

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 V Международной
конференции молодых ученых

Выпуск 11

Екатеринбург 2016

УДК 8(09)(082)
ББК Ш33(0)
Л 52

Редакционная коллегия:

Н.В. Барковская, д-р филол. наук, проф.
(Уральский государственный педагогический университет)
С.И. Ермоленко, д-р филол. наук, проф.
(Уральский государственный педагогический университет)
Л.Ю. Макарова, к. филол. наук, старший преподаватель
(Уральский государственный педагогический университет)
И.А. Семухина, к. филол. наук, доцент
(Уральский государственный педагогический университет)
Т.А. Снигирева, д-р филол. наук, проф.
(Уральский федеральный университет им. первого Президента России
Б.Н. Ельцина)

Рецензенты:

А.В. Кубасов, д-р филол. наук, проф. (Уральский государственный педагогический университет)
Е.К. Созина, д-р филол. наук, проф. (Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина)

Л 52 LITTERA TERRA [Электронный ресурс] : материалы V Международной конференции 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. – Электрон. дан. – Екатеринбург : [б. и.], 2016. – Вып. 11. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

ISBN 978-5-7186-0848-9

В сборнике представлены материалы Международной конференции молодых ученых, посвященной изучению жанровых процессов, стиливых 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.

Ответственный за выпуск: И.А. Семухина

УДК 8(09)(082)
ББК Ш33(0)

ISBN 978-5-7186-0848-9

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2016
© Кафедра литературы и методики
ее преподавания, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ЖАНР: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПОЭТИКА

<i>Хроликова В.А.</i> Эпистолярный роман в историко-теоретическом освещении.....	7
<i>Акимова Е.А.</i> «Мой демон» (1829) и «Мой демон» (1830-1831) М.Ю. Лермонтова как «поэтический дубль».....	18
<i>Бабушкина И.С.</i> Особенности сюжетостроения романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина»: проблема «внутреннего замка».....	26
<i>Бердинских Н.С.</i> Идеино-художественное своеобразие «восточной легенды» Д.Н. Мамина-Сибиряка «Баймаган».....	41
<i>Суслов В.Е.</i> «Про эти стихи»: поэтическая семантика термина в поэзии Б. Пастернака.....	49
<i>Потапенко К.М.</i> Жанр памфлета в публицистике Ильи Эренбурга.....	56

АВТОР – ГЕРОЙ – ЧИТАТЕЛЬ

<i>Ершов А.Г.</i> Эволюция гоголевской рецепции Пушкина в 1830-1840-х гг.	63
<i>Маликова Ю.В.</i> Н.В. Гоголь в критической прозе А.А. Блока.....	73
<i>Кандакова А.Н.</i> Роль пейзажа в раскрытии внутреннего мира лермонтовского Максима Максимыча.....	78
<i>Козлов О.О.</i> Комическое в романах И. Ильфа и Е. Петрова...	88
<i>Шумков Я.О.</i> Метафизика пола и любви в творчестве Андрея Платонова.....	94
<i>Кукарцева М.С.</i> Стихотворение «Зов» Е. Багряны в переводе А. Ахматовой: дистанцированный диалог поэтов	104
<i>Брызгалова М.Д.</i> Творческая личность и народ в трактовке Татьяны Толстой.....	114

ОБРАЗ – МОТИВ – ХРОНОТОП

<i>Семакина А.А.</i> Структура женского образа в романах И.А. Гончарова и его лермонтовские истоки.....	126
<i>Черепанова С.Н.</i> «Драма на охоте»: разрушение гармонии усадебного хронотопа.....	134
<i>Джаббарова Е.Я.</i> Осмысление времени и эпохи в художественной прозе М. Цветаевой.....	145
<i>Величко Е.А.</i> Особенности создания пространства цвета в стихотворениях О.Э. Мандельштама.....	152
<i>Липская А.О.</i> Особенности создания пространства в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» с помощью цветообозначения «желтый».....	161
<i>Давыдова А.В.</i> Образ севера в повести П.Г. Лыскова «Суровая осень».....	166
<i>Иванова В.И.</i> Образ окна в ранней лирике А. Кушнера.....	176
<i>Чевдаева А.А.</i> Семантика мотива живой и мёртвой воды (на материале рассказа В. Распутина «В ту же землю...»)	182
<i>Панина М.Е.</i> Святые (Пушкинские) Горы в изображении Владимира Кучерявкина	189
<i>Зелькина П.А.</i> Литературные истоки образа «золотого Иерусалима» в романе М. Дрэббл.....	197
<i>Тыщук Д.С.</i> Метафора в романе Аниты Брукнер «Отель “У озера”».....	209
<i>Сальникова О.И.</i> «The Walworth Farce» Энды Уолша: особенности пространственно-временной модели.....	221
<i>Хуан Жун</i> Образ жизненного круга в романе Мо Яня «Устал рождаться и умирать».....	231

ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА: ТРАДИЦИЯ И РЕЦЕПЦИЯ

<i>Баруткина М.О.</i> Символика огня в цикле «Неопалимая купина» М.А. Волошина в диалоге с классикой (Ф.М. Достоевский и Ф.И. Тютчев).....	234
--	-----

<i>Ягжина Ю.Е.</i> Интертекстуальность романа К.Г. Паустовского «Блистающие облака» (реминисценции Э.Т.А. Гофмана и А.С. Грина).....	243
<i>Ганина М.О.</i> Мифемы в структуре персонажа пьесы Е.Л. Шварца «Обыкновенное чудо».....	252
<i>Дроздова А.О.</i> Экфрасис как форма совмещения перспектив в ранних рассказах В. Набокова.....	257
<i>Валитова В.А.</i> Современное баснословие: репрезентация славянской мифологии в творчестве Марии Семёновой.....	266
<i>Петров В.В.</i> Повествовательные модели романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в литературе фанфикшн.....	276
<i>Тун Дать Дать</i> Сила и слабость материнской любви в романе Мо Яня «Большая грудь, широкий зад».....	283
<i>Яо Ниннин</i> Фольклорные и мифологические образы в новелле Мо Яня «Тетушкин чудо-нож».....	287
<i>Лу Ян</i> Театральные традиции Китая	290

К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

<i>Яклюшина М.С.</i> О соотношении сюжета «Россияды» М.М. Хераскова с событиями Казанского похода 1552 года: к постановке проблемы.....	294
<i>Екимова А.Ю.</i> «Являться муза стала мне...» (к истории русской Музы).....	302
<i>Соколов В.В.</i> Образ автора-повествователя в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова: к проблеме изучения....	307
<i>Усманова Р.Р.</i> Звукопись как элемент языковой игры в детской литературе (на материале произведений Д. Хармса, А. Барто, К. Чуковского).....	322
<i>Катренко О.Н.</i> К вопросу о типологии и архетипической основе литературного портрета.....	327
<i>Спешилова В.П.</i> Лингвистический анализ художественного текста и методика его проведения.....	332

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ

<i>Свинцова А.Н.</i> «Олеся» – гимн любви, уходящей из цивилизованного мира (методическая разработка урока по повести А.И. Куприна)	339
<i>Баженова Д.А.</i> Аспекты изучения творчества О.Э. Манделъштама в старших классах.....	348
<i>Козлова К.С.</i> Элективный курс по зарубежной литературе: цели, задачи, методы.....	353
Сведения об авторах	360
SUMMARY	369

УДК 821.161.1-312.7
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,44

В.А. Хроликова

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

ЭПИСТОЛЯРНЫЙ РОМАН В ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению эпистолярного романа в теоретическом и историческом аспектах. Рассматривая различные представления, существующие в современном литературоведении, о жанровой природе романа в письмах, автор приходит к выводу о его принадлежности к жанровой разновидности психологического романа. Краткий обзор истории формирования и развития эпистолярного романа в русской литературе первой трети XIX века завершается рассмотрением «<Романа в письмах>» А.С. Пушкина, открывшего еще не использованные возможности «старинной» жанровой формы.

Ключевые слова: эпистолярные романы, теория жанра, русская литература, литературные жанры, русские писатели, литературное творчество.

Общеизвестно, что эпистолярный жанр берет свое начало от жанра бытового письма. И.Е. Гельб определяет письмо как систему «взаимной коммуникации людей при помощи условно применяемых зримых знаков» [Гельб 1982: 24]. Письма чаще всего лишены нормативности (если говорить не о деловой переписке), они отличаются свободой темы и стиля. Г.П. Макогоненко как особенность письма отмечает «ясное ощущение пишущим своего адресата» [Макогоненко 1980: 13], что и обуславливает, по его мнению, индивидуальность тона и стиля.

Распространенным является представление, согласно которому к эпистолярной литературе относятся произведения художественной или публицистической литературы, использующие форму частного письма [см., напр.: Тимофеев

1948: 417 – 418; Крупчанов 1974: 469; Урнов 1975: С. 918 – 920 и др.]. Более точное, на наш взгляд, определение эпистолярной литературы, точнее прозы как ее важнейшей составной части, дает Н.В. Логунова: это «особая группа произведений художественной литературы», текст которых «строится по законам прозаической речи и оформлен как одно или несколько писем персонажа (-ей)» [Логунова 2011: 10].

