отчетливее всего воспринимается при знании прошлого и действительности. Нет четких границ между литературой и реальностью» [Лихачев 1981: 3]. Художественный текст преобразует действительность, трансформирует ее в зависимости от жанра и потребностей автора и читателя. Фэнтези более свободна в интерпретации и преобразении реальности, т.к. может быть ограничена исключительно фантазией автора. Массовая литература, а с ней и фэнтези, многослойна и подразумевает различное осмысление проблем и мотивов читателями, зависящее от уровня знаний самого читателя.

Сведения о лесе Аокигахара существуют в основном в отчетах туристов, посетивших это место. Необходимо проследить как именно авторы дилогии «Заклинатели» преобразуют в первом романе это место, как оно воспринимается разными группами читателей. В блогах путешественников, которые являются своеобразными путевыми заметками XXI века, о лесе Аокигахара говорится следующее: «Печальную известность это место приобрело еще в средние века, когда в голодные годы, доведенные до отчаяния бедняки приносили своих престарелых и немощных родственников в лес и оставляли там умирать. Стоны этих несчастных не могли

пробиться сквозь плотную стену деревьев, и никто не слышал стенания обреченных на мучительную смерть. Японцы говорят, что их призраки подстерегают в лесу одиноких путников, желая отомстить за свои страдания» [Русский гид в Японии: URL]. В романе «Заклинатели» обнаруживается идентичная информация: «Про темный лес, растущий на склоне горы Гихар, ходили нехорошие слухи. Будто бы никто из тех, кто заходил туда, уже никогда не возвращался, злобные духи, живущие в нем, не выпускали людей обратно в мир живых. Говорили, будто во время голода, который был в этой местности несколько десятков лет назад, крестьянские семьи уносили стариков и новорожденных детей умирать там. Поэтому не приходилось удивляться тому, что могло появиться в этом лесу» [Пехов 2011: 273]. Роман приближает читателя к событиям, которые в реальности происходили в Средние века, в произведении же это «несколько десятков лет назад».

В XX веке известность Аокигахара принесло второе место в рейтинге самых популярных мест мира для совершения суицида, о чём сообщается в различных источниках: «В наше время в Японии никто не страдает от голода, но свою зловещую роль Аокигахара продолжает играть и сейчас. Мистический пейзаж и звенящая тишина легендарного леса привлекает тех, кто решил добровольно уйти из жизни. По числу ежегодно совершаемых самоубийств Аокигахара уступает эту жуткую пальму первенства только Золотому мосту в Сан-Франциско» [Русский гид в Японии: URL]. Именно эти сведения вдохновили авторов при написании одной из ключевых глав романа. Юный герой произведения, Сель, по совместительству – сын крупного чиновника, отправляется в лес Гихара для совершения самоубийства. Однако не только страшные легенды толкают героя на этот поступок, но и книга, которую герой внимательно изучает. На книге хотелось бы остановиться подробнее. В романе читаем: «В стене открылась маленькая ниша, а в ней виднелся потрепанный и затертый переплет. Заклинатель вытащил старую книгу. От нее тянуло слабой, но очень неприятной силой. <...>

– «Подробное иллюстрированное руководство, как покончить с собой», – прочитал Сагюнаро без всякого выражения.

– Вот ведь пакость, – с отвращением буркнул Гризли» [Пехов 2011: 283]; «– Интересно, кто вообще сочинил такое? А этот дурак, племянник наместника, начитался, вот его в лес и потянуло, – презрительно произнес Гризли, заглядывая в книгу. – И теперь из-за его блажи Рекар вынужден рисковать.

– Это древний трактат, – сказал Сагюнаро, невозмутимо изучая жутковатые гравюры, на которых весьма подробно были изображены всяческие способы самоубийства. – Раньше подобные темы были очень популярны» [Там же: 284]. В действительности лес Аокигахара стал популярным местом для самоубийства не без влияния, оказанного японской литературой. В 1993 году была опубликована книга японского писателя Ватару Цуруми «Полное руководство по самоубийству», которая открыла массовому читателю мистическую, infernalную красоту леса Аокигахара, ведь в книге лес называется идеальным местом, чтобы умереть. После выхода книги количество самоубийств в этой местности возросло невероятно. Очевидно, что прототипом древнего трактата в романе «Заклинатели» является упомянутое выше произведение. Оно попадает в первую книгу цикла А.Ю. Пехова практически неизменным, однако, значительно сдвигается время написания «Руководства». Современная нам, в «Заклинателях» книга приобретает древние корни, однако, сохраняет все черты своего прототипа, включая «жутковатые гравюры», т.е. иллюстрации в жанре манга и графики.

Благодаря свободе в преобразовании действительности, ее изменении, которая существует в фэнтези, авторы дилогии «Заклинатели» превращают наполненный мистикой, реально существующий в Японии топоним в живое создание: «– Я читал эту книгу о самоубийствах, думал и понял наконец. – Не обращая внимания на удивленных людей, он подошел к Рэю и, сверкая глазами, в которых светилось неуместное веселье, сказал: – Отправляя младенцев, стариков, больных и немощных на смерть, люди создали не злобных призраков, притаившихся

за деревьями. Они создали одного духа, который живет на склоне этой горы, и называется он – лес Гихара. Неужели ты не видишь?» [Там же: 312].

Осмысление читателем действительности, описанной в романе, происходит на основе имеющихся у читателя знаний о Японии. Подросток, который воспринимает фэнтези исключительно как красивую сказку, при этом не имеет каких-либо знаний, связанных с реальной местностью, прототипом которой является лес Гихар в книге, не заметит очевидной связи с действительностью, но, тем не менее, запомнит основные черты и, впоследствии, может обнаружить сходство между реальностью и вымыслом. Читатель, знания которого обширны и разнообразны, столкнется с узнаванием реальности сквозь фантазию в художественном произведении.

Таким образом, роман «Заклинатели», являющийся сплавом японской мифологии, фольклора и значительно преобразованной действительности, практически в неизменном виде содержит образ леса Аокигахара и знакомит читателя с фольклорной основой современных легенд об этом месте.

### Литература

*Лихачев Д. С.* Литература – Реальность – Литература. Л. : Сов. писатель, 1981.

*Пехов А. Ю., Бычкова Е. А., Турчанинова Н. В.* Заклинатели: Фантастический роман. М. : Изд-во «Альфа-Книга», 2011.

*Русский гид в Японии.* Рассказы о Японии. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.edemvtokyo.ru/japanstory/wheretogo/aokigahara.html> (дата обращения: 12.11.2017).

***А.С. Баранова***

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

## **ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РОМАНА А. ИВАНОВА «НЕНАСТЬЕ»**

**Аннотация.** Данная статья посвящена анализу пространственно-временной организации романа «Ненастье». С опорой на теоретические представления о хронотопе исследуются основные хронологические линии романа и пространственные образы, делается акцент на образе Ненастья, который играет особую роль в создании хронотопа произведения, уточняется художественная концепция автора.

**Ключевые слова:** хронотоп, время, пространство, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

В современном литературоведении проблема времени и пространства является одной из центральных, особенно при изучении эпических произведений больших форматов. Еще М.М. Бахтин писал: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе – "времяпространство")» [Бахтин 1975: 234]. Однако, хронотоп – это не только единство двух категорий – времени и пространства, – но и особый способ освоения и осмысления реальной действительности, а также воплощения творческого замысла писателя. Хронотоп пронизывает все уровни художественного мира. Время раскрывается через пространство, а пространство через время. Их взаимосвязь неделима в художественном понимании, отсюда возникает метафоричность и символичность.

Идеи М. Бахтина продолжали дальше развивать в своих работах другие литературоведы, в том числе, Д.С. Лихачёв, который в работе «Внутренний мир художественного произведения» утверждал: «В своем произведении писатель создает определенное пространство, в котором происходит

действие <...>. Писатель в своем произведении творит и время, в котором протекает действие произведения. Произведение может охватывать столетия или только часы» [Лихачёв 1968: 76].

Именно благодаря категории времени и пространства осуществляется развитие характеров и движение сюжета в литературном произведении. То есть, в первую очередь, хронотоп имеет сюжетное значение. «Время и пространство запечатлеваются в литературных произведениях двояко. Во-первых, в виде мотивов и лейтмотивов <...> Во-вторых, они составляют основу сюжетов» [Хализев 2004: 232].

Свой вариант хронотопа выстраивает и исследуемый нами автор. В 2014 г. известный российский писатель А. Иванов выпустил свой новый роман «Ненастье», действие которого происходит в вымышленном городе под названием Батуев, в котором, тем не менее, легко узнается Свердловск – Екатеринбург, а события, происходящие в романе, связаны с союзом ветеранов Афганистана и «лихими девяностыми», хотя это отнюдь не единственный план книги.

В романе А. Иванова фабула и сюжет не совпадают, хронологическая последовательность событий нарушена, и сначала кажется, что все времена и события перепутаны между собой, достаточно хаотичны. Но, разобравшись, можно увидеть, как автор стройно выстраивает логику взаимодействия различных планов повествования.

Главный герой романа – Герман Неволин, по кличке Немец. Именно он побывал во всех временах и пространствах, которые созданы в романе. Но важны и второстепенные персонажи, за прошлым и настоящим которых, вперемешку с мечтами о будущем, также может следить читатель.

В целом, можно выделить три главных времени и пространства, которые далее подразделяются ещё внутри себя, – это Афганистан, Индия и город Батуев. Но Батуев это не цельное пространство, здесь мы можем выделить ещё одно ответвление – это дачный посёлок Ненастье, который также сыграл большую роль в истории нашего героя.

Автор неспроста дал дачному посёлку такое говорящее название – Ненастье. Название отражает душевное состояние



нашего героя, из которого он никак не может вырваться. Герман делал попытки уйти от него, но каждый раз возвращался обратно, и фамилия героя – Неволин – говорит за себя. Герой опутан оковами этого ненастья, которое находится у него в душе, нет у него свободы, нет у него жизни. Герман хотел найти в Ненастье убежище, хотел скрыться в нём, но сам попал в его ловушку.

Что же представляет собой этот дачный посёлок Ненастье? Действительно ли он так опутал жизнь героя? И одного ли его? В ходе сюжета мы узнаем, что «ненастью» подвержен ещё один герой – Ярослав Саньч Куделин, отец Танюши. Всю свою жизнь ему приходилось мириться с положением на работе, с положением в семье, он хотел быть командиром, но постоянно был в статусе обслуги. И постепенно в его душе разрасталось ненастье, он всё больше и больше стремился к этому дачному посёлку.

Ненастье пересекло красной полосой и жизнь Татьяны Куделиной. Это была не просто дача с детскими воспоминаниями, именно с неё начался путь к Вечной Невесте. Именно в Ненастье сбежала она с Владиком Танцоровым от своей нелегкой жизни в семейном доме. Иного укрытия, кроме дачи, Таня не знала, её также тянуло в Ненастье, которое поглотило её жизнь.

Не один герой попадал в сети ненастья, не у одного человека была сломлена судьба. Ненастье – место пересечения судеб героев и событий романа. Можно сказать, что на пересечении различных времен и судеб героев складывается отдельный хронотоп – хронотоп Ненастья. И это место не только материальное, оно приобретает символическое значение: ненастье в душе героев и в окружающей их действительности.

Таким образом, можно отметить, что:

1. Хронотоп, связанный с Ненастьем, играет сюжетообразующую роль в романе, а также пронизывает все уровни произведения. Герои проносят ненастье в своей душе через весь роман, оно неотступно следует за ними всю жизнь. У каждого разное начало: одни герои нашли ненастье в своей семье, другие – в Афганистане, а третьи – в окружающей их

среде и установленном жизненном порядке. Все сюжетные линии, встречающиеся в романе, тем не менее, проходят через дачу Ненастье. Это своеобразная точка невозврата, откуда так жаждают выбраться герои романа А. Иванова. Основные события, кульминация и развязка происходят на даче или в дачном посёлке.

2. Данный хронотоп выполняет и психологическую функцию в романе: помогает раскрыть внутренний мир героя. А. Иванов отражает душевное состояние героя через жизненные события. Когда Герман не может смириться с расставанием с деньгами, с Танюшей, он возвращается в дачный посёлок, когда он бежит от врагов, он бежит в Ненастье, и именно там и попадает в засаду полиции и «афганского братства».

Символическим в книге А. Иванова является сон Германа Неволлина, который снится герою, когда он скрывается с деньгами на даче в Ненастье. Именно в этом сне столкнутся воедино все времена и пространства романа, все страны, всё перемешалось и герой оказывается сразу везде. Герман увидит сияющую, солнечную Индию, морское побережье и мягкий песок; увидит жестокий, кровавый Афганистан, кишлак Хиндж, ледяные горы, своего командира Серёгу Лихолетова; увидит дачу Ненастье и свою Танюшу, которая мирно копается в огороде, тепло, лето и зелень.

Это тяжёлое прошлое, не менее тяжёлое настоящее и так и оставшееся несбыточным будущее. Не просто так три времени и пространства сплетаются у героя во сне, они сплетались всю его жизнь. Афганистан не давал покоя в настоящем, постоянно напоминая о себе, влиял на будущее, не дав ему сбыться. Об Индии мечтал герой в настоящем и даже побывал в ней, но уже не вернётся в неё никогда. А Ненастье поглотило героя совсем, сопутствуя ему везде и всюду. Автор даёт нам понять, что ненастье нашего героя началось не с Батуева, оно началось намного раньше, ещё с Афганистана, а может и до него, постепенно нарастая всё больше и больше.

3. Хронотоп, связанный с Ненастьем, воплощает художественный замысел писателя, является особым способом освоения и осмысления автором реальной действительности. А.

Иванов хотел как можно точнее передать атмосферу тех дней, которые он описывает в романе, когда всё прозябло в безнадежности, а герои – не яркие личности, а простой народ. Именно они становятся солдатами на любой войне, в данном случае, войне со временем и страной. И именно абстрактный образ ненастья даёт нам об этом представление.

Данный хронотоп охватывает довольно большие временные рамки: с 1970-х по 2008 год. Порой читатель переносится в ещё более раннее время, в детство героев, которое не датировано, но мы понимаем, что события происходили еще раньше 1970-х годов. Все замыслы романа и идеи автора прошли через этот хронотоп. И самая главная мысль: как же человеку из него выбраться? Как избежать его?

Скрываясь на даче, Герман не раз задумывался над тем, почему его так тянет сюда, почему он не может уйти из этого места, что же действительно его там держит? Он не находил ответа на этот вопрос, всё что он знал – это то, что он был уже один раз в таком месте, которое связало его по рукам и ногам. Там, в далеком Афганистане, скрываясь в убежище, он не мог уйти, но и оставаться было бессмысленно. «И что делать солдату, чтобы не погибнуть и не пропасть без вести?» [Иванов 2015: 230].

Вот так постепенно и рождался, созревал в голове героя план о том, чтобы сбежать, вырваться из ненастья. И лучшим выходом он считал Индию. Вместе с Таней они продают дачу Владике Танцорову, чтобы перейти к новому, лучшему этапу в жизни.

Индия врывается в жизнь героя уже в 2007 году, и сказочная мечта обретает реальные рамки. Прямо из описания событий прошлого А. Иванов резко окунает читателей в иной мир. Вот Татьяна была несчастной Вечной невестой, а вот она уже имеет все возможности для счастливого будущего. Контраст во времени и пространстве нужен для того, чтобы показать, как маленький человек идёт к своей мечте и осуществляет её. Герман стремился вывезти свою Танюшу из ненастья в солнечную Индию, и вот он уже совершает первые шаги к этому. «В своих незримых ненастьях полегли и Серёга

Лихолетов, и Егор Быченко, и Каиржан Гайдаржи. Из такого ненастья он, Герман, сейчас выводил Танюшу...» [Там же: 596].

Герман стремился к джунглям, лагунам, сказке, но отголоски прошлой, солдатской жизни, не давали ему воспринять красоту такой, какая она есть на самом деле. Всё напоминало ему Афганистан: самолёт, набитый индусами, напоминал Герману, как их, новобранцев, везли в ИЛак-«скотовозах», горы, хоть и более дружелюбные, чем в Афганистане, всё же напоминали о нём, но больше всего Германа поразило, что он встретил возле эскалатора афганцев. Люди были одеты как настоящие моджахеды, на всех были бороды, шаровары, длинные рубашки, им не хватало только автоматов. Но они не были врагами, это были просто деревенские жители.

Финал произведения А. Иванов оставляет открытым, мы даже не можем знать наверняка, останется ли герой жив. Но сам Герман уверен в том, что он увёл свою Танюшу из Ненастья, причем не из конкретного пространства уральского дачного поселка, а из внутреннего состояния душевного неблагополучия.

Сам автор указывает на то, что и в Индии, и в Афганистане начинает появляться рассвет – светлое, надежное, мирное будущее. И даже Ненастье хоть и лежит ещё в темноте, но его вот-вот поглотит пожар, оно сгорит навсегда и, возможно, унесёт с собой всю боль наших героев.

Автор даёт читателю и героям надежду на то, что всё сложится хорошо: «Хотя на Земле, пусть и очень далеко, всё равно уже началось воскресенье» [Там же: 638]. Воскресенье здесь не просто новый день, это символ воскрешения человека, его души. Теперь герой воспринимает мир без иллюзий, и даже безмятежная жизнь в «солнечной Индии» уже не будет его привлекать.

Пространственно-временная организация романа довольно сложная и запутанная, как и сама жизнь героев. А. Иванов хотел передать ощущение той эпохи, лихих девяностых, и ему удалось это сделать, он показал жизнь общества на протяжении нескольких десятилетий, захватывая и

современность. Автор создал сразу несколько времён и пространств, по которым передвигались персонажи его произведения. Мы выделили три основных: Афганистан, город Батуев и Индия. Определить временные рамки каждого из пространств довольно трудно, потому что они нечёткие, расплывчатые, ведь каждое пространство перетекает из одного в другое, находит отголоски в другом.

Отдельным, своеобразным ответвлением от города Батуев, стоит дачный посёлок Ненастье. Образ Ненастья имеет определяющее значение для формирования хронотопа в романе, задавая его не только пространственное, но и символическое измерение. Это не просто дача, это ненастье в душе героев, в их жизни, место пересечения судеб, сюжетных линий и основных событий романа в замкнутом, самодостаточном пространстве, цикличном и бессобытийном времени. Таким образом, хронотоп ненастья в романе выполняет изобразительную и сюжетообразующую функцию, воплощая художественный замысел писателя.

### **Литература**

*Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М. : Худож. лит., 1975. С. 234–407.

*Иванов А.* Ненастье. М. : АСТ, 2015.

*Лихачёв Д. С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.

*Хализев В. Е.* Теория литературы. М. : Высш. шк., 2004.

***А.Ю. Носкова***

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

## **ХАРАКТЕР ОСВОЕНИЯ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ ЕКАТЕРИНБУРГА**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу образа города в стихах екатеринбургских поэтов: С. Нохрина, О. Дозморова, Р. Тягунова, Б. Рыжего, М. Анкудинова, А. Вавилова, А. Костарева, А. Санникова. Предпринята попытка филологической реконструкции характера и способов обживания городского пространства в современной поэзии города. В результате сделаны выводы о том, что восприятие Екатеринбурга в лирике обозначенных авторов имеет общетипологические черты, характерные для поэтического изображения Екатеринбурга, но зачастую творческая индивидуальность порождает новые смыслы, связанные с городским образом.

**Ключевые слова:** городское пространство, образ Екатеринбурга, уральская поэзия, поэтическое творчество, поэтические образы.

Место – особая категория искусства, в частности – литературы. То, о чем прозаик или поэт будет писать, зачастую зависит от того, где он будет писать. Город – не просто физическое пространство, а котел культуры, постоянно порождающий новые смыслы и образы, целостный организм и творец.

Создание образа города в литературе имеет прочную традицию. В литературоведении уже давно сформировались такие понятия, как «Петербург Достоевского», «Москва Булгакова». В.В. Абашев пишет: «Человек не выносит смысловой и ценностной пустоты места, где он живет, ему насущно необходимо его осмыслить и ценностно упорядочить» [Абашев 2000: 5].

Нас интересует то, как формируется образ места в лирике наших со-горожан, поэтому основным критерием для отбора поэтического материала является прямое или косвенное упоминание Екатеринбурга.

Существует множество факторов, влияющих на создание

историческая основа, действующие персонажи, городские реалии, городской «язык», биография автора и др. В ходе анализа нам необходимо выяснить, как эти факторы реализуют себя в стихах екатеринбургских поэтов.

Сильнейшее влияние на восприятие города оказали события столетней давности. Революция оставила неизгладимый след в истории Екатеринбурга – расстрел царской семьи, переименование улиц и самого города: «Еще направо, через улочку / из окон виден домик «царский», / в котором император пулечку / имел от власти пролетарской» [Дозморов 1999: URL].

Этот отрывок из стихотворения О. Дозморова можно трактовать двояко. С одной стороны, суффиксы «-ик» , «-ечк» характерны для сознания детей – лирических героев стихотворения (*идут два дружных карапузика / в дом пионеров*) [Там же]. В детском сознании все ощущается гораздо менее значительно. Однако восприятие столь масштабного исторического события в игровой манере становится травестированным и циничным. Сам дом Ипатьева давно приобрел значение грозного символа и является одним из самых популярных, загадочных мифов города.

Двойственность места отражается в двух именах одного города – Екатеринбург и Свердловск, и часто обыгрывается поэтами. В поэтических мирах екатеринбургских поэтов вынужденно сосуществование двух городов: один назван в честь императрицы, второй лишен корней, безродный, но генетически неотделимый от нашего сознания, весьма значимо. Так, например, в одном из ранних (возможно, школьных) стихотворений А. Костарев использует олицетворение: город предстает как живое существо, способное засыпать, улыбаться, у города есть лицо (*ноздри труб, каменный оскал скул, зажатая меж губ Исеть*). Екатеринбург-Свердловск за счет этого приема является не просто местом, а действующим лицом. Причем две ипостаси города не реализуют себя в одном времени, а работают, как сообщающиеся сосуды. «*Екатеринбург уснул. / Свердловск проснулся*» [Александр Костарев: URL].

В стихах А. Санникова есть крайне сюрреалистическая зарисовка Екатеринбурга: «Вот город, протекающий насквозь, /

поставленный как будто наискось» [Екатеринбург 2003: 656]. Поэт видит город рекой, стекающей вниз. Звук движения воды передается на фонетическом уровне за счет аллитерации свистящих («з» и «с»). Мотив испуга возникает из-за перевоплощения места в стихию: «Наклонные полы, / стекающие в узкие углы, – / в них гвозди, содрогаясь, рыбьей стаей перемещаются вдоль половиц, / но сносит их куда-то вбок и вниз, / в такую даль, что даже я пугаюсь...» [Там же].

Также Екатеринбург воспринимается как город-завод. Неудивительно, ведь именно промышленность дала ему жизнь. Индустриальные пейзажи традиционно сопровождают поэзию Екатеринбурга, делая его суровым, подчеркнуто мужским: «У этого города нету традиций, / бульвара, дворца, фонтана и неги... / Над городом – трубы, над трубами птицы, / под городом – трубы, под трубами – реки» [Там же: 647].

С. Нохрин откровенно вступает в диалог с Маяковским, который в 1928 году написал стихотворение «Екатеринбург-Свердловск». Но если стихотворение В. Маяковского весьма двойственно по своему социальному пафосу, то текст современного поэта однозначен, его атмосферой становится тревога. Мы видим образ пространства, в которое помещен город. Все составляющие этого пространства отделены друг от друга, расположены по уровням, но в центре – город. Он обособлен от всего остального, но все от него произрастает. Ни реки, ни небо не являются частью города, они существуют отдельно. Природное (небо, реки, птицы, лава) от города отделяют трубы. Место окольцовано трубой. Но этот мир – живой, он функционирует, как настоящий организм, в котором пока существует баланс, и его нарушение обязательно приведет к катастрофе: «И глубже нельзя, глубже – *лопнет аорта*, / и выше нельзя, выше – *хрустнут суставы* [Там же].

Зачастую пространство в екатеринбургской поэзии оказывается закрытым. Лирический герой испытывает здесь тревогу, одиночество. Но есть иное восприятие места, например, в стихах А. Вавилова. Город в его лирике не просто открыт, а даже выходит за географические рамки своего существования: «А ты почему-то примерно в Польше, / Точнее, на той стороне



Свердловска». Резко и бескомпромиссно поэт расширяет охват места. Город выходит за предложенные и предписанные ему рамки. Он мыслится центром мира, всего остального будто не существует, поэтому другая сторона Свердловска оказывается рядом с Польшей, то есть с чем-то отдаленным.

Иногда город играет роль фона в создании лирического «Я» поэта, как, например, в стихотворении Р. Тягунова «В библиотеке имени меня». Свойственное поэзии поэта игровое нахальство в первой строчке стихотворения «В библиотеке имени меня» будто бы заглаживается последующей метафорой: «Несовершенство прогибает доски». Стихотворение выстраивает противоречие: «Кариатиды города Свердловска / Свободной кистью делают наброски» [Екатеринбург 2003: 653] – метафоричный оксюморон, кисти в свободных руках у кариатид, руки которых априори заняты, подчеркивает это. Образы кариатид и Троянского коня представляются глобальными, громоздкими. Это, в совокупности с использованием темы древности (кариатиды, Гомер, греки, Троя), создает атмосферу стиха.

Если герой Тягунова вписывает город в реальность времен Гомера и Троянской войны за счет ввода образов древности, то в стихотворении М. Анкудинова Екатеринбург становится местом стечения культурного и исторического прошлого России: «Языческая улица *Есенина*, / белое небо сизыми облаками, / зеленые небоскребы – Екатеринбург [Там же: 729].

Названия улиц – одно из проявлений городского языка. У Анкудинова имена собственные становятся яркими художественными образами. Улица, названная в честь поэта С. Есенина, известного своим чутким видением природы нашей родины, сближает ее с природой. Далее: «И длинная улица *Белинского*, / длинная песня одиночества – / тоже Екатеринбург [Там же] происходит движение от окраин к центру города. «Длинная песня одиночества» – длина обосновывается вполне конкретно – протяженность улицы более пяти километров. Лирический герой и далее «читает город ногами»: «И огненная *Малышева*, / и продажная *Ленина* – / тоже Екатеринбург [Там же]. Малышева и Ленина – городские артерии, проходящие через самый центр. «Огненность» Малышева можно трактовать

двойко: с одной стороны – это огонь революционный, с другой – свет множества фонарей. «Продажность» улицы Ленина, возможно, носит не столько историко-политический характер, сколько конкретно-современный, впрочем, не лишенный политической оценки: на ней в бесчисленном количестве магазинов действительно постоянно что-то продают.

Образ города порой окрашивается поэтами, связанными с ним, не только в сугубо серьезные, но и иронико-саркастические тона. В 2008 году в журнале «Волга» (но не в «Урале») было опубликовано стихотворение О. Дозморова «Метафоры нет лучшей, чем сравнить...». По ритмическому и смысловому содержанию оно приближено к пушкинскому «Вновь я посетил...». Дозморов сознательно отсылает читателя к хрестоматийному стихотворению, дабы усилить сарказм своего возвращения в родной город. Стихотворение написано, так же, как и у Пушкина, ямбическим белым стихом. Оба лирических героя возвращаются в родные для сердца места. Но герой Пушкина посещает его, чтобы вспомнить прошлое, ощутить свободу. Герой Дозморова имеет несколько другую цель: «да что тут объяснять: *родной губернский, / но смело претендующий на званье / столицы третьей* – что уже есть признак / провинциальности глубокой, город, / в котором я родился и люблю / который, *в плане туалетов / (смотри-ка ты, оксюморон какой!) / собой являет полную пустыню / или сплошной публичный туалет*» [Дозморов 2008: URL].

Поэт создает образ сплошного публичного туалета, но родного и любимого города. Он, так сказать, уравнивает «природу и культуру», уподобляет одно другому, но под «природой» здесь понимается простая физиологическая потребность человека, что пронизывает стихотворение жесткой иронией.

В современном литературоведении приняты такие определения, как «Петербург Достоевского», «Москва Булгакова», «Прага Кафки» и др. Думается, что Екатеринбург-Свердловск обладает своим гением места. Олег Дозморов однажды сказал про Б. Рыжего: «Он оказал городу неопределимую услугу – описал его как место жизни и смерти и поместил на карту русской поэзии. И теперь, если поэт живет в

Екатеринбурге, это его ко многому обязывает» [Дозморov: URL]. Центром города и мира в поэзии Б. Рыжего становится не столько Свердловск, сколько Вторчермет – рабочий район на окраине города. Именно в этих фабричных дворах разворачивается место действия: «Там, на ангельском допросе / всякий виноват, / за фитюли-папиросы / не сдавай ребят. / А нето, Роман, под звуки / золотой трубы / за спины закрутят руки ангелы, жлобы» [Рыжий 2015: 512].

Это стихотворение Рыжий написал на смерть Романа Тягунова. Оно построено на контрасте – ангельский «допрос» выглядит как дворовая разборка. Вторчермет перемещается на небеса, в сферу божественного, словно это – религия: «Свет печальный синий-синий, / лёгкий, неземной / над Свердловском, над Россией, / *даже надо мной*» [Рыжий 2015: 512].

Здесь ощутимо незаурядное расширение пространства: Свердловск – Россия, где лирическое «Я» зачастую становится центром вселенной: «Мне наплевать на смерть царя, и равно / Мне наплевать на смерть его семьи. / Мне нужен "Я"» [Рыжий 2015: 31].

Важно отметить, что Рыжий пишет не о себе – он пишет себя. Поэт постоянно играет с читателем, мистифицирует. Причем эта игра идет на понижение (например, если рассматривать лексику его стихов). По аналогии с предыдущим высказыванием: Рыжий не о городе пишет, он пишет город. Потому его Свердловск – «сказочный», он сам его таким сделал. У Рыжего степень «обживания» города выше, чем у многих других екатеринбургских поэтов – он создал его сам: «Городок, что я выдумал и заселил человеками, / городок, над которым я лично пустил облака [Рыжий 2015: 513]. Олег Дозморov справедливо пишет в статье «Герой на грани последнего решения»: «Одна из важных черт его – он не писал стихи по отдельности, а создавал, или конструировал мир» [Борис Рыжий 2016: 129].

Поэзия екатеринбургских стихотворцев имеет весьма неоднородную структуру. Безусловно, прослеживается общетипологическая основа. Город в екатеринбургской поэзии чаще всего предстает тревожным, болезненным, сдавленным и трагически известным местом. Это обуславливается мужским,

индустриальным началом и историей города. Значительную роль также играет изнаночная сторона Екатеринбурга – Свердловск. Но во многом мы видим индивидуально-творческое начало в поэзии наших со-горожан. Например, Борис Рыжий, осваивая пространство «сказочного» города, пишет Екатеринбург (точнее, Свердловск) сам. Делает его таким, каким требует видеть его поэзия, постоянно играет, мистифицирует, конструирует. Рыжий в своих стихах не подстраивается под место, а подстраивает место под себя. Именно это на генетическом уровне связывает поэта с культурным кодом города.

### Литература

*Абашев В. В.* Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 2000.

*Александр Костарев* [Электрон. ресурс]. URL: <http://bigcitybuzz.ru/2011/10/alexander-kostarev/> (дата обращения: 10.11.2017).

*Екатеринбург: Антология поэзии* / ред.-сост.: М. Никулина, В. Блинов, Л. Быков, Г. Дробиз. Екатеринбург : Архитектон, 2003.

*Борис Рыжий: поэтика и художественный мир* : сб. науч. ст. и докл. / под ред. Н. Л. Быстрова, Т. А. Арсеновой. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2016.

*Вавилов А. В.* Внутри молчания. Екатеринбург : Изд-во «Пинта ветра», 2015.

*Дозморев О.* Когда вода исчезнет из чернил [Электрон. ресурс] // Арион. 1999. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/1999/4/dozmor.html> (дата обращения: 10.11.2017).

*Дозморев О.* Подошел к самому себе [Электрон. ресурс] // Волга. 2008. № 4 (417). URL: <http://magazines.russ.ru/volga/2008/4/do9.html> (дата обращения: 10.11.2017).

*Рыжий Б. Б.* В кварталах дальних и печальных : Избранная лирика. Роттердамский дневник. М. : Искусство-XXI век, 2015.

***А. С. Маркова***

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

**«ГОРОДСКОЙ ТЕКСТ» В ТВОРЧЕСТВЕ АННЫ МАТВЕЕВОЙ:  
СБОРНИК «ЛОЛОТТА И ДРУГИЕ ПАРИЖСКИЕ ИСТОРИИ»**

**Аннотация.** В статье на материале сборника Анны Матвеевой «Лолотта и другие парижские истории» рассматривается понятие «локальный текст», анализируется образ города. Отмечается, что Париж Анны Матвеевой представляет собой слияние города реалистически достоверного и вымышленного, город реальный у Матвеевой перевоплощается в город-миф.

**Ключевые слова:** современная литература, образ города, образ Парижа, локальные тексты, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

Анна Матвеева – уральский писатель, журналист, редактор. Литературное творчество Матвеевой началось еще в середине 1990-х, на сегодняшний день ею опубликовано уже около 11 книг.

Манера писательницы имеет ряд особенностей: Матвеевой свойственно бережное отношение к языку, нежелание следовать литературной моде, динамичное изображение действительности, тонкая ирония, и главное – искренний интерес к судьбам своих героев.

Одни из последних произведений Анны Матвеевой – сборники рассказов и повестей «Девять девяностых», «Лолотта и другие парижские истории». Обе книги объединены темой города: именно город (будь это Свердловск-Екатеринбург или Париж) становится в них географической и смысловой доминантой. На интерес Матвеевой к городскому / локальному пространству указывает и ее последняя книга «Горожане» – сборник из 9 новелл, в каждой из которых даны парные портреты горожан. Рифмуя судьбы самых разных героев, Матвеева создает полнокровный образ города.

Если дословно перевести понятие «локальный текст» («local» – «местный»), то это текст о месте. Исследователи дают следующие определение термину: «Локальный текст – это всегда парадигма, то есть целая вертикаль текстов, выстроенная вокруг определенной тематической оси: города, местности, края и пр.», – пишет Ж.А. Баянбаева. В этой же работе исследовательница приводит определение Пьера Нора, разработавшего концепцию мест памяти. По Нору, локальное место – это место в трех смыслах слова: «материальном, символическом и функциональном» [Баянбаева 2016: URL].

В.В. Абашев в книге «Пермь как текст» отмечает: «Осваивая место, избранное для жизни, человек не только преобразует его утилитарно. Исходя из духа и норм своего языка и культуры, он организует новое место символически и тем самым, вырывая его из немого доселе ландшафта, приобщает к порядку культуры. Культура не нейтральна к физическому пространству, она его идеально переустраивает и трансформирует, сообщает ему структуру и смысл» [Абашев 2010: 5].

Рассмотрим, как локальный (городской) текст представлен в книге Матвеевой «Лолотта и другие парижские истории».

Герои сборника, как это часто бывает у Матвеевой, абсолютно обычные люди: бывший директор завода, банковский юрист, пенсионерка, художница, литературный редактор, турист, приехавший на новогодние праздники в Париж, учительница и психолог. Говоря об отличительных чертах героев Матвеевой, Н. Александров отмечает, что в их судьбах есть срывы, которые «позволяют автору избежать столь обыкновенного в российской словесности бытовизма. Точнее даже не избежать, но хотя бы чуть-чуть его приглушить, затушевать парижскими красками или даже простым соотношением с Парижем» [Александров 2016: URL].

Общая тональность книги отличается некоторой меланхоличностью – особенно по сравнению с предыдущим сборником рассказов. Истории героев кажутся трагичней, а проблемы, с которыми их сталкивает жизнь, безвыходными и не решаемыми. Сборник начинается с рассказа «Красный директор», в котором отец, приехавший в Париж посмотреть на

жениха дочери, разочаровывается тем, как устроилась жизнь дочери. История «служебно-курортного» недоромана молодой художницы из рассказа «Немолодой и некрасивый» заканчивается далеко не «долго и счастливо и умерли в один день». Повесть «Шубка» знакомит читателя с учительницей иностранного языка, которая пронесла свою любовь через всю жизнь и три города, а в заключительном произведении сборника главный герой повести «Лолотта», работающий психологом, начинает «заражаться» болезнью, с которой пришла к нему пациентка. Даже истории, концовка которых кажется позитивной, сначала дают явное ощущение того, что жизнь героев складывается далеко не сладко. Так, в повести «Рыба в воде» находит место сочетание обыденной реальность и черной магии: здесь смерть – расплата за жизнь, а появление желанного ребенка кажется уже невыносимым чудом.

Париж в сборнике – это не только город, столица Франции, но и кафе, поселок в Челябинской области, жилой комплекс. «Париж у Матвеевой – это такая игра, творческое задание, неожиданный повод, для того чтобы рассказать историю» [Там же]. Однако независимо от того, какой именно Париж появляется в жизни героя, он оставляет отпечаток в его судьбе. Париж у Матвеевой становится знаком чего-то нового, меняющего жизнь, подтверждая мысль автора о том, что реальный Париж – своего рода миф, и «не обязательно приезжать в Париж, чтобы побывать там».

Так, в рассказе «Шубка» Париж реальный появляется только в финале. Вместо него в повести фигурирует кафе «Париж», неизменными составляющими которого являются поминальные обеды, воры и разговорчивый охранник Семён, но, несмотря на прозаичность окружающего мира, ощущение близости настоящего Парижа сохраняется на протяжении всего произведения.

Прогулки по Парижу реальному оказались возможными для Тамары Гавриловны из рассказа «Мой город». Ее знание каждого уголка города было *выражением* искренней и чистой любви к городу, а множество историй и легенд – почтения к нему. Наверное, одна из самых широких географий города

представлена в этом – самом небольшом по объему – рассказе: Нотр-Дам, Сен-Дени, остров Сен-Луи, кафе «Бертильоне», Люксембургский сад, музей Родена и Дом Инвалидов, «Башня», Пер-Лашез, Дефанс, Венсенский замок и др. Близкие отношения с городом привели к тому, что Тамара Гавриловна скрывала *свой* Париж от чужих глаз, предлагая туристам познакомиться с тем городом, который героиня для них выстроит.

В рассказах «Красный директор» и «Минус футбол» Париж становится индикатором изменений, которые наступают или уже наступили в жизни героев (к одному приходит осознание, что уже не вернуть ту жизнь, к которой он привык, а второй начинает задумываться над ничтожностью своих попыток изменить жизнь, написав одной из девушек в чате). В обоих произведениях герои – гости города: Павел Петрович приехал на свадьбу к дочери, персонаж второго рассказа – на новогодние праздники. Находясь в Париже, герои меньше всего думают о нем. Размышления над собственной жизнью поглощают их куда больше. Окружив себя делами, работой и повседневными заботами в родном городе, герои прячутся от реальности. Будничные заботы отделяют их от мира, герои будто специально стараются спрятаться от мыслей о настоящем. Другой город, скорее даже, одиночество в другом, чужом городе, становится тем фактором, который заставляет остановиться и посмотреть на то, что происходит не в распланированном мире дел, а в настоящем.

Париж как город, который показывает, что есть надежда на счастье, как город, способный дать второе дыхание, встречается в рассказе «Немолодой и некрасивый». В основе сюжета – банальный служебный роман, увиденный, однако, глазами художницы, которая отмечает *невидимые* обычному взгляду приметы города. С образом героини рассказа отчетливо связан мотив цветов, которые она так любит рисовать и выращивать. По мере того как героиня влюбляется, в городской географии появляется все больше «природных мест»: мастерская Бранкузи, сады Люксембургский, Монсо и Ботанический, Булонский лес и другие. Светящееся и цветущее состояние, в котором пребывает влюбленная героиня в Париже,



контрастно противопоставляет «командировочный» город-сказку и родной Екатеринбург.

Мифическим Париж выглядит в повести «Лолотте». В произведении 3 сюжетные линии: 1) психолога (его отношения с клиентами и бывшей женой) и Алии; 2) Модильяни; 3) Лолотты (натурщицы Модильяни). Истории жизни екатеринбургских героев читатель узнает практически параллельно с парижскими.

Внимательный читатель заметит «непрямые» переклички между сюжетами: перекликаются истории, которые рассказывают Алия и Лолота, Геннадий выглядит как «прототип» вечно пьяного Утрилло, особое пристрастие Модии к «зелёной фее» и принцу-гашишу находит отражение во вредной привычке одной из пациенток Михаила – Марине и т.д. Более отчетлива связь Лологи и Алии: Лолотта – предыдущая «жизнь» современной героини, что подчеркивается деталями внешности: родинка, овал лица, глаза и т.д. Но, как говорит Алия, Лолотта распушенной, чем её современный двойник. Средства на жизнь и сбережения на дом Лолотта зарабатывала «любовью», у Алии личная жизнь, наоборот, полностью отсутствует. Алия наивна и пуглива, Лолотта же «осмеливалась примерять на себя не только чёрную шляпку, но и весь Париж – во всяком случае, весь Монмартр» [Матвеева 2016: 339]. В конце повести становится известно, что история болезни Алии – всего лишь ловко придуманный ход Лидии для знакомства психолога и нянечки, а жизнь Лолотты выдумана Алией от начала до конца. Город мечты – Париж 100 лет назад, в котором живут великие художники, радуется и страдает Лолотта, – выглядит как психологическая проекция, образ той жизни, которую хотелось бы прожить самой Алие. Однако «заразившись» болезнью пациентки, Михаил начинает достраивать этот выдуманный парижский мир и верить ему.

Характерно, что именно в повести Париж является одновременно и местом постоянного жительства героев (Модильяни и Лолотты), и «воображаемым» городом, додуманным через 100 с лишним лет другими людьми, никогда в Париже не бывавшими.

Подводя итоги, отметим, что образ Парижа в сборнике – это синтез города реального и города-мифа. Здесь происходит слияние историй, людей, реальных городских топосов (улиц, зданий, музеев, водоёмов, садов и т.д.) с творческим мифом автора. Париж писательницы погружает читателя в мир, демонстрирующий, как стремительно могут появляться в мире вещи, способные переменить судьбу: Анна Матвеева наделяет Париж задачей изменить жизнь людей или *хотя бы* начать привносить изменения. Новой семантикой наделяется само слово – *Париж*: к уже привычному значению добавляется ещё одно: *изменения*. Показав нам свой Париж, Анна Матвеева, безусловно, внесла вклад в «парижский текст», приблизила его к «к воплощению, «вот-вот-проявлению» неких «предсмыслов» [Топоров 1995: 281].

### Литература

*Абашев В. В.* Пермь как текст. Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 2000.

*Александров Н. Д.* Эхо Москвы. Книжечки. URL: <http://echo.msk.ru/programs/books/1844972-echo/> (дата обращения: 10.101.2017).

*Баянбаева Ж. А.* Локальный текст и его функции (на примере Алма-Атинского локального текста) // Вестник РУДН. Сер. Литературоведение, журналистика. 2016. № 2. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/lokalnyy-tekst-i-ego-funktsii-na-primere-alma-atinskogo-lokalnogo-teksta> (дата обращения: 10.101.2017).

*Верабов И.* Российская газета. Лучшие мужчины – это женщины. URL: <https://rg.ru/2016/07/06/anna-matveeva-muzhchin-esli-i-spat-to-ne-ot-zhenskoj-agressii> (дата обращения: 10.101.2017).

*Матвеева А.* Лолотта и другие парижские истории. М. : АСТ ; Редакция Елены Шубиной, 2016.

*Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М. : Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 259–367.

***А.И. Панасенко***

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

### **ИТАЛЬЯНСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА «ЛАВР»**

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению комплекса итальянских мотивов: архитектуры, воды(реки), снов-видений, временной разомкнутости в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр». Анализируется функция данных мотивов как целостности, определяемой образом итальянца Амброджо Флеккиа, одного из главных героев произведения.

**Ключевые слова:** литературные мотивы, образ времени, образы-символы, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

В 2013 году роман Е.Г. Водолазкина «Лавр» получил премию «Большая книга», тем самым вызвав интерес не только у людей различных социальных слоев, но также у профессиональных литературных критиков и ученых. Несомненно, «Лавр» сложностью художественной структуры, жанровой спецификой, изяществом дискурсивной «игры» привлекает внимание к феномену литературы наших дней.

Особый интерес, на наш взгляд, представляют итальянские мотивы, которые можно назвать ключом к пониманию смысла всего произведения. Они входят в произведение благодаря биографии Амброджо Флеккиа, и в первую очередь через топонимы, причем пространство Италии представляется небольшим: Маньяно, место рождения героя, и Милан разделяет всего один день езды верхом; неоднократно называется Флоренция, также упоминается о том, что между университетскими курсами итальянец отправлялся в путешествия по своей родине, «по счастью, не такой уж большой» [Водолазкин 2016: 241]. Сам Амброджо называл Италию «прекраснейшим местом на свете» [Там же: 242], однако замечал, что красота этой земли не давала ему

сосредоточиться на главном – на выяснении даты конца света. По причине заинтересованности этим вопросом Амброджо можно назвать средневековым Альбертом Эйнштейном, специалистом по категории времени.

Рисует Е.Г. Водолазкин и сердце Италии, Венецию. Как ни странно, описание этого города, словно выполненного в наброске, быстрыми и резкими штрихами, занимает не более десяти страниц от всего романа. События, происходящие здесь, тоже кажутся лишь одним, относительно спокойным, фрагментом долгого пути, совершаемого Амброджо и его другом, целителем Арсением.

Ощущение «нереальности» происходящего в этом топосе достигается с помощью характеристик, которые дает автор: «странный и прекрасный», «призрачный» [Там же: 310] город. Здесь все кажется зыбким из-за ряби на поверхности воды, архитектурного многообразия, поэтому облик города находится в состоянии постоянной изменчивости. Это качество можно соотнести с принципом моделирования главных персонажей произведения: они также подвергаются нескончаемым метаморфозам. Так, Венеция обретает черты миража, неподвластного времени, стоящего над ним: именно вода в произведении символизирует ход времен.

Образ города осложняется мотивом сна: брат Гуго и Амброджо ночуют в монастыре, где итальянца посещает сон-предсказание, смыкающий будущее и Средневековье, а брата Гуго – призрак погибшего осла. Эти видения объединены одной мыслью: «...ничто из бывшего не исчезает. Ни человек, ни животное, ни даже лист» [Там же: 314] и помогают осмыслить идейное содержание романа.

Города Белозерск – Псков – Венеция связаны в романе единым образом-символом, в качестве которого выступает образ реки. Вспомним, что наравне с образом дороги, символизирующей жизнь человека, ход времени, в русской литературе выступает хронотоп реки (параллель дорога-река проступает очень явственно потому, что Арсений путешествует между селами, городами и странами именно по рекам).

В «Лавре» ассоциативные связи, порожденные образом воды, расширяются: это не только одиночный жизненный путь, но и отражение хода мировой истории. В этом смысле Белоозеро – символ целой исторической эпохи в жизни города. Арсений видел, что «бездна озера заключала в себе всех когда-либо ушедших белозерцев» [Там же: 136]. Напоминанием о них остались «черепки горшка, головешки костров» [Там же]. Была и «чистая материя» [Там же: 137] – нечто, потерявшее свой облик и слившееся с вечностью. В романе говорится, что Арсений приходил к озеру набираться душевных сил. Возможно, глубина вод – зримая вечность – напоминала ему, что все проходит, что трудности временны, а значит преодолимы.