К эпистолярной прозе, наряду с другими жанровыми формами, созданными на основе писем, относится и эпистолярный роман. Л.Я. Гинзбург, утверждая, что эпистолярный роман берет свой материал из реальной, действительной жизни, справедливо подчеркивает при этом, что роман и бытовое (документальное) письмо – это «разные уровни построения образа личности» [Гинзбург 1999: 7]. Явлением искусства документальную литературу, по мнению Гинзбург, «делает эстетическая организованность», которая предполагает не столько вымысел и обязательность организации, сколько качество художественного образа, возникшего в слове [Гинзбург 1999: 8].

О природе эпистолярного романа в литературоведении до сих пор не существует единого мнения. Традиционно под эпистолярным романом понимают жанровую разновидность прозы, использующую эпистолярную форму, иными словами, это не что иное, как роман в форме писем [см., напр.: Крупчанов: 1974: 469; Урнов 1975: 918 – 920; Муравьев 2001: 1233 – 1235 и др.]. Однако данное определение не является точным, так как оно не содержит в себе четкого обозначения специфики эпистолярного романа как особой жанровой разновидности.

Для современного отечественного литературоведения характерна терминологическая неопределенность. Один из дискуссионных вопросов литературоведения: является ли эпистолярный роман самостоятельным жанром, или же он представляет собой разновидность какой-либо жанровой формы, например психологического романа.

Как самостоятельное жанровое образование рассматривает эпистолярный роман О.О. Рогинская.

Исследовательница определяет эпистолярный роман как роман «с ярко выраженной канонической формой» [Рогинская 2002: 3], который строится как соединение эпистолярной формы и эпистолярного сюжета. Сюжет в эпистолярном романе основывается на переписке героев, и разворачивается он в этой же переписке. Рогинская выделяет такую важную, с её точки зрения, особенность эпистолярного романа, как «отсутствие прямого авторского слова» [Там же: 42], исключаящее, как правило, непосредственное присутствие автора в тексте. По мнению исследовательницы, письма могут иметь документальную основу или же только использовать эффект «документальности». С этим связана такая важная особенность эпистолярного романа, как установка на подлинность / вымышленность. Рогинская справедливо подчеркивает двойственную природу писем в эпистолярном романе: в составе переписки они будут являться композиционно-речевой формой, «с которой сталкиваются автор и читатель»; в то же время эти письма «реально» присутствуют в «пространстве» героев [Рогинская 2002: 23]. Однако, полагая, что эпистолярный роман – самостоятельный жанр, Рогинская не дает его четкой жанровой характеристики, которая позволила бы отграничить его от других смежных с ним жанровых форм.

В полемику по основным положениями работы О.О. Рогинской вступают в своих диссертационных исследованиях Е.Ю. Шер и О.В. Третьякова, которые рассматривают эпистолярный роман не как самостоятельный жанр, а как разновидность романа психологического. «Форма письма, – подчеркивает Е.Ю. Шер, – используется чаще всего в исповедальной функции» [Шер 2007: 52]. Герои эпистолярного романа в письмах раскрывают перед реальным (в художественном мире произведения) или потенциальным читателем свою душу, мысли. При этом оказывается, что основной конфликт в эпистолярном романе «обнаруживается не в сфере отношений человека с миром, а внутри самой личности» [Там же: 35].

В своем исследовании Е.Ю. Шер, опираясь на теоретическую модель жанра, предложенную Н.Л. Лейдерманом

[См.: Лейдерман: 2010: 17 – 143], делает акцент на субъектной организации произведения как важнейшем уровне его жанровой, определяющей особенности образа мира в нем. Именно специфику «построения художественного мира произведения» считает Е.Ю. Шер дифференцирующим признаком, позволяющим разграничить эпистолярную повесть и эпистолярный роман [Шер 2007: 49]. В центре повести, по ее мнению, будет находиться одна сюжетная линия, из чего следует малая емкость образа мира, герои и характеры в повествовании, как правило, даны в «решительном сюжетном переломе» [Там же: 48]. В эпистолярном же романе может быть несколько сюжетных линий, пересекающихся между собой, характеры героев-корреспондентов в процессе длящейся во времени переписки получают более полное раскрытие (в свете разных сознаний), что способствует созданию по-романному сложного образа мира.

С нашей точки зрения, Е.Ю. Шер в своей диссертации дает достаточно четкое и емкое определение понятия «эпистолярный роман». «Эпистолярный роман – разновидность романа психологического, своеобразие жанровой формы которого определяется тем, что он совмещает в себе особенности романного повествования с его стремлением к всеобъемлющему охвату действительности и жанровые свойства письма, обогащающие роман широкими возможностями в художественном исследовании внутреннего мира человека» [Там же: 41].