Данный образ также отражает психологическое состояние героя: озеро стоит застывшим, когда в душевной жизни Арсения нет существенных сдвигов, когда он изо дня в день занимается лечением больных. Таяние льда происходит именно тогда, когда жизнь Арсения наполняется любовью Ксении и привязанностью Сильвестра. Время весеннее и летнее, по сравнению с зимним, набирает ход, насыщается событиями.

Город Псков, куда после Белозерска отправляется Арсений, стоит на реке Великой, которая «в целом была свободна ото льда» [Там же: 175]. Описание переправы на пароме пронизано отсылками к образам Харона и реки Леты – символам абсолютного забвения. Люди, находящиеся на пароме, напоминают души мертвых, которые оберегают Арсения, не дают ему «кануть в Лету», т.е. погрузиться в беспмятство и оставить попытки прожить жизнь за его погибшую возлюбленную Устину.

Можно сказать, что мотив воды является не только связующим звеном трех городов, но и объединяет этапы жизни как будто разных личностей в одну: белоозерского врача, псковского юридического Устина и скорбящего по своей жене и ребенку мужчины – и создает неповторимый жизненный путь отдельного человека.

Вода – это отражение времени жизни индивидуума и хода мировой истории, поэтому данный мотив тесно переплетается с

другим – мотивом разомкнутости времени. Пристальное отношение Е.Г. Водолазкина ко времени, как к категории относительной, возможно, объясняется тем, что писатель является учеником Д.С. Лихачева и следует его концепции: «Время произведения всегда в некотором конфликте с временем читателя. В целом это борьба за бессмертие художественного произведения, за преодоление им реального времени» [Лихачев 1979: 102]. По Д.С. Лихачеву, от итога этой борьбы зависит, останется ли творение частью ушедшей эпохи или же преодолеет время и войдет в вечность. Создавая сложную сюжетную линию, объединяя несколько исторических эпох, Е.Г. Водолазкин открывает для своего произведения перспективу в бесконечность. Не случайно автор «Лавра» подчеркивал в своих интервью, что времени не существует и что это одно из посланий романа.

Присутствие мотива разомкнутости времени ощущается уже в прологе. Автор пишет: «(Арсений) не всегда понимал, какое время следует считать настоящим» [Водолазкин 2016: 10] и тем самым дает читателю установку на восприятие сложной временной организации произведения. Сама идея времени как извечного явления, не знающего иного движения, кроме движения по прямой, опровергается всем житием Арсения. Кроме видений о будущем, в повествование о жизни героя включены две временные «рамы», которые делают путь Арсения на земле завершенным. Первая – видение героя, когда он в детстве наблюдает себя, уже постаревшего, в огне печи. Вторая – принятие родов у Анастасии, которая соотносится с погибшей Устиной.

Проходя через все произведение, этот мотив пересекается и с итальянскими мотивами, и с образом Амброджо, для которого через изучение истории и дар предвиденья «движение по обе стороны настоящего стало необходимо как воздух, ибо разомкнуло одномерность времени, в которой он задыхался» [Там же: 229].

По сюжету свою гибель Амброджо находит в пустыне. Последняя глава «Книги пути», посвященная этому событию, пронизана нарастающим ощущением трагедии,

концентрирующимся в дурных знаменьях, наблюдаемых Арсением. В начале пути ему кажется, что «голова Амброджо приподнялась над телом» [Там же: 346], после нападения мамлюков в лице заколотого копьями паломника Жана Арсений различает лицо итальянца, и, наконец, за несколько мгновений до гибели друга явственно видит его отрубленную голову на песке: «...глаза головы пристально смотрели на Арсения. В полуоткрытом рту виднелся язык. Из ноздрей сочилась кровь» [Там же: 347]. Сам Амброджо незадолго до смерти находится во власти «тяжелого чувства», но миг гибели остается от него скрыт, «ничего определенного о будущем» сказать он не может [Там же: 346].

Временная организация этого страшного эпизода: изображение ощущений героя за секунду до смерти, – основана на пересечении прошедшего и будущего. А точкой их схождения становится момент настоящего: угасания сознания и исчезновения действительности. Весь ужас последнего мига, который наступает перед смертью, вряд ли поддается словесному описанию и может быть до конца осмыслен человеческим сознанием, поэтому ни мысли, ни чувства Амброджо в момент удара меча не описываются. От эпизода, когда «подъехал мамлюк в расшитом поясе, <...> поднял меч» [Там же: 351], автор сразу переходит к предсмертному видению итальянца, направленному в будущее. Последнее, что видит Амброджо – это установка креста с ангелом на колокольню Петропавловского собора, а из этого видения, в свою очередь, открывается панорама на прошлое, наблюдаемое Альбертом Михайловичем, фиксирующим крест. С огромной высоты он видит вознесение души Амброджо к небу.

Итак, для Амброджо вместе со смертью наступает персональный конец света. Можно сказать, что время останавливает для него свой ход, становится неважной категорией и вряд ли применимо по отношению к вечности, в которую направилась его душа.

Таким образом, итальянские мотивы в романе Е.Г. Водолазкина являются точкой пересечения других мотивов. Говоря об образе Италии в произведении, об Амброджо

Флеккиа и о его понимании времени, мы обнаруживаем их неотделимость от наиболее ярких мотивов: разомкнутости времени, бесконечности, формирующих основную идею произведения.

Произведенный анализ мотивов также позволяет сделать вывод о том, что они функционируют в тексте по-разному.

Во-первых, итальянский мотив и мотив разомкнутости времени формируют сюжет романа. Благодаря им организуется все действие произведения, им подчинены описываемые события.

Во-вторых, мотивы помогают раскрыть внутренний мир героев, выполняя функцию психологизма. Сюда можно отнести мотив сна в Венеции, через который открывается понимание жизни и смерти второстепенным персонажем, братом Гуго.

В-третьих, некоторые мотивы могут играть символическую роль. Таковы мотивы реки, озера, моря.

Наконец, данные мотивы в своей совокупности выполняют функцию выражения авторской позиции и создания образа мира в целом. Благодаря системе мотивов строится реальность романа, в которой категория времени объявляется относительной. Человек на протяжении веков остается неизменным в своих константных свойствах: любви и ненависти, верности и малодушия, зависти и благородства.

### **Литература**

*Водолазкин Е. Г.* Лавр. М. : АСТ, 2016.

*Евгений Водолазкин:* Человек в центре литературы. Ксения Лученко, Евгений Водолазкин. [Электронный ресурс] URL: <http://www.pravmir.ru/chelovek-v-centre-literatury> (дата обращения: 9.10.2017)

*Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М. : Наука, 1979.



***А.И. Попович***

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

**КРОВОПРОЛИТИЕ В ПАМЯТНИКАХ БОРИСОГЛЕБСКОГО ЦИКЛА:  
СЕМАНТИКА ЖЕРТВЫ И ПРЕСТУПЛЕНИЯ**

**Аннотация.** В статье ставится задача комплексного анализа феномена кровопролития в текстах памятников Борисоглебского цикла. Культ первых значимых русских святых в своей семантике имеет спасительный модус, связанный с идеей непротивления старшему брату во имя Русской земли. Реализация данного содержания осуществлялась книжниками через обращение к теме жертвенного агнца и вольной смерти Христа. Важно, что в первых веках существования русской литературы сакральная идея кровопролития напрямую соотносилась с преступлением, возможным нарушением родового запрета – с одной стороны и языческим комплексом жертвоприношения – с другой.

**Ключевые слова:** православные святые, кровопролитие, жертвы, жертвоприношение, преступления, язычество, христианство.

В текстах памятников Борисоглебского цикла уделено значительно внимания описанию страданий святых братьев. Если насильственная смерть Бориса и Глеба явилась как бы центром житийного повествования, то основным репрезентирующим мотивом претерпевания страданий стало кровопролитие.

Пролитие крови в Борисоглебских нарративах замыкает на себе множество, казалось бы, взаимоисключающих смыслов. О специфике раскрытия этих смыслов еще будет сказано, пока же важно определиться со сферами приложения феномена кровопролития к культу русских князей. В первую очередь речь пойдет о наиболее зримой идее, предложенной христианской аксиологией, которая для древнерусской словесности была не столько определяющей, сколько актуализируемой самими

текстами – вольной жертве Христа, «*иже насъ ради кровь на кръст излиавши*» [Абрамович 1916: 83 (Летописная повесть)].

С другой стороны, сознанию человека Древней Руси не были чужды представления о преступности пролития крови (Борис и Глеб убиваются *собственным братом* Святополком, из-за чего последний воспринимался едва ли не главным грешником всей литературы того периода). И наконец, эпоха XI–XII вв., времени, на которое пришлось создание основных памятников, была в известной степени переходной эпохой от языческого мировосприятия к христианскому, что не исключало следов кровавого дохристианского жертвоприношения в системе православного культа.

Три обозначенных положения не стоит считать значимыми самими по себе, поскольку взаимодействие представлений, очевидно, происходило не через отталкивание одной культуры от другой, а через готовность новой культуры к продуктивному освоению достижений предшествующей<sup>1</sup>. В этом смысле комплекс дохристианских представлений о кровопролитии оказался тем материалом для сознания людей своего времени, который подготовил их к восприятию явлений приходящей культуры, таких как христианская жертвенность и самопожертвование.

С мифологическими взглядами на кровь и ее пролитие на землю можно познакомиться, обратившись к широкой этнографической литературе, раскрывающей общемифологическое восприятие крови<sup>2</sup>, или к славянским лингвистическим материалам [Белова 1999]: кровь в народном восприятии считалась воплощением жизни (души) человека; кровь жертвенного животного использовалась в обрядах для увеличения плодородия земли и скота, в охранительных целях ею обмазывали части построек; в то же время места, где

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. в попытке теоретического обоснования языческо-христианского взаимодействия в культе Бориса и Глеба: [Попович 2017].

<sup>2</sup> См., напр.: [Фрэзер 1980; Пропп 2000].

проливалась кровь убитого человека, считались опасными и т.д.<sup>1</sup> В культурно-философском осмыслении вопросов кровопролития в его жертвенном и насильственном аспектах интересны работы В.В. Савчука, Р. Жирара, В.Н. Топорова, С.Н. Зенкина [Савчук 1995; Жирар 2000; Топоров 1988; Зенкин 2012]. Топоров применительно к культу Бориса и Глеба выделил две основные черты жертвы: «жертва тяготеет к максимуму “неприспособленности” к тому, чтобы быть жертвой»; «единственный в этой ситуации способ выйти из цепи эскалации насилия – вольная жертва, самопожертвование» [Топоров 1995: 563].

На наш взгляд, исследователь не до конца разграничивает понятия жертвоприношения и преступления, тогда как для человеческого сознания, еще помнящего языческие мирообразы, трудно допустить смешивание столь разных концептов: о жертве как основном способе гармонизации мира и преступлении, вызывавшем всеобщее осуждение. Известная амбивалентность отношения к крови отчасти соотносится с тем, что в случае смерти Бориса и Глеба одно и то же событие было воспринято, с одной стороны, как проявление греховности Святополка (а вместе с ним и исполнителей убийства: **«и се посланиі отъ Святоплѣка, ищущи душа его, приспеша злыа его слугы, кровоници и проливци и братоненавидци, люти вльможи, ти звѣри, душу имуще»** [Абрамович 1916: 86 (Летописная повесть)]), а с другой – как залог спасения всей Руси: **«земля Руская благословися ваю кровью, и мощьми положениемъ въ церкви»** [Там же: 77 (Летописная повесть)], **«блажена бо есть земля, напившися крови вашее, и свята бысть церкви, приемши телѣса ваша»** [Там же: 189 (Сказание)]. На последнем примере отразились представления о живой земле, которая могла поддерживать свои животворные свойства через кровопролитие на нее.

В Борисоглебском культе мы можем наблюдать парадоксальную ситуацию, когда братоубийство не только

---

<sup>1</sup> Об особенностях христианской рецепции в византийской народной культуре см.: [Барабанов 2004].

воспринимается как залог благополучия русского народа, но и не нуждается в кровной мести – наказании за нарушение запрета (она заменяется мстью самого Бога). В то же время раскрытие комплекса преступления Святополка (**«грѣхолоубць радується рати и кровопролитю»**) [Там же: 115 (Паремия)] осуществляется едва ли не в первую очередь через указание на невиновность святых братьев (то качество, которое сегодня характеризует так называемую «жертву преступления»): **«занужь безвинно пролил кровь праведную Борисову и Глѣбову»** [Там же: 187 (Сказание)], **«придѣте, новокръщении русьстии събори, и видимъ, како без вины судъ приемлетъ мученикъ Борисъ, завистию братьнею: копиемъ тѣло его прободоша и крови пролитие сътвориша отъ наважения дияволя»** [Там же: 146 (Церковная служба)]. Невиновность братьев заставляет Ярослава обратиться к небу со словами: **«Да будетъ отмѣстникъ Богъ крови братия, зане безъ вины проляя кровь Борисову и Глѣбову правѣднующу»** [Там же: 45 (Сказание)].

Именно кровь становится субъектом, который будет напоминать о преступлении Святополка: **«Сею бо кровь и до коньчины вѣка не прѣстае въпиущи къ Богу на незаконнаго и гордаго Святопѣлка»** [Там же: 118 (Паремия)]. По одному этому фрагменту видно, какое место у древних отводилось крови – далеко не абстрактной идее, а такой субстанции (в тексте имеется в виду конкретное пространственное положение – берег Альты, на котором был убит Борис), которая способна мстить за своих носителей (ср. понятие кровной мести).

Благодатность жертвенной смерти Бориса и Глеба неоднократно подчеркивается самой возможностью повторения вольной смерти Христа. Борис обращается к Богу: **«Господи Иисусъ Христе, иже симъ образъмъ явися на земли, спасения нашего ради изволивый волею пригвоздитися на кръстѣ и приимъ страсть грѣхъ ради нашихъ! Съподоби и мя прияти страсть»** [Там же: 34 (Сказание)]. Фактически в своей молитве Борис просит у Бога разрешение на пролитие жертвенной крови, тогда как христианство отрицает реальную необходимость

повторного ее пролития после уже совершившейся жертвы Христа: «и не с кровью козлов и тельцов, но со Своею Кровию, однажды вошел во святилище и приобрел вечное искупление» (Евр. 9. 12).

Повторение этой жертвы предполагает очевидный для древнерусского книжника исход – обретение спасения: **«радуется, иже кровію своею вселшеса въ вѣчную жизнь»** [Там же: 154 (Церковная служба)], **«они же кровь свою пролияста, сеи же премногие бѣды равно отъ Бога вѣнецъ приметь и почестъ отъ Бога»** [Там же: 129 (Похвальное слово)], **«да аще пролѣтъ кровь мою, то мученикъ буду Господу моему, а духъ мой приметь Владыка»** [Там же: 29 (Сказание)]. Ценой крови оказывается возможным обрести блаженство в раю: **«драгою кровію, яко агница непорочна и прѣчиста, приведостася своему Владыцѣ»** [Там же: 118 (Паремия)].

Важно, что книжники вносят в литературные памятники сообщение о сне Глеба, в котором он слышит от своего брата призыв последовать за ним: **«Глебе, гряди!»** [Там же: 86 (Летописная повесть)]. Глеб должен умереть и в художественном воплощении будет принесен в жертву с соблюдением условностей языческого обряда: повар, приносящий жертву, удержание за голову, использование ножа<sup>1</sup>. Насилие словно лишается своего подлинного кровавого значения, когда ему изначально приписывается смысл жертвы.

В этой связи важно попытаться понять, *что* в Борисоглебских нарративах стоит за сравнением **«акы агня непорочно»** в отношении убийства святого. Фактически оно относится к образности Иисуса Христа, который своей смертью отменил ветхозаветное жертвоприношение. Во многих культурах, однако, до самого XV века можно будет встретиться с явными отголосками кровавой – ветхозаветной – жертвы. Интересные наблюдения в этом ключе предлагают Н.Д. Барабанов, проанализировавший свидетельства публичных

---

<sup>1</sup> Ср. реконструкцию древнегреческого обряда жертвоприношения: [Буркерт 2000].

жертвоприношений животных в православных византийских приходах [Барабанов 2004], и С.Н. Радойчич, обративший внимание на связь *юной* и *непорочной* жертвы с охранительной функцией изображения при сербском церковном входе [Радойчич 1973]. В описании смерти Глеба книжники допускают следующую формулировку: **«идѣже убиень бысть святыи Глѣбъ и кровь свою святую за Христа пролія и за люди своя»** [Абрамович 1916: 109 (Проложное сказание)]. Неслучайно двойное упоминание святости Глеба, в связи с чем заслуживают внимания наблюдения В.Н. Топорова о зависимости святости жертвы от ее молодости: «незрелость» и непорочность являются необходимыми условиями удачного жертвоприношения [Топоров 1995]<sup>1</sup>.

Таким образом, в культуре Бориса и Глеба книжниками вполне сознательно выдвигалась на первый план идея кровопролития, что восстанавливается из множества контекстов в литературных памятниках. Идея эта в большей степени опиралась на архаическую, отчасти ветхозаветную, традицию восприятия крови как сакрального вещества, получавшего особую силу в ритуале жертвоприношения. В случае святых братьев этот ритуал был замещен феноменом самопожертвования, предполагавшего обращение к образности Христа (а далее непорочного агнца) и делающего возможным художественное изображение жизнетворящей силы такой жертвы через тот же комплекс кровопролития.

С другой стороны, толчком к становлению культа книжники признают преступление Святополка, что и приводит к такой ситуации, когда жертвоприношение невольно начинает смешиваться с преступлением, языческое – с христианским, насилие – со священным. Не последнюю роль в этом процессе сыграло представление о кровопролитии не только как зловещем результате преступления, но и явлении, которое, являясь составляющей жертвоприношения, способно оказать благотворное влияние на жизнь людей, что в значительной

---

<sup>1</sup> Ср. ужасающие представления некоторых оккультистов о жертвоприношении ребенка: [Фратер: URL].

степени отразилось на образности памятников и семантике культа Бориса и Глеба.

### Литература

*Абрамович Д. И.* Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. Пг. : Отделение рус. яз. и словесности Акад. наук, 1916.

*Барабанов Н. Д.* Благочестивые заклания : Традиции публичных жертвоприношений в византийском приходском православии // Византийский временник. 2004. Т. 63 (88). С. 89–113. URL: <http://vremennik.biz/opus/BB/63/53277> (дата обращения: 21.10.2017).

*Белова О. В.* Кровь // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. М. : Международные отношения, 1999. Т. 2. С. 677–681.

*Буркерт В.* Номо песанс. Жертвоприношение в древнегреческом ритуале и мифе / пер. с нем. и англ. В.И. Акимовой // Жертвоприношение. Ритуал в искусстве и культуре от древности до наших дней. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 405–478.

*Жирар Р.* Насилие и священное / пер. с франц. Г. Дашевского. М. : Новое лит. обозрение, 2000.

*Зенкин С. Н.* Небожественное сакральное. Теория и художественная практика. М. : РГГУ, 2012.

*Попович А. И.* Языческий субстрат в культе святых Бориса и Глеба: вектор христианской перекодировки // Вопросы всеобщей истории. 2017. № 19. С. 137–145.

*Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М. : Лабиринт, 2000.

*Радойчиц С. Н.* Изображение отрока при церковном входе в сербской живописи начала XV века / пер. с серб. М. Д. Семиз // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М. : Наука, 1973. С. 324–332.

*Савчук В. В.* Кровь и культура. СПб. : Изд-во СПбГУ, 1995.

*Топоров В. Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М. : Наука, 1988. С. 7–60.

*Топоров В. Н.* Святость и святые в русской духовной культуре : в 2 т. М. : «Гнозис» ; Школа «Языки русской культуры», 1995. Т. 1.

*Фратер А.* Жертвоприношение ребенка [Электронный ресурс]. URL: [http://oto.ru/cgi-bin/article.pl?articles/magic\\_thelema/theory/aton.txt](http://oto.ru/cgi-bin/article.pl?articles/magic_thelema/theory/aton.txt) (дата обращения: 21.10.2017).

*Фрэзер Дж. Дж.* Золотая ветвь : Исследование магии и религии / пер. с англ. М. К. Рыклина. М. : Политиздат, 1980.

УДК 821.161.1-31(Лесков Н. С.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,444

***А.Д. Колосова***

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

### **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РОЛЬ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА В ПОВЕСТИ Н.С. ЛЕСКОВА «ЖИТИЕ ОДНОЙ БАБЫ»**

**Аннотация.** В статье анализируется художественная роль свадебного обряда в сюжете повести Н.С. Лескова. Рассматривается общерусская модель свадебного обряда, включающая в себя ряд необходимых этапов. Обнаруживается, что в «Житии одной бабы» герои воспроизводят лишь формальные признаки свадебного обряда, что становится средством сатирического изображения автором патриархального уклада жизни, из которого уходит духовное начало. Определяется значение данного эпизода для раскрытия образа главной героини: свадьба становится не праздником продолжения рода, а похоронами судьбы Насти.

**Ключевые слова:** фольклор, свадебный обряд, русская литература, русские писатели, литературное творчество, народные традиции, повести.

Традиционно исследователи творчества Николая Семеновича Лескова обращали внимание на роль свадебного обряда в повести «Житие одной бабы» (1863) в связи с изучением песенно-лубочной и агиографической составляющей:



работы И.В. Столяровой [Столярова 1978: 154–156], О.В. Васильевой [Васильева 2008: 224–225], И.В. Поздиной [Поздина 2009: 11] и др. На наш взгляд, данный вопрос заслуживает более пристального внимания, т.к. свадебный обряд занимает одно из центральных мест в сюжетно-композиционной структуре повести.

Свадебный обряд – одно из ключевых сакральных действий для любой культуры. Традиционно с ним связывают символический переход невесты из статуса девушки в статус женщины, выражая его через образ смерти, умирания [Байбурин 1990: 64–99]. Рождение женщины и ее примыкание к роду жениха означало продолжение этого рода. Поэтому в центре внимания во время свадьбы оказывается именно невеста, а жених находится сравнительно на втором плане.

Общерусская модель свадебного обряда включает в себя ряд основных этапов: *сватовство, рукобитье, просватанье, обручение, день венчания, визит к родителям невесты* [Рябинович 1978: 7–37]. В тексте повести Лескова воспроизведены все этапы. Некоторые из них замещены утрированными аналогами: например, *сватовство* заменяет разговор Кости и Прокудина, когда последний предлагает своему партнеру породниться и заодно укрепить деловые отношения. *Рукобитье* обозначено сиюминутным согласием Костика: «они поцеловались, и еще по стакану выпили, и еще, и еще, и так весь штоф высушили <...> С радости все целовался пьяный брат, продавши родную сестру за корысть, за прибытки» [Лесков 1973: 123]. *Визит к родителям невесты*, по обычаю того времени, замещается визитом в дом барина с одариванием всех членов барской семьи приданым невесты. То, что автор не включает в повествование такие элементы, как *просватанье* (одаривание сватов стороной невесты, вечеринки в доме невесты и приготовление приданого, девичник, баня для невесты) и *обручение* (знакомство накануне свадьбы родственников жениха и невесты, одаривание молодых), с одной стороны, объясняется тесным знакомством семей, может объясняться и региональными особенностями проведения свадебного обряда, но в большей

степени обусловлено скупостью Костика и Прокудина и некоторой условностью союза.

*День венчания* описан автором повести наиболее обстоятельно, в сравнении с другими этапами. Начинается описание этого дня со слов: «говорил народ, что не свадьба это была, а похороны. Всего было довольно: питья, и еды, и гостей званых; не было только веселья да радости. <...> Бабы заведут песню, да так ее кое-как и скомкают; то та отстанет от хора, то другая – и бросят» [Там же: 131]. Мотив «неблагословления» высшими силами будет проходить через все описание обряда: и в эпизоде в церкви – «когда водили Настю вокруг наложия и пели: "Исаия, ликуй! Дева име во чреве и роди сына Еммануила", она дико взглянула вокруг, остановила глаза на брате и два раза споткнулась, зацепившись за подножье. В толпе пошел шепот: "Ох! Нехорошо это, бабочки! Не к добру это она, болезная, спотыкнулась-то!"» [Там же: 132] (любое падение, спотыкание, символическое препятствие на пути к переходу невесты считалось плохой приметой), и на утро после свадьбы, когда Настя ночевала отдельно от мужа: «...тут же были готовы пересуды. Одни ругали Настю, другие винули молодого, третьи говорили, что свадьба испорчена, что на молодых напущено и нужно съездить либо в Пузеево к знахарю, либо в Ломовец к бабке. Однако так ли не так, а опять веселья не было, хотя попили все опять на порядках. Хороводились таким манером через пень колоду до самого обеда» [Там же: 139–140]. Таким образом, в тексте обозначается присутствие объективной, независимой от желаний Костика и принятого уклада жизни, высшей воли, которая контаминирует с внутренним состоянием героини и, тем самым, благословляет ее на сопротивление внешним обстоятельствам. Остальные участники обряда чувствуют непонятное для них «отклонение от нормы» и сообразно этому предлагают свои варианты восстановления миропорядка.

Важным средством характеристики как свадебного обряда, так и героини-невесты становится комментарий автора: «с самого утра этого дня она будто перестала мучиться и точно как умерла» [Там же: 132]. Ее мертвенное состояние не осталось незамеченным всеми участниками действия. Таким образом, свадьба в повести

Лескова становится не праздником продолжения рода, а, в буквальном смысле, похоронами судьбы Насти.

Интересным вопросом в данном контексте становится то, почему героиня во время свадебного обряда не причитала, хотя именно причет является ключом к переходу невесты из одного статуса в другой. Даже если невеста по каким-то причинам не могла причитать, для этих целей нанимали специальных плакальщиц, и традиция все равно соблюдалась. Этот вопрос не звучал бы так остро, если бы Лесков с удивительной этнографической достоверностью не описал другие элементы свадебного обряда. Особенно не хватает хотя бы упоминания о причете в описании утра венчального дня: «одевали ее к венцу, песни пели, косу девичью расчесывая под честной венец; благословляли образами сначала мать с Костиком, потом барин с барыней; она никому словечка не промолвила...» [Там же]. На наш взгляд, это объясняется тем, что умирание Насти не сменяется ее возрождением в новом статусе, а растягивается надолго, до момента встречи со Степаном.

В ходе повествования о свадебном дне Лесков мастерски передает нравы крестьянской среды и церковных служителей. Примечательно то, что поп, который венчал Настю и Григория, так и не дождался ответа на вопрос «Имаши ли, Григорие, благое произволение пояти себе сию Анастасию в жены?» ни от жениха, ни от невесты, что является прямым нарушением церковного канона. Этот эпизод обнаруживает формальность благословления брака церковью, формальность восприятия церковнослужителем своих обязанностей, что, как понимает читатель, к сожалению, стало нормой.

Нравы крестьянской среды обнаруживают себя в самом щекотливом эпизоде свадьбы – когда молодых повели спать в пуньку. Здесь в повествование включается рассказ о свахе, Варьке-бесстыжей. С одной стороны, сам образ Варьки придает всей сцене оттенок пошлости. С другой стороны, автор приводит точку зрения народа на эту женщину: «ее никто не обегал, потому что она была и работница хорошая и из хорошего дома. О ее родных говорили, что они «первые хозяины», и Варьке по ним везде был почет, хоть и знали, что

она баба гулящая» [Там же: 133]. Поведение Варьки не только оправдывается. Приобретенный ею опыт в любовных делах одобряется в лице общественности: «ничего иной не смыслит, робеет перед женою, родным в это дело мешаться неловко, так и дорожат свахой смелой да бойкой» [Там же: 135]. Но даже такая умелая сваха, как Варька, не смогла помочь Григорию и Насте.

Мастер иронии, Лесков умело изобличает и остальных гостомельских жителей, вводя в этот же фрагмент текста погудку (анекдот) про колокол, которая оказывается важна «для характеристики расшатанной сельской нравственности и обличения целой социально-возрастной группы – крестьян-снохачей с Гостомли» [Горелов 1988: 113]. По мысли Лескова, нравственная расшатанность порождена конкретно-историческими условиями: показателем этого является то, что снохачи – явление массовое. Согласно укладу Домостроя, в крестьянской среде молодых людей, так же как Настю с Григорием, женили не по своей воле. Настя, как и другие крестьянские девушки, желала для себя счастливой семейной жизни, выполняла для этого все установленные традицией предписания, получала одобрение в их выполнении: «Выложила Настя свои заветные ручники, на которых красной и синей бумагой были вышиты петухи, решетки, деревья и павлины, и задумалась над этими ручниками. Ей вспомнились другие дни, другие годы, когда она, двенадцатилетней девочкой, урывала свободный часок от барской работы и проворно метала иглою пестрые узоры ручниковых концов и краснела как маков цвет, когда девушки говорили: "Какие у Насти хорошие ручники будут к свадьбе"» [Лесков 1973: 140]. Но установленный патриархальным укладом миропорядок оказывается давно подорванным реальной жизнью. Несогласные с этим укладом и неспособные что-либо изменить, многие молодые крестьяне и крестьянки, как Григорий, выбирают модель социально одаб्रиваемого поведения – Настя выбрала путь сопротивления. Однако давление социума не может унять потребности в настоящей любви, а поиски любви после женитьбы оборачиваются снохачеством.

В силу выше сказанного описание свадебного дня в повести Лескова приобретает сугубо сатирический характер. Вся сакраментальность свадебных ритуальных действий переходит в плоскость повседневности, опошленности, заземляется. В.Ю. Троицкий пишет: «Лесков так отбирает бытовые детали, что – комичные или иронические в отдельности – они в совокупности вызывают резко отрицательное, язвительно-насмешливое отношение к представляемому ими быту и обывателям. Именно таким образом «сгущенный» бытовизм перерастает в сатиру» [Троицкий 1974: 66]. В результате от свадебного обряда в «Житии одной бабы» остаются только формальные признаки. Ни многочисленные свадебные поговорки: ««горько! подсластите, молодой князь со княгиней»; «кисло»; «пригубь, княгиня молодая»; «мышьиные ушки плавают» [Лесков 1973: 132–133]; ни соблюдение всех необходимых ролей и традиционного свадебного сценария: сваха, дружка, подружья, отвечающие за соблюдение установленных традицией порядков; ни этнографически точное описание смены нарядов невесты: ряжение в подвенечное убранство, смена в церкви головного убора и паневы, переодевание невесты «в пир», а также окончательное облачение ее в комплекс замужней женщины – ничего из этого не производит должного эффекта. Праздник воссоединения двух семей, продолжения рода, плодородия оказывается оскверненным самими участниками этого обряда. Причиной этого оказывается превращение космоса патриархального уклада жизни в хаос его повсеместного осквернения.

Итак, Лесков подходит к описанию свадебного обряда с этнографической точностью, но его воплощение становится средством изобличения патриархальной закоренелости как непосредственно гостомельцев, так и крестьянства в целом. На каждом этапе изобличается тот или иной порок: сватовство – восприятие свадьбы как выгодной сделки; рукобитье – пьянство; просватанье и обручение – скупость; день венчания обличает трусость; визит к родителям невесты (в дом барина) – угодничество. Умирание Насти-девушки во время свадебного обряда не ведет к последующей необходимой стадии – рождению женщины. Ее протест вызывает желание носителей

«традиции» восстановить «норму». Таким образом, автор показывает, как из одного из самых сакральных обрядов в культуре человечества уходит духовное содержание.

### **Литература**

*Байбурин А. К., Левинтон Г. А.* Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: погребальный обряд. М. : Наука, 1990. С. 64–99.

*Васильева О. В.* «Страдание» в мотивном комплексе повести Н.С. Лескова «Житие одной бабы» // Вестник ЧГУ. 2008. № 3. С. 221–225.

*Горелов А. А.* Н.С. Лесков и народная культура. Л. : Наука, 1988.

*Лесков Н. С.* Житие одной бабы // Лесков Н. С. Собр. соч. : в 6 т. М. : Правда, 1973. Т. 1.

*Поздина И. В.* Повести Н.С. Лескова 1860-х годов в аспекте жанрового синкретизма, мифопоэтики и народной культуры : автореф. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2009.

*Рябинович М. Г.* Свадьба в русском городе XVI в. // Русский народный свадебный обряд / под ред. К. В. Чистова, Т. А. Бернштам. Л. : Наука, 1978. С. 7–37.

*Столярова И. В.* В поисках идеала : творчество Н.С. Лескова. Л. : ЛГУ, 1978.

*Троицкий В. Ю.* Лесков-художник. М. : Наука, 1974.

УДК 821.161.1

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-3

***Н.Д. Шамова***

*(Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина,  
Москва, Россия)*

**ЛЕГЕНДА О КРЫСОЛОВЕ В ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА:  
В.Я. БРЮСОВ, А.С.ГРИН, М.И.ЦВЕТАЕВА**

**Аннотация.** В статье рассматривается интерпретация легенды о Крысолове русскими писателями Серебряного века. Особое внимание уделяется причинам обращения авторов к данному сюжету. Анализируются индивидуальные трактовки сюжета легенды.

Раскрывается актуальность произведений с данным сюжетом для литературы начала XX века.

**Ключевые слова:** легенды, Крысолов, литературные сюжеты, русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные образы.

В начале XX века наблюдается тенденция всей мировой культуры и литературы в частности к ремифологизации. В «Поэтике мифа» Е. Мелетинского дается следующий комментарий к этому явлению: «В XX в. мы сталкиваемся с крутой “ремифологизацией” (по крайней мере в рамках западной культуры), значительно превосходящей по своему масштабу романтическое увлечение мифом в начале XIX в., противостоящей демифологизирующему процессу в целом» [Мелетинский 1995: 10].

Этот процесс наложил отпечаток на всю литературу начала века. В то время многочисленные интерпретации древнегреческих мифов, русских фольклорных сюжетов, а также средневековых легенд прослеживаются в творчестве писателей и поэтов различных направлений и течений. В частности, легенда о Крысолове привлекала внимание многих авторов. Каждый писатель и поэт, обращаясь к легенде, вкладывает в нее свой собственный смысл и актуализирует ее значение для своего времени.

Самое известное изложение легенды о Крысолове представлено в пересказе братьев Grimm. Их история повествует о бродячем музыканте, который, играя на волшебной флейте, избавляет город Гаммельн от грызунов. Однако городские власти отказались выдать Крысолову обещанную плату за его работу. Тогда тот решил отомстить, снова заиграл на дудочке и увлек всех детей Гаммельна в горы, где они бесследно исчезли. При всей своей фантастичности и загадочности Легенда о Крысолове обладает рядом документальных фактов. Так, она находит свое отражение в городских хрониках, в церковных витражах и местном летоисчислении, а также имеет конкретную датировку.

Пересказ братьев Grimm довольно прочно закрепился в западной литературе. Многочисленные интерпретации данного сюжета присутствуют в творчестве немецких писателей, таких,

как И.В. Гете, Г. Гейне, К. Зимрок. Образ Крысолова для них символизировал искусство, уводящее за собой людей в прекрасный иной мир.

Первым писателем, который ввел средневековый сюжет о Крысолове в русскую литературу, был Валерий Брюсов. В 1904 году он пишет небольшое стихотворение «Крысолов». Интересно, что в данном произведении образ Крысолова представлен, прежде всего, в ироническом ключе. Лирический герой играет на дудочке и мечтает о встрече со своей возлюбленной. Он не певец чистого высокого искусства, а скорее приземленный музыкант, больше похожий на пастуха:

Я на дудочке играю,  
Чьи-то души веселя [Брюсов 1972: 46]

Его искусство не уводит из мира людей, а, напротив, существует в этом мире. Оно – развлечение для слушающих. Легкомысленный рефрен «Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля» [Брюсов 1972: 46], фривольное отношение героя к возлюбленной, незатейливый пейзаж – всё это создает атмосферу несерьезности. Сам выбор в качестве музыкального инструмента дудочки вместо флейты придает образу некоторую приземленность и приближенность к реальности. Данное произведение, на наш взгляд, можно рассматривать как лирическую пасторальную зарисовку.

Совершенно другую интерпретацию сюжета о Крысолове мы видим в рассказе А. Грина. Необходимо отметить, что это первое прозаическое обращение к легенде. В. Перельмутер отмечает ту универсальность, которую открывает прозаическая форма: «Это – первое прозаическое обращение к теме. А проза ведь претендует на внимание всей читающей публики. В отличие от поэзии, обращенной преимущественно к избранным, если угодно, к читательской элите...» [Перельмутер 2002: URL].

Необходимо сказать и о том, что А. Грин переносит действие в Петроград 1920 г. Это приближает рассказ к революционной действительности того времени. Повествование обладает рядом документальных подробностей. Так, автор прямо называет адреса, где происходят события (Сенная



площадь, 5-я линия Васильевского острова). Здание банка, в котором происходит основное действие рассказа, существовало в реальности.

Главный герой произведения – молодой человек без имени, потерянный в революционном городе, голодный, не имеющий никаких перспектив на будущее. Он молчалив, сторонится людей. Тем удивительней тот факт, что на улице герой знакомится с девушкой, которая прикалывает ему на воротник булавкой номер телефона.

В лучших традициях новелл Э.А. По и Э.Т. А. Гофмана герой идет по пустому дому за женским голосом, видит призраков прошлого: банкиров, дам в пышных платьях; слышит звуки музыки и звон бокалов. Все это приметы той жизни, которая навсегда исчезла в вихре революции. И после этих непонятных видений герой слышит разговор крыс: «Он умрет, – сказал неизвестный, – но не сразу. Вот адрес: Пятая линия, девяносто семь, квартира одиннадцать. С ним его дочь. Это будет великое дело Освободителя. Освободитель прибыл издалека. Его путь томителен, и его ждут в множестве городов. Сегодня ночью все должно быть окончено. Ступай и осмотри ход. Если ничто не угрожает Освободителю, Крысолов мертв, и мы увидим его пустые глаза!» [Грин 2008: 307].

Крысы в рассказе – это таинственные, мистические и зловещие существа. Они появляются в огромном тихом доме совершенно неожиданно и наводят ужас на героя. У них есть способность менять свое обличье. Крысы пытаются удержать героя любой ценой, перевоплощаясь то в маленького ребенка, то в девушку, к которой персонаж испытывает любовь. Их характеристика полнее всего дается в старинной книге «Кладовая крысиного короля», фигурирующей в рассказе: «Им благоприятствуют мор, голод, война, наводнение и нашествие. Тогда они собираются под знаком таинственных превращений, действуя как люди, и ты будешь говорить с ними, не зная, кто это. Они крадут и продают с пользой, удивительной для честного труженика, и обманывают блеском своих одежд и мягкостью речи. Они убивают и жгут, мошенничают и

подстерегают; окружаясь роскошью, едят и пьют довольно и имеют все в изобилии» [Там же: 315].

В революционном Петрограде неудивительно такое нашествие крыс. Они приходят в эпоху больших потрясений и перемен. А. Варламов в своей книге «Александр Грин» делает о происходящем следующий вывод: «История как война крыс и людей – вот что такое написанный в 1923 году "Крысолов". Но крысы важны не сами по себе, а как примета и суть времени» [Варламов 2008: 266].

Сам Крысолов в рассказе – настоящий воин. Его портрет дан довольно скупо: «Острый нос, бритые, тонкие, с сложным упрямым выражением губы, яркие, бесцветные глаза и клочки седых бак на розоватом лице, оканчивающемся направленным вперед подбородком, погруженным в голубой шарф, могли заинтересовать портретиста, любителя характерных линий» [Грин 2008: 313]. Он ведет борьбу с крысами и далек от того поэтического образа, который бытовал в литературе до этого. Крысолов не проводник в другую реальность. Сами крысы приходят из неведомого мира, он же выполняет свою работу и благородно сражается с ними.

От победы крыс могут спасти только настоящие чувства. Герой совершенно искренне любит девушку, которая когда-то с теплотой отнеслась к нему. Он хочет спасти ее и ее отца. И его старания, несмотря на все испытания, венчает успех. У крыс не получается задержать героя.

Из всех произведений, рассматриваемых нами в данной статье, «Крысолов» Марины Цветаевой фабульно сильнее всего совпадает со старинной легендой. Действие разворачивается в Гаммельне. Этот город – символ объективной действительности, реальности. Того самого мира вещей, к которому Марина Ивановна испытывала презрение. Жители Гаммельна пусты и пошлы. Очень важно отметить, что даже во сне (символе ухода от реальности в мир ирреальный) бюргеры видят все происходящее с ними в обыденной жизни:

Муж видит жену,  
Жена видит мужа,  
Младенец–сосок,

Краса толстощекая –  
Отцовский носок [Цветаева 2015: 246].

В образах Бургомистра и других жителей Гаммельна Марина Цветаева отразила свое презрение к быту, к обыденной и размеренной жизни. Антитезой к этому миру выступают крысы. В поэме их образы, безусловно, также символичны. В самом тексте произведения существуют намеки на то, кто же они на самом деле:

– Есть такая дорога – большак...  
– В той стране, где шаги широки,  
Назывались мы... [Цветаева 2015: 267].

Кроме такой игры слов, в произведении присутствует многочисленная лексика революционного времени (Главсвист, главблуд и т.д.). Итак, крысы – это большевики. Они были той силой, которая могла бы изменить обыденную действительность бюргеров, но вместо этого, крысы сами становятся похожими на жителей Гаммельна:

– У меня отрастает живот:  
До колен, как у царских крыс.  
– У меня – так совсем отвис [Там же: 266].

Но революционная романтика все еще живет внутри крыс. Именно поэтому их уводит Крысолов, обещая вечную борьбу и завоевание Индии. В произведении мы видим первое предсказание того, к чему приведет мечта о мировой революции, – к гибели.

Крысолов в поэме выступает в двух функциях. С одной стороны – он провокатор, ведущий крыс к верной гибели, с другой – проводник в мир чистого искусства, невозможного в обыкновенной жизни, и в этом качестве он выступает, когда ведет детей к озеру.

Дети – это чистые и незапятнанные души, которым Крысолов обещает вещи, которые они любят (для мальчиков – игры, для девочек – страсти), и свободу, недоступную в пошлой и грубой жизни Гаммельна. Крыс и детей объединяет мотив их увода. Разница в том, что хотя и те, и другие идут на верную

смерть, одних ждет не гибель, но очищение. В понимании Марины Цветаевой дети попадают в рай:

Жить – стареть,  
Неуклонно стареть и сесть.  
Жить – врагу!  
Всё, что вечно, – на том берегу! [Цветаева 2015: 312].

В фундаментальном исследовании Инессы Малинкович причина гибели детей видится в следующем: «Вера в сказку, бескомпромиссный рай мечты, отвергающей жизнь, погубила детей» [Малинкович 1999: 123]. Исследователь считает, что основная идея произведения заключается в развенчании «харизмы Крысолова как власти вождя-демагога, подыгрывающего толпе и губящего легковверные массы» [Там же: 115]. На наш взгляд, это не совсем верно. В поэме гибель детей показана как отрицание пошлой жизни и переход в мир лучший, чем реальность Гаммельна. Крысолов умерщвляет детей в их физической оболочке и в этом плане действительно совершает преступление, но также освобождает их души. Согласно такой трактовке, гибель детей можно воспринимать как лучшую участь.

Таким образом, проанализировав ряд интерпретаций легенды о Крысолове, можно сделать вывод о том, что взгляды на эту историю у авторов различны. Валерий Брюсов избавляет фигуру Крысолова от налета загадки и мистики, осмысляя его образ в ироническом ключе. Александру Грину видится непрекращающаяся борьба людей и крыс, причем последние ловко прячутся и маскируются под людей. Марина Цветаева выносит приговор одновременно бюргерам и крысам и представляет собственную трактовку гибели гаммельнских детей.

### Литература

- Брюсов В. Я.* Стихи. М. : Современник, 1972.  
*Варламов А. Н.* Александр Грин. М. : Молодая гвардия, 2005.  
*Грин А. С.* Крысолов. Спб. : Лимбус-Пресс, 2008.  
*Малинкович И. З.* Судьба старинной легенды : И.В. Гете, К. Зимрок, Р. Браунинг, Г. Гейне, М. Цветаева. М. : Синее яблоко, 1999.

*Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа М., 1995.

*Перельмутер В. П.* Время крыс и крысоловов // Октябрь. 2002. № 7. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2002/7/shen-pr.html> (дата обращения: 03.11.2017).

*Цветева М. И.* Лучшее. М. : Мартин, 2015.

УДК 821.161.1-32(470.5)

ББК Ш33(235.55)63-44

***А.С. Шабурова***

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

### **ХРОНОТОП ОХОТНИЧЬИХ РАССКАЗОВ КАК ОТРАЖЕНИЕ СУБКУЛЬТУРЫ ОХОТНИКОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ФОЛЬКЛОРА ПОС. ГАРИ, 1977)**

**Аннотация.** Статья посвящена комплексному исследованию охотничьих рассказов Северного Урала (пос. Гари Свердловской области). Материал гаринской университетской фольклорной экспедиции 1977 года малоизучен и представляет научный интерес. Автор статьи реконструирует процесс охоты, начиная от сбора на нее и заканчивая победой охотника или зверя, как он представлен в текстах. Значительное внимание уделяется роли охотника как медиатора между миром леса и миром людей.

**Ключевые слова:** быличка, охота, медведь, охотники, уральский фольклор, хронотоп.

Объектом рассмотрения данной статьи являются 23 охотничьих рассказа, входящих в гаринскую коллекцию 1977 года, собранную в результате фольклорной экспедиции студентов-филологов УрГУ; большинство из них близки жанру былички.

Охота для жителей Северного Урала играет большую роль, оставаясь здесь одним из главных видов деятельности и по сегодняшний день. Это обусловлено территориальным и климатическим положением поселка Гари: вокруг непроходимая тайга, зона рискованного земледелия, тесные контакты с коренными народами этих земель (ханты, манси).

Часть охотничьих рассказов по своей жанровой природе ближе всего быличке, основная функция которой – передать рассказ героя о встрече с «нечистой силой» [Словарь литературных терминов: URL]. При этом важна установка на достоверность. Как пишет И. Разумова, «"Идеальная быличка" предполагает установку на достоверность как рассказывающего, так и значительной части слушающих» [Разумова 1993: 4]. А В.Н. Путилов обращает внимание на погруженность былички в бытовые реалии: «В быличках мы оказываемся полностью в мире повседневности, обыденности, чаще всего деревенского быта, деревенской домашней жизни, здесь действуют обыкновенные реальные люди – сами рассказчики либо их близкие и знакомые...» [Путилов 1987: 7].

Герои быличек, как и охотничьих рассказов, часто не названы; они проявляют себя через действия, звуки. Слушатель должен сам догадаться, о ком идет речь: «Историю для того и рассказывают, чтобы собеседник отреагировал на нее и сам объяснил или объявил рассказчику, "что это было", а в качестве доказательства своего понимания привел аналогичный пример – еще один рассказ» [Цит. по: Левкиевская].