О. В. Третьякова, развивая идеи Е.Ю. Шер, делает в своем диссертационном исследовании одно существенное уточнение: в эпистолярной повести адресат представляет собой обычно «молчаливого собеседника», который только внимает исповеди адресата. Образ мира, таким образом, предстает в эпистолярной повести в свете одного сознания. Романом же «востребован диалогический потенциал переписки (в произведениях этого жанра обычны не одна, а несколько линий переписки)» [Третьякова 2012 (автореф.): 7], поэтому образ мира в романе представлен отраженным в нескольких сознаниях.

Подчеркивая, что эпистолярный роман «строится в форме письменного диалога героев», О.В. Третьякова также придает особое значение субъектной организации произведения, на которую падает основная «тяжесть» его жанровой конструкции. При этом исследовательница приходит к важному, на наш взгляд, выводу: субъектная организация эпистолярного романа характеризуется двухуровневостью, поскольку она «включает в себя не только письма героев – корреспондентов, но и «слово издателя / редактора писем» [Третьякова 2012 (дис.): 21]. В предисловии / послесловии повествование ведется от лица издателя / редактора переписки, и, таким образом, издатель / редактор в романе находится в позиции всезнания. Издатель / редактор в предисловии / послесловии может оговаривать условия, при которых письма попали к нему, указывать причины опубликования писем, а также комментировать их состав и содержание. Однако фигура издателя / редактора не всегда является обязательной в эпистолярном романе.

О.В. Третьякова указывает также на неоднородность пространственно-временной организации эпистолярного романа. «С одной стороны, герои пишут письма в “реальной” жизни», а значит – пространство и время переписки включаются в пространство и время их жизни. С другой стороны, «в эпистолярном романе мы имеем дело с законченной перепиской, можем определить ее временные границы» [Там же: 33].

Весьма существенно, с нашей точки зрения, еще одно замечание О.В. Третьяковой: в эпистолярном романе переписка становится не только способом изображения, но и объектом изображения, что делает возможным «размышления редактора или героев» над жанровыми особенностями письма [Там же: 36]. Корреспонденты могут вводить в свои письма рассуждения о предшествующих произведениях, написанных в эпистолярной форме. Таким образом, эпистолярный роман «подключается» к жанровой традиции, соотносится с ней как с некоей эстетической нормой и образцом, что позволяет увидеть и оценить (читателю) специфические особенности именно данного произведения.

Как известно, зарождение жанра эпистолярного романа происходит в Западной Европе XVIII века. Как *романный* жанр эпистолярный роман «сформировался преимущественно в условиях сентименталистской художественной системы» [Там же: 36, 37]. Эпистолярный роман становится одним из самых репрезентативных жанров литературы эпохи сентиментализма, в нем с наибольшей полнотой оказались реализованными возможности сентименталистского художественного метода.

Сентиментализм как художественный метод, давший начало литературному направлению в Западной Европе, связан «с изображением человека “изнутри”, с видением в каждой личности чего-то исключительного, “особого”» [Неустроев 1984: 16]. Для него характерны идеализация патриархальной старины, обращение к частному человеку, истолкование его как «чувствительной» личности, пафос сострадания.

В эпистолярной форме написан ряд значительных произведений мировой литературы: «Памела, или Вознагражденная добродетель» (1740), «Кларисса Гарлоу» (1747–1748) С. Ричардсона; «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) Ж. Ж. Руссо; «Страдания юного Вертера» (1774) И. В. Гете, «Опасные связи» П. Шодерло де Лакло (1782) и др. При более подробном рассмотрении каждого из названных произведений можно выделить отличительные признаки, которые станут каноническими для эпистолярного романа. К ним относятся:

переписка героев (иногда ответных корреспонденций могло и не быть, а линий переписок могло быть несколько);

образ издателя / редактора (его могло и не быть), объясняющий причины публикации переписки, комментирующий отдельные ее части;

устойчивые сюжеты (как правило, любовного характера);

рефлексия «над европейским жанровым каноном, которая не только служила средством характеристики персонажей, но и расширяла границы художественного мира произведения, а также выступала в качестве знака принадлежности произведения к авторитетной жанровой традиции» [Ермоленко 2014: 10 – 11].

Названные канонические признаки западноевропейского

эпистолярного романа были органично восприняты русской литературой.

Западноевропейские переводные романы, в том числе эпистолярные, рассчитанные на широкую аудиторию, начинают появляться в русской периодике с середины XVIII века, постепенно завоевывая популярность среди русских читателей. Привлекательными для читателей в этих романах были их нравоучительная направленность и содержание, которое «бралось из жизни, более или менее, действительной, обыденной» [Сиповский 1903: 3], а главное – «пристальное внимание к частной жизни, понимание значимости человеческой личности» [Третьякова 2012 (дис.): 41].