В рассматриваемых текстах охота – особая среда пребывания и испытания, куда открыт доступ не каждому. Охотник – тот человек, который имеет ключ к миру тайги, где главными действующими лицами выступают сам охотник, его собака и противник-зверь. Мир охотника представляет собой закрытую субкультуру, которая не вполне доступна исследователю. Как известно, субкультуру отличает собственная система норм и ценностей [Субкультура 2003: URL]. Охотники имеют свой кодекс поведения: своя «вотчина» (*«У каждого охотника есть своя вотчина. Мою – не трогай!* [Текст № 1314]<sup>1</sup>), выбор способа охоты (*«Лося бить надо пулей круглой под лопатку. Он хлипкий – всею выворачивает. А на медведя – пуля овальная, 2 мерки пороху, чтоб мясо вырывало - тогда и успех тебе. Да не бойся – медведь сам летит на*

---

<sup>1</sup>Здесь и далее фольклорные тексты выделены курсивом (прим. автора статьи).

*выстрел»* [Текст № 1314]), отношение к алкоголю («*Обычай у нас: идем на охоту, на сезон, берем одну бутылку самогона, по ложке пьем. А кто подстрелит первого соболя – тому сразу вся бутылка»* [Текст № 1330]).

Реконструкция процесса охоты. Распишем алгоритм действий, как его можно восстановить на основе всего массива текстов.

1. Охотник может ставить охоту самостоятельной целью, но может и просто предполагать её. («*Пошли мы сено с бабой косить. Дождя тогда не было. Ягод мало было. Но я место знал – ложок, полон брусники. Взял ружье на рябчиков»* [Текст № 1313]).

2. Сборы на охоту: важны детали, происшествия, необычное поведение вещей, которые наделяются свойствами живого и разумного («*Когда патроны брал – 5 шт. дробовых, то один нулевой на пол пал, как бы просит: «Возьми и меня». Я взял. Пока шел 3-х рябчиков убил. Потом 2-х глухарей приручил. Остался у меня один нулевой патрон. Тут баба моя и увидела – медведь. Я его отманил – метров с шести в ухо грянул. Он уснул. <...> Выходит нулевой когда упал, – ко мне просился, что в башке медвежачей пожить»* [Текст № 1313]).

3. Пересечение границы – прибытие в лес, где важное место занимает избушка охотников – их второй дом.

4. Мотив «благословления», в котором проявляется специфика гаринских текстов. «Благословление» может получить не каждый охотник, но без него охота будет неудачной. В роли благословляющих в текстах выступают вражьи, с которыми охотник поддерживает связь: «*В Ачитском сельсовете была женщина Степа Цыгинская. И охотник пойдет, а она знает. Пришел охотник, заходит, а она говорит: «Я еще вчера знала, что ты идешь». И старуха эта говорила, где охотнику охотиться, в какой вотчине. А без этого удачи не было, к ней обязательно заходили»* [Текст № 1351]. «Вражьи» в гаринской местности называют людей, наделенных сверхъестественными способностями и тесно связанных с нечистой силой.

В роли благословляющего может выступать и неизвестный персонаж, такой текст единичен: «*Там, где Степа*

*Тыгымьска жила, другая еще деревенька была Гагарская. Там охотник Зыков он так рассказывал – пришли они в лес вечером, легли спать в избушке. А Зыков еще не спал. Вдруг открывается дверь и зашел человек и стал с охотником разговаривать: «Ты, Иван Владимирович, не стреляй завтра первого лося, которого первым собака облает, а остальных убьешь». Когда пошли на охоту, утром собака остановила лося, но Иван Владимирович не стрелял в него. Через некоторое время остановили двух лосей и убили их» [Текст № 1324]. В тексте представлен мотив избранничества конкретного охотника, который наделен некой силой, знанием, ведущим к успеху.*

Фигура охотника связывает мир леса и обжитый мир людей. В чужом мире леса происходит контакт с «нечистой силой», к которой близки и вражные. Неслучайно рассказы о них близки жанру быличек. Быличка родственна и волшебной сказке. Глава «Таинственный лес» в монографии В. Проппа рассказывает об обряде посвящения героя: «...Лес окружает иное царство, дорога в иной мир ведет сквозь лес» [Пропп 1946: 45].

В «чужом» мире охоты важна символика и магия чисел. Это наблюдается почти во всех текстах, особенно часто – в рассказах об охоте на медведя, отличающегося большей силой сопротивления. Медведь, отличающийся по виду от других, именуется «медведем хозяина», т.е. хозяина леса, лешего. В фольклоре северного Урала и Сибири образ лешего часто параллелен образу медведя, их функции сближены. Медведь может являться слугой «хозяина» тайги, а может и сам выступать в роли хозяина. Магия чисел: убить медведя можно только с 6 шагов; некоторые охотники могут похвастаться добычей 13 медведей; взять медведя можно на 7 день, убить 7 пульей и т.д.

#### 5. Встреча с таинственным на охоте.

1) В роли таинственного здесь выступает (предположительно) хозяин тайги: *«Отец у меня ходил на рябчика. Он их часто постреливал. Кобель у него ушлый был – Пестряйка. Тут идет он и слышит кто-то стреляет и собака чужая брешет. Ну отец не стреляет – боится ранит того – другого. Пошел на выстрелы. Кружил, кружил. А тот все: бах!*



*бах! бах! и гав! гав! Ну отец кружил, кружил, а найти того не может. Так всю охоту пролазил по кругу, а следов того, кто бахал не видел. Вот как бывает» [Текст № 1312].*

2) В тексте напрямую говорится о сватовстве неизвестной (предположительно – лешачихи или лесной девы): *«Было это, ручаюсь. Пошел Матвей Гаврилович на охоту, парнишка с ним. Пристигла их ночь, заночевали они, нодью сделали. Вдруг слышит: собака залаяла, вдруг голос чей-то говорит: «Хозяин, собаку отзови», а собака сама замолчала. Подходит к нему женщина, марширует; а у него недавно жена умерла. Подходит и говорит: «Возьми меня замуж, только одень крестик на меня и сойдемся. Фарт у тебя будет хороший всегда». Он молчит, не знает, что делать, испугался. Она постояла – постояла и ушла. И собака не залаяла» [Текст № 1333].*

6. Охота как действие зависит от противника (объекта охоты):

1. Охота на медведя – опасная охота;

2. Охота на других животных (соболь, лось, птица) – охота без особого риска, тесты о ней ироничны, напоминают байки, веселые рассказы.

Охота на медведя может быть запланированной и случайной, когда встреча с хищником не планировалась. Охота на медведя в текстах охотничьих рассказов – это ситуация поединка двух равных противников, что отличает ее от традиционного понимания термина охоты («Охота – добывание диких зверей и дичи, служащих источником пушного сырья, мяса, пуха, пера, рогов и других продуктов потребления» [Краткий словарь... : URL]).

Медведь – не жертва, он серьезный и достойный противник. Его непросто убить: для капкана он слишком велик, стрелять издалека нельзя. Нужна невероятная сила духа для победы над этим зверем. Согласно охотничьим рассказам, убить медведя можно только с небольшого расстояния (6 шагов), стреляя прямо в голову. Обращает на себя внимание и особая лексика, употребляемая в отношении охоты на медведя. Н. Граматчикова в статье «Человек и медведь в охотничьих рассказах» пишет об следующее: «Обратим внимание на то, что

в гаринских текстах не происходит смены именования медведя на «хозяин», «старик» и др., но встречается смена глагола: «уснул» вместо «издох/окошел/умер» [Грамматчикова 2016: 69]. Возможно, эта замена понятий на более «мягкие» связана с целью не разгневать хозяина тайги, не наслать на себя проклятья и неудачу.

Медведю приписываются способности человека думать, запоминать и мстить. В гаринских материалах встречаются два взаимосвязанных текста от одного и того же информанта. Первая их встреча была неудачна для охотника из-за осечки оружия. Они расстались, оба ни с чем и обиженные друг на друга. Второй текст рассказывает о второй встрече, когда и медведь, и человек узнают друг друга: *«Тот медведь, от которого я вокруг пня бегал, меня здорово запомнил. Взял я его на седьмой день. Жена расстраивалась, что лося не брал, а того медведя искал. Уж очень он мне насадил. <...> Выхожу туда – на меня валит медведь. Узнал меня. И я его признал. Скинул я варежки пуховые и говорю: «Здорово, батя, вставай». Встал он, ну, я ему в ухо грянул. Уснул медведь сразу. На 14 пудов потянул. Черный медведь. Тут больше все бурые. А этот черный, как хозяин»* [Текст № 1318].

Н. Грамматчикова в уже упоминаемой статье так характеризует второй текст: «Продолжение задает иную тональность: здесь присутствует практически полный "драматический комплект" (конфликт, агон, мотив мести, день, отмеченный символическим числом и "сменой декораций" (снег – "перенова"), сцена узнавания героев, финальная ретардация и кода) и даже "хор", в роли которого выступает жена рассказчика» [Грамматчикова 2016: 71]. На наш взгляд, драматизации подвержены почти все исследуемые тексты, в них можно найти какой-либо драматический элемент.

7. Победа (добыча ценного животного) или поражение (увечья охотника, вплоть до смертельного исхода): «Шаузов охотник убил 41 медведя. На сорок пером пострадал, он его подранил, а медведь на него бросился, а собаки не было. Вырвал медведь у Кузьмы челюсть, голову поранил, ружье изломал, когда собака прибежала, тогда его спасла, он остался жить.

Забрался в избушку свою. Намочил платок кровью своей привязал собаке на шею и отправил ее домой. Потом люди из деревни пришли и помогли» [Текст № 1326].

Охотничьи рассказы, с одной стороны, являются достоверным повествованием о повседневных реалиях жизни охотника; с другой стороны, сами эти реалии находятся в мире экзотическом, населенном опасными существами, где происходят события, не поддающиеся рациональному объяснению. Но для охотника необычность происходящего вполне обычна. Благодаря пограничному положению рассказов охотников (между непосредственно рассказом очевидца и жанром былички), роль охотника выражается также двояко. Он является простым человеком, увлекающимся охотой, но и выступает медиатором двух миров. Как участник закрытой субкультуры, которая подразумевает хранение тайн охоты не только от других людей, но от таких же охотников, данный герой занимает нишу между своей чужой и не поддается полной расшифровке.

### Литература

*Грамотчикова Н. Б.* Человек и медведь в охотничьих рассказах (по полевым материалам севера Свердловской области) // Национальные культуры Урала. Фольклорный текст и обряд : Материалы XII всерос. науч.-практ. конф. Екатеринбург, 2016. С. 63–72.

*Краткий словарь охотничьих терминов* [Электронный ресурс]. URL: [http://hunt.12rus.ru/dic3\\_r.html#3](http://hunt.12rus.ru/dic3_r.html#3) (дата обращения: 25.11.2017).

*Левкиевская Е. Е.* Быличка как речевой жанр // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/levkievskaya5.htm> (дата обращения: 25.11.2017).

*Протп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1946.

*Путилов В. Н.* Предисловие // Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / сост. В. П. Зиновьев. Новосибирск : АН СССР, 1987. С. 7–9.

*Разумова И. А.* Сказка и быличка (Мифологический персонаж в системе жанра). Петрозаводск : Карельский научный центр РАН, 1993.

Словарь литературных терминов [Электронный ресурс] / автор сост. С. П. Белокурова ; электрон. версия А. А. Белокуров. 2005. URL: <http://grammar.ru/LIT/?id=3.0&page=1&wrд=%C1%DB%CB%C8%D7%CA%C0&bukv=%C1>.

Субкультура // Социология : Энциклопедия / сост. А. А. Грицанов, В. Л. Абушенко, Г. М. Евелькин, Г. Н. Соколова, О. В. Терещенко. Мн. : Книж. Дом, 2003. URL: <https://www.psyoffice.ru/6-568-subkultura.htm> (дата обращения: 28.11.2017).

Фольклорный архив УрФУ, 66\_Гари\_1977\_03, № 1314

Фольклорный архив УрФУ, 66\_Гари\_1977\_03, № 1330

Фольклорный архив УрФУ, 66\_Гари\_1977\_03, № 1323

Фольклорный архив УрФУ, 66\_Гари\_1977\_03, № 1313

Фольклорный архив УрФУ, 66\_Гари\_1977\_03, № 1351

Фольклорный архив УрФУ, 66\_Гари\_1977\_03, № 1324

Фольклорный архив УрФУ, 66\_Гари\_1977\_03, № 1312

Фольклорный архив УрФУ, 66\_Гари\_1977\_03, № 1333

Фольклорный архив УрФУ, 66\_Гари\_1977\_03, № 1320

УДК 821.161.1-1:784.7

ББК Ш33(2Рос=Рус)64-45+Щ318.13

***Г.Р. Султанов***

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

### **«БОЙ ИДЕТ В ОКРЕСТНОСТЯХ КАБУЛА»: ТРАДИЦИИ СОЛДАТСКОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ ОТРЯДА «КАСКАД»**

**Аннотация.** Данная статья посвящена традициям солдатского песнетворчества, отраженным в «афганских» песнях солдат сороковой армии. Анализ традиционных солдатских мотивов произведен на примере одной песни «Бой идет в окрестностях Кабула». В статье показана связь данного произведения с более ранними солдатскими песнями. Установлены как традиционные, так и новые мотивы, которые свидетельствуют об идейно-эстетической уникальности

«афганского» пласта песнетворчества. Материал по данной теме мало исследован, что дает обширную перспективу для его дальнейшего изучения.

**Ключевые слова:** афганские песни, русская поэзия, поэтическое творчество, военные песни, поэтические мотивы, литературные сюжеты.

Круг наших научных интересов – песни солдат и офицеров 40 армии, воевавших на территории Демократической Республики Афганистан с 1979 по 1989 гг. Это был не первый локальный конфликт, в котором участвовали советские войска, но самый продолжительный по времени в истории Советского Союза. Эта война принесла не только горе семьям, позор стране, сыграв не последнюю роль в ее распаде. Помимо бед она оставила огромный пласт песенного творчества. Только в фольклорном архиве УрФУ хранится более 2000 записей этих произведений. Разумеется, весь этот огромный музыкально-поэтический материал нами пока не охвачен. Работа ведется над исследованием творчества начального периода афганской кампании, когда солдаты еще верили в необходимость своей миссии.

И даже в этом материале мы пока ограничились репертуаром отряда особого назначения «Каскад», который был сформирован под эгидой КГБ из специально отобранных офицеров для выполнения особо важных, а иногда и преступных операций, вроде взрывов стратегических объектов или нейтрализации политических лидеров. Впрочем, преступный характер операций, вроде убийства лидера афганского государства Амина, стал понятен даже им значительно позже, а тогда они искренне считали, что выполняют согласно присяге приказ верховного главнокомандования.

В Кабул они прибыли раньше основного контингента. Однако, помимо выполнения спецзаданий бойцам нужно было как-то организовывать свой быт. Так к концу уже первого года пребывания сложился репертуар, с которым членов кафедры фольклора и древней литературы УрГУ познакомили коллеги-фольклористы МГУ.

Мы хотим остановиться только на одной песне «Каскада» под названием «Бой идет в окрестностях Кабула», созданной на

второй год афганской войны. Это плод коллективного творчества «каскадеров» (именно так называли себя бойцы отряда). Они были участниками событий, о которых пишут, следовательно, перед нами не просто песня, но свидетельства очевидцев, которые через поэзию и мелодию попытались донести до слушателей не столько то, что видели, сколько то, что чувствовали и о чем думали в начале этой бесславной войны. В отличие от профессионального искусства, такое творчество не подцензурно, а потому разные по своим эстетическим достоинствам произведения участников событий дают верную картину даже не самой войны, а морального состояния участвующих в ней людей, их представлений о том, что с ними происходит.

Это песня-переделка. В основе ее песня, созданная группой воинов-альпинистов 897 горнострелковой дивизии Закавказского фронта, также выполнявших особые задания, но в боях за свою страну. Называлась она «Баксанская», по названию местности в горах Кавказа, где им приходилось воевать. Их произведение также не является оригинальным: его мелодическая основа – довоенное танго Бориса Терентьева «Пусть дни проходят». Выбор песни для перетекстовки был сделан по принципу контраста: лирическая, плавная песня словно надевает военную форму и вместе с солдатами устремляется в бой.

Иные, пусть и бессознательные, причины лежат в выборе «каскадеров». Взяв для переделки песню времен Великой Отечественной войны, они хотели указать на преемственность поколений, на то, что и они могут воевать не хуже отцов. Не случайно из «Баксанской» в песню «каскадеров» был перенесен без изменений целый куплет о разведчике, вернувшемся с боевого задания.

Сближает обе песни и отчетливо выраженная мемориальная функция: они предназначаются для хорового исполнения, например, при встрече после долгой разлуки бойцов-однополчан:

Помнишь, товарищ, белые снега,  
Стройный лес Баксана, блиндажи врага,

Помнишь гранату и записку в ней  
На скалистом гребне для грядущих дней,

– пелось в «Баксанской».

Вспомним, товарищ, мы Афганистан,  
Зарево пожараищ, крики мусульман,  
Грохот автоматов, взрывы за рекой,  
Вспомним, товарищ, вспомним, дорогой,

– пел вскоре за «каскадерами» едва ли не весь «ограниченный контингент советских войск» в Афганистане.

Мемориальная функция – характерная особенность солдатской песни, вероятно, не только русской:

Вспомним, братцы, как стояли  
Мы на Шипке в облаках.  
Турки нас атаквали,  
Да остались в дураках,

– пели в русско-турецкую войну 1877–1878 гг. ее участники.

Однако в анализируемой песне отражена особенность, характерная не для каждого народа. Эта черта – мессианство, вера в особое предназначение русского народа:

Затужил болгарин крепко:  
– Кто бы горю подсобил?  
Он начал русских просить, –  
Защитите-ка, родные,  
От проклятых басурман,

– пели не болгары, а русские во время русско-турецкой войны.

В анализируемой нами песне есть те же мотивы покровительственного самопожертвования:

Слышите, ребята-мусульмане,  
Ваша сила в том, что мы за вас.  
И не нужно лишних приказаний,  
В бой идем мы не в последний раз...

Песня «Бой идет в окрестностях Кабула...» была необыкновенно популярна в 40-й армии, да и среди молодежи в Советском Союзе, куда «афганские» песни проникали нелегально.

Лишь к концу войны, когда стало известно, каких огромных жертв стоила эта авантюра, ее популярность пошла на убыль. Но стоит повториться: мы исследуем песнетворчество бойцов отряда «Каскад», а это самые первые четыре военных года.

Популярность песни объясняется не только тем, что она отражает массовые заблуждения этих лет и особенности русского национального характера. Песня оказалась очень удобной для актуализации, т.е. минимальной переделки, превращавшей ее в «свое произведение» для солдат, расквартированных в самых разных уголках страны. «Бой идет в окрестностях Кундуза...», – пели одни; «Бой идет в окрестностях Герата...», – пели другие. Помимо множества вариантов, в том числе с незначительными правками, в афганской коллекции архива УрФУ есть и две совершенно оригинальные редакции этой песни, где от первоисточника сохранился только припев.

Афганская война давно закончилась. По-разному сложилась судьба тех, кто в ней уцелел. Но лучшие ее песни должны жить и напоминать всем, что даже в такой войне российский солдат демонстрирует лучшие свои качества:

Не сломило нас и не согнуло.  
Значит люди крепче, чем броня.

### **Литература**

*Липатов В. А.* Солдатские песни о локальных войнах и конфликтах // Уральский исторический вестник. 2009. № 3 (24). С. 105–112.



***Д.А. Попова***

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

## **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА АННЫ В СЦЕНАРИИ Т. СТОППАРДА ПО РОМАНУ «АННА КАРЕНИНА»**

**Аннотация.** В статье рассматривается вопрос о постмодернистской интерпретации образа героини романа «Анна Каренина» в сценарии к фильму 2012 г. В результате сопоставления игровых постмодернистских приемов изображения художественной действительности с морально-философской основой романа автор статьи приходит к выводу, что формально-сюжетные аспекты в произведении Т. Стоппарда не противоречат идейно-смысловым, а сценарий «Анна Каренина» – самоценный текст, который в достаточной мере отражает замысел и художественную концепцию Л.Н. Толстого. Статья представляет собой часть исследования, направленного на изучение принципов интерпретации романа Л.Н. Толстого в фильме Стоппарда–Райта «Анна Каренина».

**Ключевые слова:** постмодернизм, драматургия, киноискусство, киносценарии, сценаристы, русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные образы..

Том Стоппард, крупнейший современный британский драматург, автор пьес «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», «Травести», «Берег Утопии» и др., не раз обращался в своих произведениях к теме России и образам русских. В своем интервью газете «Известия» драматург объясняет свой и в целом западноевропейской литературы интерес к русской теме: «каждый британский интеллигент пьет из источника русской культуры» [Давыдова 2007: URL]. В творчестве Т. Стоппарда можно проследить тенденцию видеть «русское» как «общечеловеческое своё». В 2012 году драматург обращается к роману Л.Н. Толстого и пишет сценарий «Анна Каренина», который затем был положен в основу одноименной экранизации английского режиссера Джо Райта.

Драматург, комментируя проделанную работу в одном из интервью, предвещает рецепцию фильма в России: «Один мой

русский друг сказал, чтобы я не сходил с ума: чужак, сказал он мне, не может проникнуть в русское сознание. <...> Сама история России не должна быть постигнута человеком со стороны. <...> В случае с «Анной Карениной» мне казалось, что Анна – это семья, а роман – история этой семьи. Конечно, роман теперь принадлежит всему литературному миру, и в каком-то смысле англо-американский фильм имеет на него такое же право, как японский или мексиканский...» [Стоппард 2013: URL].

Д.Ю. Маташева считает, что «сценарий «Анна Каренина» – это совершенно «новое произведение, со своими стилистическими приемами и построениями, своими символами, формами. Оно опирается на романную фабулу и, безусловно, питается многими элементами литературного первоисточника. Но на выходе мы получаем синтез этих элементов с абсолютно новыми идеями, рожденными самим постмодерном, эпохой критики и самоотрицания. Вследствие этого мы видим персонажей насмешливыми или иронично представленными» [Маташева 2015: URL]. Далее Маташева, объясняя свой тезис, приводит в пример интимную любовную сцену Анны и Вронского, которой в тексте Л.Н. Толстого не было. Эта сцена следует за эпизодом в театре, когда Анна, вопреки предостережениям Алексея Вронского, посещает оперу:

*«Anna. I won't sleep.*

*Vronsky. I know how to make you sleep.*

LATER – IN BED

*Vronsky makes love to Anna but it's not working for her. Her eyes stray around. By the bed is a carafe of water, an empty glass and a pharmacy bottle as dark as ink, with a handwritten label»* [Stoppard URL: 179].

Д.Ю. Маташева считает, что в ленту данный эпизод был добавлен намеренно. Исследовательница объясняет свою точку зрения тем, что в современном мире адюльтер перестает быть явно порицаемым, шокирующим актом. А значит, «устраняется и одна из главных причин трагедии», разрушается «сама вера в трагедию героини». Таким образом, переосмысливается моральный и нравственный закон, происходит перемещение мировоззренческих ориентиров в контексте современности. Более того, акцентирование внимания Стоппарда на физическом

аспекте любовных отношений, как бы «лишает сакральности» акт любви» [Маташева 2015: URL].

На наш взгляд, Том Стоппард не делает попытку поставить под сомнение морально-нравственные категории и исказить ценность любви. Данный эпизод необходим в сценарии для того, чтобы контраст любовной линии Анны–Вронского и Левина–Кити был более понятен и выразителен, ведь в союзе Константина Левина и Кити есть то, чего не хватило Анне и Вронскому, – «серьезного отношения к семье, чувства ответственности друг перед другом» [Купреянова 1954: 19].

Следствием любви становится продолжение рода. Рождение ребенка – вот что должно освящать союз любящих людей. Однако плод любви не приносит никакой отрады Анне. Она лишь изредка интересуется, проснулась ли Аня, сыта ли она. Воспитанием дочери она не занимается. Как пишет Е.Н. Купреянова, «у Анны зарождается неуверенность в себе и Вронском, которая отравляет всю ее жизнь, убивает любовь к их ребенку, заставляет отказаться от возможности иметь от любимого человека других детей» [Купреянова 1954: 15].

В экранизации романа 1997 года у героини случается выкидыш, что можно трактовать как закономерный исход любви, которая разрушилась, потому что была «сосредоточена только на себе самой» [Ермилов 1963: 44]. Примечательно, что Том Стоппард вслед за Л.Н. Толстым дал возможность иметь Анне ребенка от Вронского – материнство было даровано Анне, а значит, ее «незаконная» любовь имеет право на существование. Любовь Анны не может не быть великим чувством. Любовь Анны есть сама жизнь как созидательная сила. Как писал В.В. Ермилов, «любовь Анны высока и прекрасна, потому что в этой любви заключена жажда любовного обладания всем миром. <...> Своєю любовью она хотела охватить весь мир. И холодный мир, окружавший ее, отверг ее любовь» [Там же: 45–46]. Таким образом, по мысли литературоведа, Л.Н. Толстой противопоставляет скупости и холоду окружающего мира и действительности пылкое сердце Анны, которая желала своим чувством объять весь мир, осветив его надеждой на преодоление отчуждения.

Л. Толстой говорил, когда у него лишь появился замысел романа, что он хотел «сделать эту женщину [Анну] только жалкой и не виноватой» [Там же: 8]. Человек не мог быть виновным за свою любовь и открытое, переполненное сердце просто потому, что Толстой-гуманист возлагает ответственность прежде всего на сам мир и действительность, которые техническими новшествами XIX века – поездом и железной дорогой – погубили человеческую душу: «пустая действительность, чуждая любви, толкает любовь к бегству в себя и тем самым делает любовь такую же пустой, такую же враждебной любви, какова сама эта действительность» [Там же: 45–46]. Именно поэтому можно утверждать, что Том Стоппард создает самоценный текст, который, на наш взгляд, полностью отражает замысел Л.Н. Толстого. В сценарии и фильме художественным воплощением того, что Анне не удалось преодолеть действительность, чуждую любви, является детская железная дорога. Игрушечный поезд движется по кругу, не меняя траектории движения. Значит, свобода недоступна Анне как в узко-социальном смысле, так и на более глубоком уровне.

Как уже было отмечено, существует точка зрения, касающаяся принципиальной «новизны» сценария «Анна Каренина» «со своими стилистическими приемами и построениями, своими символами, формами» [Маташева 2015: URL]. На наш взгляд, совершенно новым художественным произведением, «отменяющим» идеи первоисточника, сценарий не является. Безусловно, в работе Тома Стоппарда присутствуют постмодернистские принципы осмысления сюжета и манера изображения классического романа, ведь сценарий – это игровая работа с уже написанным текстом. Текст, существующий более 150 лет, со своей философской базой, сюжетными линиями, композиционным узлом, подвергается переосмыслению. Однако это проявляется, прежде всего, на уровне композиции и не противоречит морально-нравственным основам, заложенным Л.Н. Толстым в произведение.

Рассмотрим, как в сценарии и фильме решается вопрос постмодернистского видения образа Анны Карениной, на примере изображения скачек. Апогей стремительности и

абсурдности жизни метафорично воплощается в этой сцене. В.В. Ермилов, говоря о романе Толстого, пишет: «Сразу же после сцены скачек возникают все болезненные вопросы о разрыве семьи. <...> Сцена скачек, повлекших признание Анны, сразу же придает всему роману катастрофический темп – темп самой этой сцены. <...> В сцене скачек прорвалась и сгустилась внутренняя катастрофичность всего романа, передающая тревожность общей скачки жизни, атмосферу самой эпохи, дух которой выражен в «Анне Карениной»» [Ермилов 1963: 26–27].

В сценарии Тома Стоппарда сцена скачек предельно динамична. Такого эффекта драматург добивается путем постоянного смещения углов зрения. Сначала мы видим место действия целиком, общую картину, затем наблюдаем за происходящим то глазами Вронского, то глазами Анны, то Каренина: «VRONSKY'S POV, KARENIN SEES THAT, ANNA'S POV THROUGH GLASSES» [Stoppard URL: 103–104]. Взгляд Анны мечется, ища Вронского, который сливается со стремительно несущимися ездоками; Анна сжимает в руке веер от волнения, атмосфера накаляется с каждой секундой:

«ANNA'S POV (THROUGH GLASSES)

Frou-Frou rises, Gladiator rises. Frou-Frou disappears. Gladiator clears the fence in Anna's foreground. Simultaneously, there are shrieks and exclamations all around her – OFF CAMERA – and the view through the glasses zigzags in search of Frou-Frou, impeded by horses jumping the fence. She lowers the glasses and sees Frou-Frou on the ground, rolling over, and Vronsky on the ground» [Stoppard URL: 104].

Скачки – воплощение алогичного хода жизни, в котором человеку трудно чувствовать себя спокойно. У Т. Стоппарда Анна уже не просто «стала биться как пойманная птица» [Толстой 1984: 234] – птица, стремящаяся вырваться и незнающая, по какой причине она оказалась в неволе. Это крик боли и отчаяния, который больше напоминает агонию сумасшедшего: «anguished cry» [Stoppard URL: 105].

Кинематографическое изображение эпизода скачек также придает объемность и пластичность образам, которые кажутся чрезмерно гиперболизированными и театральными. Литературовед Э.Г. Бабаев писал о романе Л.Н. Толстого: «авторский рассказ уступает место объективной сцене, которая

и становится главной формой развития действия. <...> Сама жизнь в ее обыденных формах естественно и свободно воплощалась в диалогах и сценах, как если бы герои романа были совершенно независимыми от авторской воли» [Бабаев 1984: 203]. Согласимся, что «естественное и свободное воплощение» действительности применимо к роману Л.Н. Толстого. Анна в романе в сцене скачек вела себя сообразно своему характеру: «Лицо ее было бледно и строго. <...> Рука ее судорожно сжимала веер, и она не дышала. <...> Она оглянулась на мгновение, вопросительно посмотрела на него и, слегка нахмурившись, опять отвернулась. <...> Анна громко ахнула. <...> Она совершенно потерялась» [Толстой 1984: 233–234]. Том Стоппард создает сценарий, в котором Анна вести себя так уже не может – она разламывает надвое кистью руки веер, наблюдая за скачками, и издает отчаянный вопль при падении Вронского. Поведение героини и экспрессивная игра Киры Найтли в экранизации романа изображены по контрасту с романом Л.Н. Толстого и, казалось бы, противоречат трагичности эпизода. На наш взгляд, Анна у Стоппарда ведет себя таким образом не потому, что это соответствует ее характеру, а потому, что это «продиктовано» ей автором сценария и эпохой постмодернизма. Анна представлена не как человек, поступающий в соответствии со своей волей, а как кукла, марионетка. Вся сцена скачек гиперболизирована, утрирована, выполнена в традициях театрального абсурда.

Т. Стоппард при работе с романом русского классика использует приемы постмодернистской литературы: интертекстуальность, смысловая насыщенность символов, игра с текстом, игра с читателем, игра с литературными кодами, ирония, театрализованное изображение жизненных трагедий героев. Однако драматург отнюдь не стремится исказить замысел Л.Н. Толстого – морально-этические ценности Т. Стоппардом сохраняются и передаются максимально корректно. Таким образом, формально-сюжетные аспекты подвергаются постмодернистскому игровому переосмыслению, но ни в коем случае не противоречат идейно-смысловым. Том Стоппард

передает трагедию Анны именно так, как, с его точки зрения, было задумано Л.Н. Толстым.

### Литература

*Бабаев Э. Г.* «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. М. : Худож. лит., 1978.

*Давыдова М.* Драматург Том Стоппард : «Свобода мнений душист голоса эпохи» // Известия. 8 октября 2007. URL: <http://izvestia.ru/news/329488> (дата обращения: 30.11.2017).

*Ермилов В. Е.* Роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина». М. : Гослитиздат, 1963.

*Куприянова Е. Н.* Роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина» : Из цикла лекций о Л.Н. Толстом. Тула : Облкнигоиздат, 1954.

*Маташева Д. Ю.* Литературный роман как основа для экранизации на примере кинофильма «Анна Каренина» Джо Райта и Тома Стоппарда // Челябинский гуманитарий. 2015. № 1 (30). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/literaturnyy-roman-kak-osnova-dlya-ekranizatsii-na-primere-kinofilma-anna-karenina-dzho-rayta-i-toma-stopparda> (дата обращения: 26.11.17).

*Стоппард Том*, специально для «Новой» // Новая газета. 25.02. 2013. URL: <http://old.novayagazeta.ru/arts/56896.html> (дата обращения: 07.11.2017).

*Толстой Л. Н.* Толстой Л.Н. Собрание сочинений : в 12 т. М. : Правда, 1984. Т. 7 : Анна Каренина.

*Stoppard T.* Anna Karenina: Screenplay. Based on the novel by Leo Tolstoy. 199 p. URL: <http://screenplayexplorer.com/wp-content/screenplays/Anna-Karenina.pdf> (дата обращения: 07.11.2017).

## ***Тун Дань Дань***

*(Дзилиньский институт русского языка,*

*Чанчунь, КНР;*

*Уральский государственный педагогический университет;*

*Уральский федеральный университет им. первого Президента России*

*Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия)*

### **ТРАДИЦИЯ ВИНОДЕЛИЯ КИТАЯ В ЛЕГЕНДАХ, ЛИТЕРАТУРЕ И ИСТОРИИ**

**Аннотация.** Статья является экскурсом в историю виноделия и традиции винопития в Китае с древности до наших дней. Представлены размышления о времени появления вина и о значимости этого напитка в жизни китайского общества. Рассмотрена интерпретация винной традиции Китая в романе Мо Яня «Страна вина».

**Ключевые слова:** виноделие, народные традиции, китайская литература, китайские писатели, литературное творчество, романы.

В Китае традиция изготовления вина очень древняя. В современном Китае часто вспоминают о преданиях, рассказывающих об обезьяне, которая владеет рецептом изготовления вина. Китайская древняя книга «*蓬栊夜话*» повествует о том, что в горах Хуан Шан живет множество обезьян, которые весной и летом рвут фрукты [酒的历史: URL]. Обезьяны погружают фрукты в дождевые лужи, и спустя некоторое время смесь фруктов с водой настаивается в хорошо пахнущее, ароматное вино.

Другая древняя китайская книга «*清稗类钞-粤西偶记*» также описывает обезьян, которые в месяцы урожая срывают цветы и фрукты и бросают их в воду, чтобы после брожения пить вино [粤西偶记: URL]. Однажды один дровосек пошел в горы и почувствовал вкусный запах. Дровосек нашел место, откуда разносился аромат: это был небольшой водоем. Дровосек попробовал жидкость из этого водоема и убедился в хорошем запахе и вкусе этого «природного» напитка, который с тех пор называется «вино обезьяны».



Есть и другая легенда о Стране вина [酒国: URL]. Много лет тому назад жил старик, он очень любил пить вино и делал это каждый день. Сильное желание много пить стало причиной нищеты: старик обменял дом и землю на вино, расстался с женой и сыном. Старик остался совсем один, но любовь к вину не пропала. Однажды старик увидел человека, который был молодым, однако борода его была седой, как у старца. Человек подошел к старику и сказал, что далеко, на юго-востоке расположена гора. На горе растет много густых плодовых деревьев, среди которых живут обезьяны, умеющие делать вино. Поэтому гора названа горой Обезьяны и вина там так много, как воды в море. Старик выслушал рассказ и отправился к месту, указанному ему. Долго шел он, и, наконец, достиг горы Обезьяны, место красивое и волшебное, как и было обещано. Старик остался жить на горе Обезьяны и занимался виноделием так, как это делали обезьяны. Через десять лет в окрестностях горы оказался дровосек. Когда он поднялся на вершину горы, увидел мужчину, который выглядел очень молодо и был очень энергичен. Дровосек, сам еще не старый, поразился видом мужчины, похожего на полубога, и склонился перед ним. Удивительный незнакомец долго смотрел на дровосека, а затем спросил его: «Как имя твое?». Так повстречались отец и сын. Дровосеку нужно было покинуть гору Обезьяны, в момент расставания отец подарил сыну стакан вина, вкусного и ароматного. Когда дровосек вернулся домой, правитель провинции узнал о горе Обезьяны и о том, какое удивительное вино есть там. Был послан слуга с тем, чтобы найти это место. Но ни этот слуга, никто другой так и не смог добраться до горы Обезьяны, будто исчезла она навсегда.

Современный писатель Китая, Нобелевский лауреат 2012 года, Мо Янь создал художественный образ Страны вина в одноименном романе. В городе Дзюго каждая семья знает секреты виноделия. Атмосфера города пропитана винными запахами. Винная индустрия занимает главное место в деятельности жителей. Основан институт, в котором изучают и постигают процесс производства вина. Создан музей, посвященный вину и всему, что с ним связано – от производства

до винопития. В городе продолжают действовать двенадцать старейших заводов, и построено три гигантских предприятия, которые практикуют новые и современные способы изготовления вина. Благодаря винному производству в городе успешно развиваются экономика, культура, туризм. Самое главное, что город хранит историю трехтысячелетней давности. В ходе археологических раскопок найдены останки древних поселений, жители которых занимались виноделием. Об этом занятии свидетельствуют инструменты, используемые в производстве вина. На постройках также можно увидеть рисунки, передающие весь винодельческий процесс.

Картина производства вина появилась в романе Мо Янь «Страна вина» неслучайно. Мо Янь родился и жил в провинции Шандунь, в селе Гаоми, где издавна занимались виноделием [高密: URL]. Еще в доисторический период люди собирали перезревшие дикие фрукты, тронутые плесенью. Им понравился вкус сока, вытекающего из плодов. Стало считаться, что напиток из перезревших фруктов вкусен и приятен. Так начался процесс изготовления вина в культуре Китая. Полученный продукт употребляли неразбавленным, вино больше походило на пюре, его можно было кушать, а не пить. В период правления династии Ся виноделие становится популярным и любимым занятием в народной жизни. В годы воцарения династии Шан развитие получает торговля вином. Виноделы улучшают качество и вкус напитка, совершенствуется процесс изготовления. Правители из династии Цинь издали закон, который регулировал изготовление вина. Кроме того, вино стали использовать в медицинских целях.

В годы династии Хань вино становится частью праздников, в году появился особый день, когда разрешалось выпить большое количество вина, пелись застольные песни.

В годы правления династий Тан и Сун в культуре появились произведения, посвященные вину: стихотворения, проза, песни, тематическая живопись, каллиграфия. В это время виноделие переживает период расцвета. Был изобретен метод дистилляции, и алкоголь перестает быть главным видом в напитках Китая.

Сегодня винопитие является частью народной культуры Китая: в важные моменты судьбы человека принято пить вино – в дни рождения и похорон, на свадьбах, в дни Нового года и других праздников. Алкоголь относится к сфере социальной культуры, и его присутствие в жизни народа Китая имеет как положительные, так и отрицательные последствия. С течением времени культура питья в Китае становится неперенным атрибутом застолий, в ходе бесед на духовные и моральные темы, во время праздника, в атмосфере дружбы и веселья или, напротив, в момент траура и печали. Таким образом, культурное винопитие помогает выстроить человеческие отношения в обществе.

Мо Янь родом из сельской местности, где люди издавна занимаются изготовлением вина. Писатель с детства знает об этом, так как виноделие является частью жизни его общины. Для всех местных людей виноделие – это обычное дело, о котором они узнают от своих старших родственников и сохраняющиеся сведения об этой замечательной традиции бережно передают потомкам. В современном обществе алкоголь перестает быть культурным способом ведения переговоров, бесед. В романе, художественным центром которого становится Страна вина, Цзюго, Мо Янь создал виртуальную сатирическую историю о том, что каждая семья знает секрет изготовления вина. В этом фантастическом мире чиновники, выпивая, демонстрируют, что все достижения в стране происходят не в результате умных и длительных размышлений, а зависят от количества выпитого. Писатель предупреждает, что необходимо остановиться и подумать о том, что утрачена наша подлинная традиция культурного винопития и виноделия, лишенная абсурда и жестокости. Общество должно отказаться от пути искажения наших винных традиций, являющихся частью духовной жизни Китая.

### Литература

酒的历史 URL: <https://baike.so.com/doc/4304235-4508064.html> (дата обращения: 28.11.2017).

粤西偶记 URL: <https://baike.baidu.com/item/%E7%B2%>

A4%E8%A5%BF%E5%81%B6%E8%AE%B0/4945814?fr=aladdin  
(дата обращения: 28.11.2017).

酒国 URL: <https://baike.baidu.com/item/%E9%85%92%E5%9B%BD/62859> (дата обращения: 28.11.2017).

高密 URL: <https://baike.baidu.com/item/%E9%AB%98%E5%AF%86> (дата обращения: 28.11.2017).

УДК 821.161.1(470.5)312.9(Больных А.)  
ББК Ш33(235.55)64-8,444

***Н.Э. Аксенов***

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

### **ФЭНТЕЗИЙНЫЙ МИР А.Г. БОЛЬНЫХ: В ПОИСКАХ УРАЛЬСКОЙ ГОТИКИ**

**Аннотация.** В статье рассматривается феномен «уральской готики» в творчестве известного екатеринбургского автора фэнтези А.Г. Больных. Отличительной особенностью художественного стиля Больных является использование традиционных образов уральской мифологии, находящихся отражение в творчестве П.П. Бажова (Полоз, Хозяйка медной горы), персонажей западноевропейского мифологического сознания (саксонский горный дух Никкель и др.) и образов, принадлежащих авторской мифологии Больных (Лунный кот – хранитель уральских изумрудов).

**Ключевые слова:** фэнтези, уральская готика, мифология, авторские образы, уральская литература, уральские писатели, литературное творчество.

Больных Александр Геннадьевич – современный российский писатель-фантаст. Свой путь он начал с 1990-х. Его книга «Руки вверх, мистер Гремлин» относится к жанру технофэнтези и сочетает в себе магию и науку. Главный герой, ещё вчера пытавшийся изгнать нечисть, оправляется в звёздный порт, спасая военную операцию от провала. В отличие от научной фантастики, техногенное фэнтези не стремится объяснить природу мистического, оставляя существование этого мира в виде допущения «иррационального характера» [Гопман

2001: 1161–1164]. Неудивительно, что и последним его произведениям отчасти присущи черты этого жанра. С 2016 года автор публикует в журнале «Веси» цикл рассказов, которые сам определяет, как «уральскую готику». К ним можно отнести «Стальные бриллианты», «Кошачье золото», «Лунный кот». Действие большей части рассказов происходит на Урале, в эпоху существования империи Демидовых, с эпохи императрицы Анны Иоанновны и герцога Э. Бирона, кончая временем правления императора Николая I.

А.Г. Больных затрагивает краеведческую тему, его интересует история империи железодобытчиков, секреты этого клана. Здесь звучат первые ноты фантастического. Чего стоит Невьянская башня с её затопленным подвалом, таящим то ли несметные богатства, то ли угрозу. Рассказам этого жанра присуща поэтика ужаса и тайны, вызывающая у читателя мурашки по коже от ощущения неизведанного. С приставкой «уральская» – готика обретает иную окраску, не менее будоражащую. Вместо средневекового европейского замка путнику предстоит побывать в приёмной владык Урала – Демидовых, спуститься вместе с Хозяином в тёмные шахты, бродить по лабиринту горы. Чувство ограниченности пространства, и, вследствие этого, клаустрофобии, вкупе с тревожным ощущением постороннего присутствия, – то, что является неотъемлемой частью готического произведения считает Крис Болдик [Chris Baldick 1992: 13].

По классификации Т.И. Хоруженко, работы Больных можно отнести к такому подвиду, как эпическое фэнтези [Хоруженко 2015: 28]. Читателю представлен край, о котором ходят пугающие слухи, и его обитатели. Автор не является действующим лицом, не комментирует происходящее. Персонажи явно разделены на положительных и отрицательных, это отражает моральный выбор и преследуемые автором этические цели. Так, вольный старатель Прошка в «Кошачьем золоте» трижды «переступает совесть» и завершает всё убийством своих спутников. Время абстрагировано, хотя в некоторых текстах указана эпоха развивающихся событий. Так, «Лунный кот» отсылает нас ко времени правления Анны

Иоанновны. В традиции русскоязычных фэнтези эпический подвид часто смешивается с приключенческим, акцентируя внимание на герое-авантюристе [Хоруженко 2015: 28]. Каждый участник уральского цикла отправляется в путь в поисках сокровищ, которые помогут ему улучшить своё материальное положение или защитить фамильную честь, как в «Стальных Бриллиантах».

Сохраняя в себе черты рыцарского романа, эпоса и сказки, фэнтези проявляет мифологические признаки. Более того, этот литературный жанр часто претендует на место новой мифологии, перерабатывая содержание старой [Гейман 2005: URL]. Во-первых, опираясь на слова исследователя фэнтези Томаса Шиппи, допустимо утверждать, что миф может определяться как «история, которая вмещает в себя глубинные переживания, владеющие некоторым обществом в некоторое конкретное время» [Шиппи 2003: URL]. Во-вторых, анализируемое нами специфическое фэнтези содержит в себе сильный мифологический элемент: необычные существа, которые делятся на классических (представителей национальных мифологий, например, немецкие Кобольт, старик Никкель, ханты-мансийский мув-хор), заимствованных у других писателей и собственно авторских. Под другими писателями мы поймем, прежде всего, Павла Петровича Бажова, работавшего с темой Урала. Именно эти образы стали предметом исследования.

В работах Больных представлен широкий контекст как западноевропейской, так и местной, ханты-мансийской мифологии. Особенно этим изобилием может похвастаться рассказ «Стальные бриллианты». Там, на территорию уральских гор из Саксонии был тайно привезён старик Никкель, горный дух, из вредности превращавший горную руду в купферникель. С собой он взял штолленвурма, австрийского норного червя, напоминающего длинную змею с кошачьей головой и передними лапами. В этой же компании иностранных гостей упоминаются: Горбатый Кобольт – вспыльчивый шахтёрский дух немецкой мифологии, всячески вредящий людям. Цверг Регин – скандинавский гном-кузнец. Их земляк, дракон Фафнир.

Несмотря на явный враждебный настрой «гостей», Больных справедливо отмечает, что для своих соотечественников эти существа могут быть защитниками и менторами.

Представителями местной мистической фауны в «Лунном Коте» являются плещущиеся в водоворотах уральских рек таинственные мув-хоры, земляные олени, как зовут их ханты. Несмотря на то, что это слово с угорского переводится как «мамонт», эти существа напоминают гигантскую рыбу с рогами-бивнями [Фанталов 2011: URL]. А между высоких деревьев и среди гор охотятся зловещие великаны-людоеды, созданные из стволов лиственниц. Это – смертоносные менквы – первая попытка ханты-мансийского бога Нуми-Торума создать людей [Лукина 1990: 22].

Кроме этих образов, Больных использует образы, заимствованные у П.П. Бажова. Одним из них является всем известный персонаж – Царь Полоз, ставший героем народных легенд. Символ Змея широко распространён в мировой культуре и является как носителем мудрости, тайных знаний, так и коварства, хитрости. Колоссальное змееподобное существо, чья длина варьировалась от 2-х до 20-ти метров, а толщина была сравнима с бревном, впервые официально упоминается Л.П. Сабанеевым в 1870-ом году: «Многометрового змея обнаружил пахавший в поле крестьянин. Мне немало рассказали об этом змее, в том числе о его кровожадности – на реке Чусовой он съел одного бурлака» [Долахан 2015: URL]. Это не единственное упоминание. Так, в 1889 году журнал «Природа и охота» удивил читателей статьёй Л. Ушкова: «Спина змеи светло-серая со стальным отливом, глаза большие, навывкате, как будто серебряные рублики вставленные» [Там же].