Русская проза, по мнению И.З. Сермана, на протяжении XVIII века «развивалась, усваивая опыт современного движения западноевропейской повествовательной прозы» [Серман 1962: 50]. О важности западноевропейской традиции для формирующегося на русской почве эпистолярного жанра писали многие исследователи [См., напр.: Сиповский 1903: 12; Гуковский 1999: 180 и др.]. Русские эпистолярные романы начинают создаваться с ориентацией на западноевропейскую эпистолярную традицию, которая считалась образцовой.

В отечественной литературе эпистолярный роман прошел несколько этапов развития: «от раннего, когда ориентация на канон западноевропейского эпистолярного романа является очень заметной, – к попыткам творческого освоения традиции и далее – к созданию оригинальных произведений в 20-30-е годы» XIX века [Ермоленко 2014: 11].

Первым этапом освоения жанрового канона является создание подражательных романов, к которым обычно относят «Письма Эрнеста и Доравры» (1766) Ф.А. Эмина, написанные вскоре после выхода «Юлии, или Новой Элоизы» Руссо (впрочем, подражательность романа Эмина оспаривается некоторыми современными исследователями). Также к начальному этапу творческого освоения жанрового канона относится повесть «Российский Вертер» (1792). М.В. Сушкова. Используя в названии своего произведения имя героя известного романа И.В. Гете «Страдания юного Вертера»,

русский автор тем самым подчеркнул свою ориентацию на уже сложившуюся европейскую жанровую традицию.

В 20–30-е годы XIX века появляется множество произведений, ориентированных на жанровую традицию эпистолярного романа. К таким произведениям относятся повести – «*Роман в семи письмах*» (1823) А.А. Бестужева-Марлинского, «*Роман в двух письмах*» (1832) О.М. Сомова, «*Письма совоспитанниц*» (1837) С.А. Закревской, «*Письма Энского к одному приятелю в Петербурге*» (1838) П.П. Каменского, «*Письма*» неизвестного автора, опубликованные в «Московском наблюдателе» в 1838 году; а также романы – «*Поездка в Германию*» (1831) Н.И. Греча, «*Последний Колонна*» (1846) В.К. Кюхельбекер [Подробнее см. об этом: Третьякова 2012 (дис)].

Не просто следование жанровой традиции, но и ее творческое переосмысление мы наблюдаем уже в творчестве А. С. Пушкина, в частности, в его незавершенном произведении «*«Роман в письмах»*» (1829).

Авторы некоторых исследований считают, что в названном произведении Пушкин вступает в полемику с европейской эпистолярной традицией [См., напр.: Логунова 2011, Рогинская 2002]. Основным аргументом исследователей, придерживающихся этой точки зрения, становится суждение главной героини Лизы о романе Ричардсона: «Чтение Ричардсона дало мне повод к размышлениям. Какая ужасная разница между идеалами бабушек и внучек! Что есть общего между Ловласом и Адольфом? Между тем роль женщин не изменяется. Кларисса, за исключением церемонных приседаний, все же походит на героиню новейших романов. Потому ли, что способы нравиться в мужчине зависят от моды, от минутного мнения... а в женщинах – они основаны на чувстве и природе, которые вечны» [Пушкин 1987: 35]. В этом высказывании героини исследователи видят противопоставление старого и нового укладов жизни. Исходя из этого эпистолярный роман, относящийся к временам «бабушек», характеризуется как «старинный» [См., напр.: Рогинская 2002: 101], что и делает, по мнению исследователей, неизбежной полемику с ним в новых

исторических условиях.

Внешне сюжетная схема «<Романа...>» напоминает традиционный эпистолярный роман XVIII века. Однако, анализ пушкинского фрагмента, приводит нас к выводу, что его автор, вступая в творческий диалог с традицией, существенно усложняет внутреннюю структуру произведения.

В «<Романе в письмах>» две не пересекающиеся друг с другом линии переписки, одна из которых – линия подруг Лизы и Саши, другая – Владимира и его друга (происходит четкое разделение переписок по гендерному принципу – женская и мужская линии). Переписка Лизы и Саши состоит из семи корреспонденций. С восьмого письма в роман входят новые герои: Владимир ** и его друг.

Пушкин индивидуализирует стиль писем героев, читатель «слышит» голоса пишущих героев, что способствует раскрытию внутреннего мира каждого из них. Причем внутренний мир героев не статичен, он представлен в динамике, в развитии (особенно это касается образа Лизы).