Полоз – яркая фигура сказов Бажова: «Про Великого Полоза», «Змеиный след», «У старого рудника». В сказе «Про Великого Полоза» Павел Петрович отображает это существо так: «И вот из-под земли стало выкатываться тулово преогромного змея. Голова поднялась выше леса». В сказе «У старого рудника» упоминается ареал обитания Полоза: Средний и Южный Урал [Бажов 1952: URL]. Бажов акцентирует внимание на том, что рассказы о Полозе были знакомы ему с

детства. Значит, в 80–90-х годах XIX века встречи с ним были не редкостью. Писатель утверждает, что образ гигантской змеи среди Русского населения Урала «пришел не от древней символики и не от морализаторских разговоров, а от внешних окружающих впечатлений» [Долахан 2015: URL]. Главная задача Полоза – морально-этический суд над человеком. Он может дать, а может забрать богатство, но не способен сделать людей счастливыми. Являясь родственным образу дракона, охраняющего золото, Полоз имеет власть над этим металлом и обладает тайными знаниями. Он вступает в диалог с человеком только через маргинальных посредников и уводит золото при междоусобицах.

Больных рисует Полоза как покрытую тайной фигуру, якобы помогавшую Демидовым и Татищеву в горных делах. Так же, как и Бажовский Змей, он не жалуется людям, ищущим шального заработка. Полоз описан как «высокий мужчина в красном камзоле, расшитом золотом», вместо привычных пальмовых ветвей на нём были вышиты змеи. Детально проработан костюм, вплоть до исчезающей по желанию владельца мужицкой бороды, «усмехнулся, рукой перед лицом провёл, и как не было бороды», «матово-чёрных вертикальных зрачков» в зелёных, словно светящихся глазах [Больных 2017(2): 8]. Полоз открыто признаётся, что доводит до пропасти людей, которые согрешат трижды. Но мастеров он привлекает, потому что у них – общее дело. В текстах «Стальные бриллианты» и «Кошачье золото» от Бажовского Полоза остаётся один контур. Как признаётся в личной беседе Больных, перед нами – существо, отличное от духов. Полоз является «информационным модулем горно-металлургической направленности, заложенным в горах цивилизацией аримасков», таинственного племени, заточенного Александром Македонским в недрах горы. Это своего рода «терминатор», у которого имеются свои функции, территория, которую он защищает и неизмеримые для человеческого понимания возможности. Остальные духи воспринимают его либо как равного, либо как более опасного соперника. Так, в «Стальных бриллиантах» Полоз без усилий справляется со



штоollenвурмом и прогоняет с территории Уральских гор саксонского духа, старика Никкеля. На наш взгляд, автор наглядно демонстрирует возможности персонажа. Он легко распознаёт слабые стороны противника, мгновенно выбирает модель поведения: обязательно ли уничтожать цель или можно прибегнуть к другим методам, – соглашению, подавлению воли, запугиванию. Поведение Полоза и здесь похоже на змеиное: мелькание раздвоенного языка, гипноз.

Очевидно, что Искусственный Интеллект создан аримасками не для заботы о людях. Его волнует состояние ископаемых и дальнейшее их использование. Будучи связанным с подземным мраком, он воплощает в себе хтоническое начало. Его арсенал в этом убеждает. В интерпретации Больных змей имеет: процессор, мгновенно просчитывающий нужную стратегию, обширный набор знаний, нейролингвистическое программирование, лазерный луч из глаз, навык трансформировать своё тело, способность мгновенно перестраивать молекулярную решётку, починяя предметы на ходу [Больных 2017(2): 9].

Упомянутые выше духи – хранители уральского мира, ответственные за свои вотчины. Следующий образ, заимствованный у Бажова – это Хозяйка Медной горы. Она предстаёт то в виде ладной девушки в малахитовых платьях, то в облике ящерицы. Это – судья, и «худому с ней встретиться – горе, и доброму – радости мало» [Бажов 1936: URL]. В фантастическом цикле её образ задействован как «внесценический персонаж», стерегущий свои подземные кладовые.

Третий вид мифологический образов у Больных – персонажи авторской мифологии, к которым можно отнести, прежде всего, Кота как Лесного Духа.

Образ кота популярен в мировой мифологии. Это – воплощение божественных персонажей высшего порядка. В литовских текстах кот является противником нечистого. Помимо того, на нём лежит функция разведки полезных ископаемых. У Больных Кот – напоминающее рысь существо, хранящее изумрудный покой, способное обратить камень в бриллианты, а золото – в колчедан, так называемое кошачье

золото. Кот защищает свою территорию и всюду наблюдает за людьми глазами своих кошачьих сородичей. Так, в «Кошачьем золоте» он следит за старателем в конторе глазами рыжего кота. Дух леса не нападает на людей, считая своими протезе [Больных 2017(4): 19]. Естественный противник Кота – змей-искуситель. Здесь прослеживается как мотив борьбы за душу человека, так и противостояние Космоса Хаосу.

Другой Кот в бестиарии Больных – Лунный. Он хранит серебро и, подобно собрату, вступает в бой с нечистой силой. В рассказе «Лунный кот» раскрывается классический сюжет ликантропии. Несмотря на суеверия, связывающие кошку со злой силой, антагонистом кота в тексте является курляндский дворянин фон Вольфинг, прибывший на разведку уральских серебряных рудников. Волк-захватчик олицетворяет собой мифологического предводителя норманнской дружины, ведущего за собой кирасиров-оборотней [Больных 2016: 32]. Это существо эсхатологическое, несущее гибель. Это тот же самый Фенрир – залог Рагнарёка, уничтожения всего мира в германо-скандинавской мифологии. Успешное завершение немецкой миссии положило бы конец спокойной жизни Урала. Сюда потянулись бы загребущие руки. Мотив алчности иностранцев в рассказах Больных перекликается с аналогичным мотивом «Сказов о немцах» Бажова. Заграничные гости обоих авторов социально превосходят уральских мастеров: «в начальстве все немцы ходили» [Бажов 1942: URL], пронырливы и часто наделены хитростью: «...где купецкое наследство, там непременно какой-нибудь немец пристроится». Этому противостоит уральский страж, Лунный Кот. Его приход предзнаменуется явлением тройной серебряной короны вокруг луны. Пройдя по мосту между миром живых и мёртвых, отражению серебряного света на воде, дух вступает в противостояние с человеком-волком [Больных 2016: 35].

Впрочем, Лунный Кот совершает свой суд не только над открытым злом. Существует поверье, что нельзя подбирать изумруды из его глаз. Прапорщик Василий, забывший наставления о кошачьих дарах и свой долг перед дворцом,

жестоко наказан. Он лишается рассудка, набредает на волков и погибает.

Соединение трех видов мифологических образов в одном тексте в сочетании с глубокой нравственно-этической проблематикой рассказов и широким историческим фоном делает «уральский цикл» Больных интересным явлением современной уральской литературы. Тем более, что автор продолжает писать и издавать свои произведения. Так, в № 8-9 журнала «Веси» за 2017 год напечатан рассказ «Рудная горка Акинфия Демидова», где показана судьба железной империи некоронованного короля Урала.

### Литература

*Бажов П. П.* Иванко Крылатко [Электронный ресурс].  
URL: [http://www.liveinternet.ru/users/lida\\_shaliminova/post407578831](http://www.liveinternet.ru/users/lida_shaliminova/post407578831) (дата обращения: 26.11.2017)

*Бажов П. П.* Медной горы хозяйка [Электронный ресурс].  
URL: <http://top-antropos.com/literature/biblioteka/item/846-mednoj-gory-hozjajka> (дата обращения: 26.11.2017)

*Бажов П. П.* У старого рудника [Электронный ресурс].  
URL: <http://hobbitaniya.ru/bajov/bajov58.php> (дата обращения: 25.11.2017).

*Больных А. Г.* Лунный кот // Веси. 2016. № 1. С. 24–36.

*Больных А. Г.* Кошачье золото // Веси. 2017. № 4. С. 13–22.

*Больных А. Г.* Стальные Бриллианты // Веси. 2017. № 2. С. 4–15.

*Гейман А.* Уроки разочарований [Электронный ресурс].  
URL: [http://fan.lib.ru/g/gejman\\_a/uroki.shtml](http://fan.lib.ru/g/gejman_a/uroki.shtml) (дата обращения: 25.11.2017).

*Гопман В. Л.* Фэнтези // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М. : Интелвак, 2001. С. 1161–1164.

*Долахан С.* Легенды Урала: «Великий Полоз» [Электронный ресурс]. URL: <https://tainyurala.ru/легенды-урала-великий-полоз/> (дата обращения: 26.11.2017).

*Лукина Н. В.* Предисловие // Мифы, предания, сказки хантов и манси / под общ. ред. Е. С. Новик. М. : Наука, 1990.

Фанталов А. 200 мифологических картин Алексея Фанталова [Электронный ресурс]. URL: <http://fantalov.ru/ugorskaya-mifologiya.html> (дата обращения: 26.11.2017).

Хоруженко Т. И. Русское фэнтези: на пути к метажанру : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2015.

Шинни Т. Дорога в Средиземье [Электронный ресурс]. URL: <http://etextread.ru/Book/Read/3208> (дата обращения: 27.11.2017)

Chris Baldick. The Oxford Book of Gothic Tales. Oxford University Press, 1992. P. xiii.

УДК 821.161.1-192

ББК Ш33(2Рос=Рус)64-453

**А.Д. Красичкова**

*(Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина,  
Москва, Россия)*

## **ОБРАЗ ДАЭРОНА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ РОЛЕВИКОВ**

**Аннотация.** В статье рассматривается интерпретация образа Даэрона в современной русской поэзии ролевиков на материале песен российских исполнителей.

**Ключевые слова:** современная русская поэзия, ролевики, поэтическое творчество, поэтические образы.

Красивая поэтичная легенда о любви юной эльфийской принцессы Лютиен и смертного воина Берена не оставила равнодушными поклонников произведений Дж.Р.Р. Толкина. Современные российские исполнители, взяв за основу ключевые события во взаимоотношениях двух героев, в песнях попробовали воссоздать образ Даэрона. Наиболее известными песнями стали: «Дайолен – Даэрому» Н. О'Шей (Хелависы), «Даэрон – Лютиен» Н. Новиковой и «Даэрон» Л. Бочаровой.

С фанатами произведений Толкина ассоциируется появление ролевого движения. Ролевики – субкультура людей, играющая в ролевые игры (преимущественно живого действия, хотя возможны ролевые игры в Интернете (на форумах и в

социальных сетях), где игроки пишут друг другу объемные тексты с описанием внешности персонажа, характера, его действий и т.д.). Первые серьезные ролевые игры – «Хоббитские игрища» – проводятся в 1990 году, и в них принимают участие 130 человек (преимущественно школьники и студенты) со всего СССР. В этой среде получили распространение менестрели – исполнители авторской песни в ролевой ситуации. Важно отметить, что менестрель не общается с залом напрямую: он использует маску, чтобы передать смысл текста и подчеркнуть свою роль в игрищах, поэтому часто исполняются песни, в которых менестрель – и исполнитель, и лирический герой песни. Вне ролевой ситуации, вне контекста непосвященному человеку сложно понять, о чем идет речь в песне. Таким образом, менестрель исполняет роль посредника между двумя мирами, находясь одновременно и в выдуманном, созданном с помощью песни мире, и реальном, где существует сцена и зрители.

От лица Даэрона исполняют песни Н. Новикова и Л. Бочарова.

Прежде чем перейти непосредственно к анализу образа Даэрона в выбранных песнях, стоит подробнее остановиться на «Сильмариллионе» – произведении Дж.Р.Р. Толкина, которое является предысторией знаменитой трилогии «Властелин Колец». По своей сути, «Сильмариллион» – это сборник мифов и легенд Средиземья, где рассказывается о сотворении Арды, и далее описывается вся её история (также даны сведения и о событиях «Властелина Колец»).

В оригинальной версии легенды, изложенной Толкином в «Сильмариллионе», образ Даэрона не раскрыт до конца – ему посвящено примерно пять предложений. Не вызывает сомнений его двойное предательство (рассказал отцу Лютиен Тинголу, когда она полюбила Берена и когда просила помощи в освобождении возлюбленного, находившегося в плену); известно, что Даэрон считался величайшим менестрелем в Средиземье, с которым не мог сравниться никто, кроме Маглора, и Лютиен часто танцевала под его музыку. Не вызывает сомнений безответная любовь певца к Лютиен, с которой он знаком с детства. И после того, как Даэрону стало известно о пропаже

Лютиен, он ушел в Средиземье и стал сочинять песни, оплакивая потерю своей единственной в жизни любви.

Наиболее известна песня под названием «Дайолен – Даэруну». Слова песни принадлежат Н. Васильевой, автору самого известного фанфика (так называется вид любительского литературного произведения, в котором автор (фикрайтер) создает свой сюжет по мотивам популярных книг, компьютерных игр, фильмов и т.д.) по вселенной Дж.Р.Р. Толкина «Чёрная книга Арды». Дайолен – слепой менестрель, пришедший к Морготу в надежде излечиться от слепоты и встретившийся там с Даэроном. Любопытно, что по сюжету книги Даэрон не говорил с ним о своем горе: менестрель догадался о чувствах, бушующих в сердце эльфа. Эта песня – песня-прощание с Лютиен, которая никогда не будет с ним, и осознание своей вины; «звезды – как камни в Железном венце» – отсылка к Сильмариллу, магическому камню, за которым Тингол отправил Берена на верную смерть. Сломанная флейта – символ отречения от своего дара (которого не было в оригинальной версии, но который появляется в «Черной книге Арды»). «Тебе – уйти на путь Людей», – отсылка к решению Лютиен потерять свое эльфийское бессмертие ради того, чтобы жить с Береном. В целом, песня через систему символов и отсылок к сюжету оригинальной легенды представляет собой рассказ о чувствах Даэрона, предавшего свою возлюбленную и потерявшего её.

Абсолютно другое настроение дарит песня Лоры Бочаровой «Даэрон». Повествование ведется от лица Даэрона, который в ярости упрекает Лютиен в её выборе. Лирический герой предстает злым и мстительным, способным смириться со смертью возлюбленной, но не готовым отдать её другому («Я был бы счастлив, если б смерть тебя оставила ничьей» [Бочарова: URL]). Даэрон жестоко страдает, осознавая собственное бессилие и безответную любовь, мечется между своей болезненной страстью и ненавистью к предавшей возлюбленной, проклиная её и счастливого соперника. Он не знает, что делать, как объяснить Лютиен, что заслуживает её больше, чем Берен: «Мне королевой ты была, а стала нищего слугой» [Там же]; не может понять, почему Лютиен выбрала

Берена, когда с Даэроном её ждало бы «вечное тепло», а не «холод и огонь», и не понимает, в чем его «вина», почему Лютиен предпочла смертного воина, которому не суждено даже разделить с ней бессмертие.

Третья песня, принадлежащая перу Н. Новиковой, настроением похожа на первую. Можно было бы предположить, что эта песня Даэрона – одна из тех песен-плачей, которые он сочинял в Средиземье, поскольку лирический герой говорит от имени Даэрона. Певец здесь – тонко чувствующий поэт, скорбящий о своей судьбе и о судьбе Лютиен. Вся песня – неутолимая печаль тоскующего сердца. Здесь нет пронзительной ненависти, бушующей страсти, только тихая обреченность и память («Ты навсегда остаешься со мной / Сломанной флейтой в руках...» [Новикова: URL]). В этой песне отражена легенда, рассказанная Даэроном на свой лад: «Мнятся шаги чужака по беспомощно хрупким цветам» [Там же], – предчувствие скорого расставания с Лютиен, потому что Берен и есть тот самый «чужак». «Нет, смерть еще не идет по следам» [Там же], – надежда на то, что Лютиен так же бессмертна и жива, хотя вдалеке от Даэрона.

Следует отметить тот факт, что все три песни написаны женщинами и могут в сознании читателя вызвать аллюзии к образу Ярославны из «Слова о полку Игореве». Во всех песнях сильны мотивы горького плача: лирический герой оплакивает либо собственную судьбу, либо судьбу любимой женщины. Это связано с тем, что в русской культуре образы героев Толкина пока не закреплены в поэтической традиции. Авторы-исполнительницы стремились переработать эти образы так, чтобы русский читатель-слушатель не воспринимал их как чужаков, а мог почувствовать родство с ними, мог понять и посочувствовать им.

Таким образом, после анализа трех текстов можно выделить несколько инвариантов образа Даэрона в современной поэзии ролевиков: первый образ – талантливый менестрель, оплакивающий свою возлюбленную, певец, оставшийся в сердцах поклонников его творчества; второй – образ злобного забытого возлюбленного, который не в силах смириться с потерей Лютиен;

и, наконец, третий – наиболее притягательный – образ поэта, страшась за судьбу любимой и желающего ей счастья, пусть и не с ним. Первый образ кажется наиболее приближенным к оригинальной версии легенды.

### Литература

*Бочарова Л.* Даэрон. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.treismorgess.ru/?p=1179> (дата обращения: 20.11.2017).

*Васильева Н. Н.* Черная книга Арды. М. : ЭКСМО-Пресс, 2000.

*Новикова Н. Н.* (Тэм Гринхилл) Даэрон – Лютиень. [Электронный ресурс]. URL: <http://tem-collection.narod.ru/4-text/songs14.htm> (дата обращения: 13.11.2017).

*Толкин Дж. Р. Р.* Сильмариллион / пер. с англ. Н. Эстель. М. : АСТ, 2000.



## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Аксёнов Никита Эдуардович** – студент третьего курса Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

*Научный руководитель:* Елена Евгеньевна Приказчикова – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

**Баранова Анастасия Сергеевна** – студентка третьего курса Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

*Научный руководитель:* Александр Васильевич Тагильцев – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

**Барсегян Мария Вартазаровна** – аспирант кафедры русской филологии Гродненского государственного университета им. Янки Купалы.

*Научный руководитель:* Татьяна Евгеньевна Автухович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской филологии Гродненского государственного университета им. Янки Купалы.

**Белова Ксения Викторовна** – соискатель кафедры русской литературы филологического факультета Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена.

*Научный руководитель:* Мария Александровна Черняк – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена.

**Бессмельцева Олеся Васильевна** – аспирант кафедры истории зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного университета.

*Научный руководитель:* Александр Васильевич Белобратов – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории

зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного университета.

**Ганина Мария Олеговна** – магистрант первого года обучения Института социально-гуманитарных наук Тюменского государственного университета.

*Научный руководитель:* Сергей Анатольевич Комаров – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Тюменского государственного университета.

**Главатских Татьяна Владиславовна** – студентка четвертого курса Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

*Научный руководитель:* Нина Петровна Хрящева – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

**Го Фей** – аспирант Института русского языка Пекинского университета иностранных языков.

*Научный руководитель:* Хуан Мэй – доктор филологических наук, профессор, директор Института русского языка Пекинского университета иностранных языков.

**Голендухина Мария Алексеевна** – студентка третьего курса Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

*Научный руководитель:* Лариса Степановна Соболева – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

**Голикова Александра Владимировна** – студентка четвертого курса филологического факультета Государственного института русского языка им. Пушкина.

*Научный руководитель:* Евгения Алексеевна Кравченкова – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы Государственного института русского языка им. Пушкина.

**Давыдова Алёна Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Высшей школы социально-гуманитарных наук и международной коммуникации Северного Арктического федерального университета им. М.В. Ломоносова.

**Джаббарова Егана Яшаркзы** – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

*Научный руководитель:* Татьяна Александровна Снигирева – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

**Дроздова Анастасия Олеговна** – магистрант первого года обучения Института социально-гуманитарных наук Тюменского государственного университета.

*Научный руководитель:* Наталья Александровна Рогачева – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Тюменского государственного университета.

**Жданович Олеся Андреевна** – студентка четвертого курса филологического факультета Государственного института русского языка им. Пушкина.

*Научный руководитель:* Татьяна Константиновна Савченко – доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы Государственного института русского языка им. Пушкина.

**Забудряева Юлия Александровна** – студентка четвертого курса филологического факультета Государственного института русского языка им. Пушкина.

*Научный руководитель:* Иван Сергеевич Леонов – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы Государственного института русского языка им. Пушкина.

**Кадушина Ольга Игоревна** – студентка третьего курса Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

*Научный руководитель:* Светлана Ивановна Ермоленко – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

**Колосова Анна Дмитриевна** – студентка четвертого курса Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

*Научный руководитель:* Ирина Александровна Семухина – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

**Конева Анастасия Аркадьевна** – студентка четвертого курса Института социально-гуманитарных наук Тюменского государственного университета.

*Научный руководитель:* Ольга Константиновна Лагунова – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Тюменского государственного университета.

**Красичкова Анастасия Дмитриевна** – студентка четвертого курса филологического факультета Государственного института русского языка им. Пушкина.

*Научный руководитель:* Евгения Алексеевна Кравченкова – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы Государственного института русского языка им. Пушкина.

**Любимская Ольга Михайловна** – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Тюменского государственного университета.

*Научный руководитель:* Ольга Михайловна Ушакова – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Тюменского государственного университета.

**Малкова Александра Олеговна** – магистрант первого года обучения филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

*Научный руководитель:* Александр Анатольевич Чамеев – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории

зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного университета.

**Мальгина Мария Владимировна** – студентка четвертого курса Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

*Научный руководитель:* Лилия Дмитриевна Гутрина – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

**Маркова Анна Сергеевна** – студентка четвертого курса Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

*Научный руководитель:* Ольга Юрьевна Багдасарян – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

**Мезенцева Виктория Олеговна** – аспирант кафедры литературы Высшей школы социально-гуманитарных наук и международной коммуникации Северного Арктического федерального университета.

*Научный руководитель:* Марина Юрьевна Елепова – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы Высшей школы социально-гуманитарных наук и международной коммуникации Северного Арктического федерального университета.

**Назарук Юлия Ивановна** – аспирант кафедры литературы Высшей школы социально-гуманитарных наук и международной коммуникации Северного Арктического федерального университета.

*Научный руководитель:* Марина Юрьевна Елепова – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы Высшей школы социально-гуманитарных наук и международной коммуникации Северного Арктического федерального университета.

**Носкова Анна Юрьевна** – студентка третьего курса Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

*Научный руководитель:* Татьяна Александровна Снигирева – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

**Панарина Ирина Сергеевна** – магистрант второго года обучения Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

*Научный руководитель:* Светлана Ивановна Ермоленко – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

**Панасенко Анастасия Игоревна** – студентка третьего курса Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

*Научный руководитель:* Нина Петровна Хрящева – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

**Попова Дарья Александровна** – студентка четвертого курса Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

*Научный руководитель:* Елена Георгиевна Доценко – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

**Попович Алексей Игоревич** – студент второго курса Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

*Научный руководитель:* Лариса Степановна Соболева – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной

литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

**Потапенко Ксения Михайловна** – студентка четвертого курса Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

*Научный руководитель:* Илья Вадимович Петров – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

**Султанов Георгий Ралифович** – студент третьего курса Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

*Научный руководитель:* Владислав Александрович Липатов – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

**Тун Даны Даны** – выпускница Цзилиньского института русского языка; выпускница Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета; магистрант Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

*Научный руководитель:* Людмила Юрьевна Макарова – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

**Тыщук Дарья Сергеевна** – ассистент кафедры начального образования Ровеньковского факультета Луганского национального университета им. Тараса Шевченко.

**Федорова Лилия Викторовна** – аспирант кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

*Научный руководитель:* Елена Георгиевна Доценко – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики

ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

**Черепанова Светлана Николаевна** – магистр Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета, преподаватель Екатеринбургского энергетического техникума.

*Научный руководитель:* Ирина Александровна Семухина – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

**Чэнь Янян** – аспирант Института русского языка Пекинского университета иностранных языков.

*Научный руководитель:* Ван Лие – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы и методики их преподавания Пекинского университета иностранных языков.