В письма главных героев и персонажей включается и «чужое» слово. Например, в письме Саши передана косвенная речь Владимира: «Он [Владимир – В.Х.] сказал, что твое отсутствие на балах заметно, как порванная струна в фортепьяно...» [Пушкин 1987: 34]. Лиза, сообщая подруге подробности встречи с Владимиром ** на именинах, полностью воспроизводит его речь: «“Я приехал по одному делу, от которого зависит счастье моей жизни”, – отвечал он [Владимир – В.Х.] вполголоса и тотчас отошел...» [Там же: 39]. Корреспонденты неоднократно в своих письмах упоминают людей из «реальной», находящейся за пределами переписки, жизни (Авдотья Андреевна, княжна Ольга, Алексей Р., дипломат Ст- и др.). Таким образом создается ощущение, что мир, воссоздаваемый в пушкинском романе, не замкнут рамками переписки.

Расширяются и пространственно-временные рамки в романе: в нем соотносятся миры столичный и деревенский, каждому из них свойственно свое ощущение времени [См. об этом: Ермоленко, Третьякова 2013: 33-35]. В письмах Саши из

Петербурга обозначается точное время («*На другой день...*»; «*Третьего дня был бал у К***»). В письмах Лизы из деревни с ее медлительным течением жизни, подчиненным природному ритму, напротив, обозначение времени лишено этой конкретики: «*У нас зима...*».

Итак, согласимся с исследователями: главным принципом построения художественного мира в «<Романе в письмах>» становится диалогизм, который предполагает не только диалог героев, но и диалог А.С. Пушкина с жанровой традицией эпистолярного романа [См.: там же: 35 – 36]. Мы убедились в том, что автор «<Романа в письмах>» не просто ориентируется на уже установившуюся жанровую традицию, он ее творчески переосмысляет. В результате усложняется внутренняя структура произведения, что способствует созданию по-романному сложного образа мира. Пушкину удалось «по старой канве вышить новые узоры»: незавершенный эпистолярный роман свидетельствует о том, что «старинный» жанр еще не исчерпал всех своих возможностей. И это открытие Пушкина делает возможным дальнейшее развитие жанра эпистолярного романа в русской литературе.

Литература

Гельб И.Е. Опыт изучения Письма (Основы граммологии). М. : Радуга, 1982.

Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М. : INTRADA, 1999.

Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. М. : Аспект Пресс, 1999.

Ермоленко С.И., Третьякова О.В. «<Роман в письмах>» А.С. Пушкина : «Новые узоры» «по старой канве» // Уральский филологический вестник. Серия «Русская классика: динамика художественных систем». Екатеринбург, 2013. №1. С. 22 – 39.

Ермоленко С.И. Литература «второго ряда» и становление русского психологического романа // Уральский филологический вестник. Серия «Русская классика : динамика художественных систем». Екатеринбург, 2014. №3. С. 5 – 23.

Крупчанов Л. Эпистолярная форма // Словарь литературоведческих терминов. М. : Просвещение, 1974. С. 469.

Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Исследования и разборы / Ин-т филол. исследований и образоват. стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010.

Логунова Н.В. Русская эпистолярная проза XX – начала XXI веков: эволюция жанра и художественного дискурса : автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2011.

Макогоненко Г.П. Письма русских писателей XVIII века и литературный процесс // Письма русских писателей XVIII века. Л. : Наука, 1980. С. 3 – 42 .

Муравьев В.С. Эпистолярная литература // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М. : Интелвак, 2001. Стлб. 1233–1235.

Неустроев В.П. История зарубежной литературы XVIII века. Страны Европы и США. 2 изд., испр. и доп. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984.

Пушкин А.С. [Роман в письмах] // Пушкин А.С. Сочинения : в 3 т. Проза. М. : Худож. лит., 1987. Т. 3. С. 32 – 44.

Рогинская О.О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе : дис. ... канд. филол. наук. М., 2002.

Серман И.З. Зарождение романа в русской литературе XVIII века // История русского романа : в 2 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1962. Т. 1. С. 40 – 65.

Ситовский В.В. Из истории русского романа и повести. (Материалы по библиогр., ист. и теории рус. романа). СПб. : Издание 2-го Отд. Императорской Академии Наук, 1903. Ч.1.

Тимофеев Л. Эпистолярная литература // Энциклопедический словарь [Гранат]. 7-е изд. М. : ОГИЗ, 1948. Т. 54. С. 417 – 418.

Третьякова О.В. Феномен «роман в письмах» в русской литературе XVIII – первой трети XIX веков : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2012.

Третьякова О.В. Феномен «роман в письмах» в русской литературе XVIII – первой трети XIX веков : дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2012.

Урнов Д.М. Эпистолярная литература // Краткая литературная энциклопедия. М. : Сов. энциклопедия, 1975. Т. 8. С. 918–920.

Шер Е.Ю. «Последний Колонна» В. К. Кюхельбекера : реализация замысла романа в письмах : дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007.