**Шабурова Любовь Сергеевна** – магистрант первого года обучения Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

*Научный руководитель:* Наталья Борисовна Граматчикова – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

**Шамова Наталья Дмитриевна** – студентка третьего курса филологического факультета Государственного института русского языка им. Пушкина.

*Научный руководитель:* Татьяна Константиновна Савченко – доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы Государственного института русского языка им. Пушкина.



## SUMMARY

---

### ***Axenov N. Fantasy universe of A.G. Bolnyh: in search of Ural gothic***

*Abstract.* The article discusses the phenomenon of «Ural Gothic» in the work of the famous Ekaterinburg fantasy author A. Bolnyh. A distinctive feature of the artistic style of Bolnyh is the use of traditional images of the Ural mythology, reflected in the creativity of P. Bazhov (the Snake, the Mistress of copper mountain), characters of the Western European mythological consciousness (Nikkel, the Saxon mountain's spirit etc.) and images that belong to the Bolnyh's mythology (Moon cat is the guardian of the Ural emeralds).

*Keywords:* fantasy, Ural Gothic, mythology, author's images, Urals literature, Urals writers, literary creativity.

### ***Baranova A. Spatial-temporal organization of A. Ivanov's novel «Hopelessness» («Bad Weather»)***

*Abstract.* The article contains the analysis of the spatio-temporal organization of the novel «Hopelessness» («Bad Weather»). The main chronological lines and the spatial images are examined by using theoretical foundations the idea of chronotope. The emphasis is placed on the pattern of Hopelessness, which plays a special role in creating the chronotope of the novel as well as the author's concept is specified.

*Keywords:* chronotopes, time, space, Russian literature, Russian writers, literary creativity.

### ***Barsegyan M. Quasinomination in the novel anti-utopia D. Glukhovsky «The Future»***

*Abstract.* In the article features of quasinomination in D. Glukhovsky's novel «Future» are considered. Specifies such functions as the substitution of concepts, the first stage, may be a change of estimates. The traditional function of quasinomination is the manifestation of power in the world, that by «correcting» the genetic code, the person himself gives his entire family a new name, but the personal name can be taken away and replaced with a number.

Quasiname and mask are identical concepts. Return to real life is impossible without the return of the Name.

*Keywords:* utopia, anti-utopia, dystopian novels, quasinominations, future, literary work, analysis of literary work.

***Belova K. The image of the Aokigahara forest in the A.Y. Pekhov's novels "Spellcasters": the fantasy and reality***

*Abstract.* The article discusses how fantasy literature can transform the reality. For example, the image forest Aokigahara located in Japan, in the A.Y. Pekhov's novel «Spellcasters». The real information is compared with the image created by the author in the novel. The analysis of the text shows that the reality in the novel changes slightly, which entails a moment of recognition of reality through the author's imagination and allows the reader to get some knowledge related to folklore are basis for modern legends about this place.

*Keywords:* fantasy, mass literature, Russian literature, Russian writers, literary creativity, Japanese mythology, literary images.

***Bessmeltseva O. The Problems of Researching of German «internal» and «external» Exile Literature of 1930-1940th***

*Abstract.* The article points out the problems concerning to the complex research of German internal and external exile literature of 1930-40th. It asks about the possibility of some equalities in the problem field and the aesthetics of both «literatures», which both root in the literature of the Weimar Republic, where the Utopian discussion by sociologists and writers seemed to be one of the dominant of the cultural discourse and was still urgent for the period of Nazism.

*Keywords:* emigration, utopia, novels, emigre writers.

***Chen Yangyang Poetics of artistic time in Karamzin's «Letters of a Russian traveler»***

*Abstract.* The article deals with the poetics of artistic time in «Letters of a Russian traveler» of Karamzin. Analyze this problem as one of the important components in the characteristic artistic identity Karamzin's narrative, in parallel with the emerging problem of

cryptography, cipher, deliberately created by Karamzin in his book. Time is comprehended in the book and in the categories of psychology of artistic perception, the perception problem in Karamzin's ideas of the treatise of Lessing.

*Keywords:* artistic time, Russian literature, Russian writers, literary creation, cryptography, ciphers.

***Cherepanova S. Transformation of the image of the house in the story A. P. Chekhov of «Drama on the hunt»***

*Abstract.* The article discusses the transformation of the image of the house in the «Drama on the hunt» by A. P. Chekhov. The space of the house in Chekhov story is analyzed, mainly, within the tradition of the homestead text (on the example of the house of count Karneev, on the example of the house of count Karneev, the house of the forester, the house of Kamyshev-Zinoviev, the house of Kamyshev-Zinoviev). The identification of traditional plot motives has led to the conclusion that Chekhov rethinking the image of the house: the house ceases to be a sacred place, embodying the connection of generations and traditions, and becomes the center of an idle, vulgar life, crime, chaos.

*Keywords:* Russian literature, Russian writers, literary creation, literary images, novels.

***Davydova A. Image of the North in the story by Anatoly Petukhov «Sit – the mysterious river»***

*Abstract.* Article is a private investigation phase of the Northern text of the Russian literature for children. The image of the North in the story by A. Petukhov «Sit – the mysterious river» in variety of its art and semantic components is considered in this work. The author analyzes a chronotope, the system of images and ideological contents of the story.

*Keywords:* image of the North, chronotopes, Russian literature, Russian writers, literary creativity.

***Drozdova A. The destruction of visual perspective in V. Nabokov's short story «Windstroke»***

*Abstract.* The destruction of the linear perspective in V. Nabokov's short story *Wingstroke* occurs within the boundaries of the protagonist's vision who deliberately narrows his own field of view. The imminence of the character's encounter with the abyss is emphasized by the colouristic characterization, the point of view and dynamic and static images. The plot of gaining a new way of vision developed in earlier period of author's oeuvre have subsequently become one of the key elements of Nabokov's mature prose.

*Keywords:* artistic optics, Russian literature, Russian writers, literary creation, analysis of literary works, stories, literary heroes, otherworldliness, perceptive image.

***Dzhabbarova E. Apologia of the teacher (on the example of M. Tsvetaeva's article «Cedar»)***

*Abstract.* The article is devoted to Marina Tsvetaeva's article «Cedar», written by the author in 1923, during her emigration. The disappearance of the former world entails the need to seek for a mentor. As a result, a special phenomenon of the «apologia of the teacher» reveals with the image of Sergei Volkonsky. The special parallels of proper names arise together with an indication of the social class. It is necessary to highlight the images of a tree and a teacher (a gardener), representing the space of eternity accessible only to the poet. The conversation about a contemporary becomes a way of expressing Tsvetaeva's own artistic postulates.

*Keywords:* apologia, the poet's prose, literary creativity, Russian poetesses.

***Fedorova L. Transformation of fairy tale canon in the works by Ch.Dickens and O.Wilde***

*Abstract.* This article presents comparative analysis of literary tales by Ch. Dickens and O. Wilde in regard to a folk fairy tale. The comparison is made on the base of V. Y. Propp's classification of fairy tales. Both of the writers are representatives of the Victorian age in literature, but of its different periods. The article shows structural similarities and differences of these writers' tales.

*Keywords:* fairy tales, literary tales, Victorian age, children literature, English literature, English writers.

***Ganina M. The E.L. Schwartz's plays: the dual orientation of a fairytale***

*Abstract.* This article provides a focused analysis of the phenomenon of «dual orientation» fabulous plays of E.L. Shvarts («Shadow», «Ordinary miracle»). Characterized by cultural and historical context of the genesis, writing, performances and publications of plays.

*Keywords:* dramaturgy, fairy tale, Russian literature, playwrights, literary creativity.

***Glavatskih T. The musical structure of the first Notebook «Zatesy» V. Astaf'eva***

*Abstract.* The article is devoted to the study of the architectonics of the first Notebook «The Fall of the Leaf». The four-part structure of the Notebook allows the author to compare the structure of the cycle of lyrical miniatures with the architectonics of the classical four-part symphony, draw parallels between the «musical» and literary reading; will draw conclusions about the semantics of Astafiev's closeness to the musical construction of «Zatesy».

*Keywords:* architectonics, lyrical miniatures, symphonies, Russian literature, Russian writers, literary creativity.

***Golendukhina M. The biblical, patristic and everyday roles of Archpriest Avvakum in The Life***

*Abstract.* In the latter half of the 17th century, the game start is leded in the Russian literature. This is reflected in the Protopop Avvakum's works (1621/2-1682), particularly in his famous «Zhitye». Avvakum used the dramatic approach and portrayed his character (himself) in the system of roles, where each of them had a significant impact of the Avvakum-hero to the reader's perception. This article discusses the most conceptual for the author's consciousness roles of the Avvakum-hero incarnation and also the author's motivation to use the role method in the creation of his work.

*Keyword:* Protopops, Zhitye, role method, dramatization, baroque.

**Golikova A. «Farewell with Matyora» V.G. Rasputina as a pre-text «Flooding area» R.V. Senchina**

*Abstract.* This article deals with intertextuality of novel «Flooding Area» by R. Senchin. There is a confrontation of symbolism of titles, system of characters and ideas of both works of art.

*Keyword:* intertextuality, Russian literature, Russian writers, literary creativity, literary images.

**Guo Fei Artistic time and space in Nabokov's novel «The Luzhin Defense»**

*Abstract.* The article highlights the problems of the chronotope (idyllic, playful, everyday life, the other world) in Nabokov's novel «The Luzhin Defense». The composition of the novel breaks up into two parts: modernist and quite realistic. These two parts closely interact with each other, giving birth to a fusion of elements of realism and modernism. Thus, we see that Nabokov continues in his novelistic work to adhere to the line of syncretism of the modernist and realistic features.

*Keywords:* Russian literature, Russian writers, literary creativity, time, space, chronotope.

**Kadushina O. Chronotope: the elaboration of M.M. Bakhtin's ideas in Russian literary study**

*Abstract.* This article is devoted to the basic M.M. Bakhtin's ideas of the chronotope, which was described him in the fundamental study «Forms of Time and Chronotope in the Novel. Essays of Historical Poetics». The author compares M.M. Bakhtin's view on chronotope with further developing of his ideas by V.J. Propp, D.S. Likhachev, Yu.M. Lotman, N.K. Gei. The article concludes that M.M. Bakhtin's «consistently chronotopical approach» is the most productive to study main problems in the artwork.

*Keywords:* chronotopes, inside world, works of art, literary critics.

**Kolosova A. The artistic role of the wedding rite in the story of N.S. Leskov «The Life of the one Woman»**

*Abstract.* In the article the artistic role of the wedding rite is analyzed in the story of N.S. Leskov. The all-Russian model of the wedding

rite is considered, including a number of necessary stages. It is found out that in the «The Life of the one Woman» heroes reproduce only formal signs of the wedding rite, which becomes a means of satirical depiction of the author of the patriarchal way of life, from which the spiritual principle leaves. The significance of this episode is determined for revealing the image of the main character: the wedding becomes not a holiday of the continuation of the family, but the funeral of Nastya's fate.

*Keywords:* folklore, wedding rite, Russian literature, Russian writers, literary creativity, folk traditions, novels.

### **Koneva A. Image of mother in stories of A.P. Nerkagi**

*Abstract.* In article for the first time image of mother is investigated in stories of A. P. Nerkagi. The attention is paid to the mythos-folklore in work, which causes the place of heroines in system of characters, their national originality. Image of mother is considered in thematic aspect (subjects of the house, family), and also in aspect of the motive organization of the text (motives of fire, duty). In the system of characters the central place is occupied by heroines of the senior age category. They seek to focus children on traditional system of values.

*Keywords:* folklore, mythology, literary motifs, novels, literary images, the image of the mother, Russian literature, Russian writers, literary creativity.

### **Krasichkova A. The image of Daeron in contemporary russian role-players' poetry**

*Abstract.* The article analyses the image of Daeron in contemporary Russian role-players' poetry.

*Keywords:* contemporary Russian poetry, role-players, poetic creativity, poetic images.

### **Lyubimskaya O. M. The motive of «lost speech» in T. Capote's prose of the 1950s.**

*Abstract.* The present article deals with the motive of injured, unclear speech and language to others, uniting such T. Capote's works as «Children on Their Birthdays» (1949), «The Grass Harp» (1951),

«Breakfast at Tiffany's» (1958). The author comes to the conclusion that the phenomenon of «speech disorder» in the designated texts is used as an original artistic method, performing the role of an indicator of the internal, psychological state of the characters, their reaction to the social climate of post-war America and the situation in the family.

*Keywords:* poetics of silence, American literature, American writers, literary creativity.

***Malkova A. The Novel «Everything is illuminated» by J. S. Foer in the Light of R. Ingarden's Conception of «Truthfulness»***

*Abstract.* The novel «Everything is illuminated» by J. S. Foer in the light of R. Ingarden's conception of «truthfulness» is considered in the present article. The author of the article is trying to prove that J. S. Foer's novel despite its complicated narrative structure (two narrators) and its blend of the real and fantastic, fully corresponds to R. Ingarden's criteria of truthfulness.

*Keywords:* aesthetics, narrator, chronotopes, American literature, American writers, literary creativity.

***Malygina M. Book of short stories Nina Dashevskaya «About music» as an artistic unity***

*Abstract.* The book Nina Dashevskaya «About music» is regarded as «artistic unity»: the stories of the book are studied in relation to the major «elements» to ensure the unity of the book, spatial images (urban, forest, home, school), system of characters, motives (nochestvo, the way, the music).

*Keywords:* artistic unity, children's literature, children's writers, literary creativity, literary images, the system of characters.

***Markova A. Urban text in Anna Matveeva's short story collection «Lolotta and other Parisian stories»***

*Abstract.* In the article on the material of short story collection «Lolotta and other Parisian stories» by Anna Matveeva the concept of «local text» is examined, the image of the city is analyzed. It is noticed that Anna Matveeva's Paris reconciles a realistically



authentic and fictional traits. The real city of Paris in Matveeva's stories turns into a mythical one.

*Keywords:* modern literature, image of the city, image of the Paris, local texts, Russian literature, Russian writers, literary creativity.

**Mezentseva V. The ambivalent nature of the sacred images in the novel «The Adolescent» after F.M. Dostoevsky**

*Abstract.* The article is devoted to the analysis of sacred images in Dostoevsky's novel «The Adolescent», their transformation in the minds of characters. Perceived problem of functionality world of things in prose of the writer, the peculiarities of the ambivalent nature of such sacred objects, as icons and chains, revealed the specificity of the images in the novel process of desacralization of the sacred objects and the profanation of the Christian faith. Desacralization of the elements of the "real world" of the highest order in the works of Dostoevsky is estimated as a natural consequence of the devaluation of the Russian society of true values. In light of this problem the analysis of the number of episodes of the novel "Teenager", special attention is paid to the image of Versilov, the character of his philosophical searches.

*Keywords:* sacral image, subject world, analysis of literary works, Russian literature, Russian writers, literary creativity.

**Noskova A. The character of urban space development in contemporary poetry of Yekaterinburg**

*Abstract.* The article is devoted to the analysis of the image of the city in the poems of Yekaterinburg's poets: S. Nokhrin, O. Dozmorov, R. Tyagunov, B. Ryzhiy, M. Ankudinov, A. Vavilov, A. Kostarev, A. Sannikov. The author made an attempt to philological reconstruction of the nature of urban space and ways of its familiarization in the modern city's poetry. As a result, conclusions were drawn that the perception of Yekaterinburg in the lyrics of the designated authors has general-political features typical for the poetic image of Yekaterinburg, but often the creative individuality gives rise to new meanings connected with the urban image.

*Keywords:* urban space, the image of Ekaterinburg, Ural poetry, poetic creativity, poetic images.

**Nazaruk Yu. The world of the Russian North in a travel essay S.N. Durylin «For the midnight sun. By Lapland on foot and by boat»**

*Abstract.* In the article the ways of creating the image of the Russian North in SN Durylin's travel essay «Behind the Midnight Sun. By Lapland on foot and by boat». Identified the main opposition, which builds the image of the Russian North and the features of the poetics of the travel essay. The motives and stylistic features of the work are described. Valuable values of the writer are revealed.

*Keywords:* Russian North, travel essays, literary images, Russian literature, Russian writers, literary creativity, the image of the North.

**Panarina I. Creation of the image of Anna Karenina: «nasty women» to «adopted» heroine**

*Abstract.* This article discusses the birth and evolution of the image of Anna Karenina – the main heroine of the eponymous «novel of modern life» L.N. Tolstoy (1873-1877). Based on the study of the contemporaries, the works of researchers confirms the conclusion that in the process of Tolstoy's writing on his novel – from edition to edition – there was a gradual and consistent spiritual elevation of the image of the heroine – a woman with a tragic fate, who failed to unleash a «terrible host» of life. Tolstoy gone from original image of «disgusting woman», «kainic females», «adopting» his character.

*Keywords:* novels, literary heroes, the image of a woman, artistic embodiment, Russian literature, Russian writers, literary creativity.

**Panasenko A. An Italian motives in the novel E.G. Vodolazkin «Laurus»**

*Abstract.* The article is devoted to the consideration of a complex of Italian motifs: architecture, water (river), dreams-visions, temporary disconnection in the novel by E. Vodolazkin «Laurus». The function of these motives as integrity is analyzed, determined by the image of the Italian Ambrogio Flekkia, one of the protagonists of the work.

*Keywords:* literary motifs, image of time, image-symbols, Russian literature, Russian writers, literary creativity.

**Popova D. Interpretation of the image of Anna in the screenplay by T. Stoppard for the film «Anna Karenina»**

*Abstract.* The article is concerned with the specifics of postmodern interpretation of the image of Anna Karenina. Comparing the postmodern methods of representation of artistic reality and L. Tolstoy's moral and philosophical ideas, the author of the article concludes that form and content coincide in T. Stoppard's script. As a screenplay, Stoppard's «Anna Karenina» is a self-valuable text, which reflects the concept of L.N. Tolstoy. The article is a part of the study devoted to the interpretation of L.N. Tolstoy's novel in Stoppard–Wright's film «Anna Karenina».

*Keywords:* postmodernism, drama, cinematography, screenplays, screenwriters, Russian literature, Russian writers, literary creation, literary images.

**Popovich A. Bloodshed in the Literary Monuments of the Boris and Gleb's Cycle: the Semantics of the Sacrifice and Crime**

*Abstract.* In the article the task of the complex analysis of a phenomenon of bloodshed in texts of literary monuments of the Boris and Gleb's cycle is set. The cult of the first significant Russian saints has the saving mode in the semantics. It connected with the idea of nonresistance to the elder brother for the sake of the Russian land. The realization of this contents was enabled by scribes through the appeal to a theme of the sacrificial lamb and the free death of Christ. It is important that in the first centuries of existence of the Russian literature the sacral idea of bloodshed directly corresponded to a crime, possible violation of the patrimonial ban on the one hand and a pagan complex of a sacrifice on the other hand.

*Keywords:* Orthodox saints, blood, bloodshed, victims, sacrifice, crimes, paganism, Christianity.

**Potapenko K. Motive structure and author's image as elements of artistic unity of Ehrenburg's book «War»**

*Abstract.* The article is devoted to motive structure and author's image in his collection of journalism «War» (1941 – 1945). Author's motive and image are being considered as an important part of artistic unity of the book. Bestial and theatrical motives are being

considered in detail. The movement of this motives and the plot, which is being created by them, is traced. The article reviews the connection between author's image and dynamics of the motive. Author's image distinctive features in the book «War» are highlighted.

*Keywords:* author's image, artistic unity, literary motives, journalism, Russian literature, Russian writers, literary creativity.

***Shaburova L. Hunter Stories Chronotope as a reflection of their subculture (on the folklore materials of the village Gari, 1977)***

*Abstract.* The article is devoted to a comprehensive study of hunting stories of the Northern Urals (Gary settlement, Sverdlovsk region). The material of the university folklore expedition of 1977 studied in the village of Gary is poorly known and of scientific interest. One of the main purposes is to make an attempt to reconstruct the process of hunting, from ready to it and ending with the victory of a hunter or beast. Considerable attention is paid to the role of the hunter as a mediator between the world of the forest and the world of people.

*Keywords:* bailichka, hunting, bears, hunters, Ural literature, literary subjects.

***Shamova N. The legend about the Pied Piper in Russian literature of the Silver age: V.Y. Bryusov, A.S. Greene, M.I. Tsvetaeva***

*Abstract.* The article examines interpretations of legend about the Pied Piper by Russian authors of the Silver age. Special attention is paid to the reasons for this plot. We analyze the individual treatments of the plot of the legend. We reveal actuality of the plot for the beginning of the twentieth century.

*Keywords:* legends, Pied Piper, literary subjects, Russian literature, Russian writers, literary creativity, literary images.

***Sultanov G. The fight is in the vicinity of Kabul: a soldier's song traditions in the work of the detachment «CASCADE»***

*Abstract.* This article focuses on the traditions of a soldier's art of songwriting reflected in the «Afghan» songs by soldiers of the fortieth army. The analysis of traditional soldier's melodies was

made on the example of one song «There is battle in the area of Kabul». Connection of this work with earlier soldier's songs is shown in the article. Both traditional and new melodies, which demonstrate ideological and aesthetic unique character of the «Afghan» layer of a songwriting art, are determined. The material on this topic is poorly analyzed that provides comprehensive prospect for its further study.

*Keywords:* Afghan songs, Russian poetry, poetic creativity, military songs, poetic motifs, literary subjects.

### ***Tun Dan Dan. The tradition of winemaking in China in legends, literature and history***

*Abstract.* The article is an excursion into the history of winemaking and the tradition of wine-drinking in China from antiquity to the present days. In the article presented reflections about the time of the appearance of wine and also the importance of this drink in the life of Chinese society. Considered the interpretation of the wine tradition of China in Mo Yan's novel «The Republic of wine».

*Keywords:* winemaking, folk traditions, Chinese literature, Chinese writers, literary creation, novels.

### ***Tyshhuk D. The aesthetics of the detective in prose for children***

*Abstract.* The article is devoted to review of the nature of interpretation genre hell of a detective in children's literature. The presentation of images of the detective and the criminal, riddle and paradoxicality are considered on the material of children's prose by A. Lindgren (the story "Blomkvist Kalle – detective"). Artistic transformation of the specific traits of genre detective fiction in the works for kids leads to leads the resolution is not only aesthetic, but also developmental tasks. Analysis of the text detective the reader-child allows you to set the level of a child's understanding the secret meaning of the artwork, determining active mental work.

*Keywords:* detectives, riddles, paradoxicality, literary images, criminal, Swedish literature, Swedish writers, literary creativity, children's literature.

**Zabudryaeva Y. The motive of the destruction of the family and house image in Gogol's creativity**

*Abstract.* The article is devoted to problems of the destruction of home and family values of Gogol's characters. We consider the connection between the house description and characters' nature through the psychology analysis of the main characters. Three author's novels: «The Old World Landowners», «May night, or Drowned Maiden», «Died soils» – were used as the main literature. In this article there is analysis of topic of the family and home that results in the problem of degradation of the main characters and their environment.

*Keywords:* Russian literature, Russian writers, literary creativity, literary images, literary motifs, literary subjects, family relations.

**Zhdanovich O. Futuristic experiment in the poetry collection «Lira Lyre» by Sergey Bobrov**

*Abstract.* This article deals with peculiarities of futuristic experiment in the poetry collection «Lira Lyre» by Sergey Bobrov, analyzes its artistic uniqueness.

*Keywords:* Russian Futurism, mystification, Russian poets, poetic creativity, poetic creativity.

**НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ**

**LITTERA *TERRA***

Материалы VI Международной  
конференции молодых ученых  
Выпуск 12

Оригинал-макет и корректура:  
И.А. Семухина

Уральский государственный педагогический университет.  
620017 Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.  
E-mail: [uspu@uspu.me](mailto:uspu@uspu.me)