УДК 821.161.1-1(Лермонтов М. Ю.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,445

Е.А. Акимова

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

**«МОЙ ДЕМОН» (1829) И «МОЙ ДЕМОН» (1830-1831)
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА КАК «ПОЭТИЧЕСКИЙ ДУБЛЬ»**

Аннотация. В статье сопоставляются два стихотворения М.Ю. Лермонтова, относящиеся к раннему периоду творчества поэта, – «Мой Демон» (1829) и «Мой Демон» (1830-1831). Опираясь на наблюдения исследователей над феноменом самоповторений в лирике Лермонтова, автор статьи в процессе анализа стихотворений приходит к выводу о значимости «поэтических дублей» для понимания характера творческой эволюции поэта. Внимание к творческой лаборатории Лермонтова способствует уточнению представления о творческой индивидуальности поэта.

Ключевые слова: творческая индивидуальность, поэтическое творчество, русская литература, русские поэты, анализ стихотворений.

Обращение к своему собственному материалу как особенность творчества М.Ю. Лермонтова была замечена давно. Одним из первых на эту особенность обратил внимание В.Т. Плаксин (1848)¹, отметив, что «повторения мыслей» у поэта «можно считать десятками» [Плаксин 2002: 171]. Плаксин полагал, что это является следствием «фанатической навязчивости», обнаруживающейся в сосредоточенности поэта

¹ Преподаватель словесности в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, где в 1832 – 1834 гг. обучался поэт [см. об этом: Лермонтовская энциклопедия 1981: 626].

на одной и той же «личной» думе, которая «более или менее отражается почти во всем, что он создал или произвел [Там же: 178]. Независимо от В.Т. Плаксина, на явление самоповторений в творчестве Лермонтова указала известная в 30-е годы поэтесса Е. П. Ростопчина (в письме к А. Дюма-отцу от 27 августа/10 сентября 1858 г.). В пристрастии Лермонтова к самоповторениям, по мнению Ростопчиной, проявляется особенность его творческого процесса: поэт «набрасывал на бумагу стих или два, пришедшие в голову, не зная сам, что он с ними сделает, а потом включал их в то или другое стихотворение, к которому, как ему казалось, они подходили». При этом, замечает Ростопчина, мысль у Лермонтова «постоянно не имеет полноты, неопределенна и колеблется», и это делает возможным ее повторения [Цит. по: М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях... 1989: 361].

Затем интерес к самоповторениям угасает и появляется вновь только в начале XX века. Очевидно, это связано с тем, что в преддверии юбилейной даты – 100-летия со дня рождения М.Ю. Лермонтова – начинают активно издаваться собрания сочинений поэта, в которые включаются его ранее не публиковавшиеся произведения. К юбилейной дате был приурочен выход в свет сборника «Венок Лермонтову» (1914), в котором интерес для нас представляет статья В.М. Фишера «Поэтика Лермонтова». Исследователь был одним из первых, кто, говоря о самоповторениях («навязчивости», «большой устойчивости образов и речений»), обратил внимание не только на поэмы «Боярин Орша» и «Мцыри» (как, например, В.Т. Плаксин в статье «Сочинения Лермонтова»), но и на стихотворения поэта («К***», «Он был рождён...»), «Не смейся над моей пророческой тоскою...», «Памяти А. И. О<доевско>го», «Дума»), увидев в использовании повторяющихся элементов одну из характерных особенностей лермонтовской поэтики.

Свое понимание проблемы самоповторений формулирует Б.М. Эйхенбаум в монографии «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки» (1924). Изучая поэмы Лермонтова, Эйхенбаум приходит к выводу, что его самоповторения

«представляют собой чисто-стилистические клише, не связанные с материалом одной определенной вещи и потому блуждающие по разным произведениям» [Эйхенбаум 1924: 74].

Другой подход к объяснению явления самоповторений обнаруживаем в монографии С.Н. Дурылина «Как работал Лермонтов» (1934). Исследователь рассматривал эту проблему на материале трёх поэм – «Борян Орша», «Исповедь» и «Мцыри» – и приходит к выводу, что они являются «тремя редакциями одного и того же произведения, как рассматривал их сам Лермонтов» [см.: Дурылин 1934: 76 – 78].

Оригинальная трактовка проблемы самоповторений поэта содержится в монографии Б.Т. Удодова «М.Ю. Лермонтов: художественная индивидуальность и творческие процессы» (1973). Исследователь впервые, обращаясь к рукописям, черновикам Лермонтова, рассмотрел феномен самоповторений в контексте творческих процессов, которыми отмечена литературная деятельность поэта. Главное открытие Удодова состоит в том, что он увидел в повторяющихся образах, мотивах («истинных» самоповторениях) «кирпичики», которые составляют картину поэтического мира Лермонтова. Повторяющиеся образы, мотивы, поэтические формулы Лермонтова несут на себе глубокий отпечаток личности поэта и его художественной системы. «Лермонтовские поэтические формулы, – справедливо подчеркивает Б. Т. Удодов, – это сгустки образных ассоциаций, “аккумуляторы” философско-эстетических представлений поэта, опорные точки художественной модели мира» [Удодов 1973: 296]. Они впитывают в себя жизненный и поэтический опыты поэта, их повторяемость, считает исследователь, способствует не только восприятию произведения, но и пониманию художественного мира поэта.

В последнее десятилетие публикуются работы, если можно так выразиться, локального масштаба, когда в центре внимания оказываются «самоповторения», обнаруживаемые в конкретных стихотворениях. Так, в статье «“Поле Бородина” – “Бородино”: к проблеме “самоповторений” М.Ю. Лермонтова» (2012), С.И. Ермоленко обращается к паре стихотворений (или, если воспользоваться определением Б.Т. Удодова,

«поэтическому дублю»), не раз привлекавшей внимание исследователей. Сопоставляя эти два стихотворения, Ермоленко приходит к важному, с нашей точки зрения, выводу: в «Бородино» появляется новая для Лермонтова субъектная форма выражения авторского сознания, а именно – герой «ролевой» лирики. Если раньше исследователи рассматривали самоповторения в широком масштабе – в контексте всего, даже не только лирического, но и поэтического творчества Лермонтова, то здесь мы видим другой подход: идя от частного к общему, анализируя конкретный «поэтический дубль» (термин Б.Т. Удодова) исследователь не просто констатирует факт движения Лермонтова к реализму (а возникновение «ролевой» лирики – именно показатель такого движения), но и выявляет, какими изменениями в художественной структуре стихотворения эта динамика сопровождается. Это, на наш взгляд, позволяет говорить о характере творческой эволюции М.Ю. Лермонтова.

Рассмотрим в указанном аспекте пару стихотворений – «Мой демон» (1829) и «Мой демон» (1830-1831).

Первые четыре строки этих стихотворений почти полностью совпадают:

Собрание зол его стихия.	Собрание зол его стихия;
Носясь меж <i>дымных</i> облаков,	Носясь меж <i>темных</i> облаков,
Он любит бури роковые	Он любит бури роковые
И пену рек, и шум дубров. (57) ¹	И пену рек и шум дубров... (318)

В стихотворении «Мой демон» 1829 года поэт впервые обращается к образу Демона. Само заглавие говорит о субъективном и глубоко личном видении и переживании лирическим субъектом Лермонтова, не персонифицированным в стихотворении, образа демона («Мой демон»), в восприятии которого дается этот образ. Нестрофическая композиция стихотворения призвана подчеркнуть цельность образа демона. Демон, по библейской традиции, – ангел, который восстал против бога, против существующего миропорядка и был низвергнут в ад, стал духом зла. Противостояние,

¹ Здесь и далее цит. по: [Лермонтов 1954]. Курсив в цитатах наш. – Е.А.

романтическое по своей природе, выносится на «земной» уровень. Первое изображение демона даётся через описание природы, которое задаёт эмоциональный тон:

Носясь меж *дымных облаков*,
Он любит *бури роковые*,
И *пену рек*, и *шум дубров*.
Меж листьев желтых, облетевших,
Стоит его недвижимый трон;
На нём, средь *ветров онемевших*,
Сидит уныл и мрачен он. (57)

Бушующая стихия, рокот волн – олицетворение мятежного начала демона, его страсти к разрушению. Динамика в подчеркнuto романтическом изображении природы созвучна внутреннему состоянию демона, но состоянию, скрытому от «посторонних» глаз: он «мрачен и уныл». Но в то же время величие и власть демона, символом которых являет «недвижный трон», соседствуют с его «мрачностью» и «унынием», он безгранично одинок, его окружают лишь «ветры онемевшие». Жёлтые, облетевшие листья, среди которых «стоит» трон демона, создают атмосферу увядания и смерти, которая олицетворяет злое начало. Обратим внимание на контраст, с помощью которого создается образ Демона. С одной стороны, этот образ необычайно динамичен («*Носясь меж дымных облаков...*»), что является выражением его мятежной неуспокоенности, подчеркнутой бурной динамикой в природе («*бури роковые*», «*пену рек*, и *шум дубров*»). А с другой стороны, акцентируется неподвижность Демона, как будто бы противоречащая только что отмеченной динамике: он «*сидит*» (а только что «*носился*») на своем «*недвижном троне*» «уныл и мрачен». Так, обозначается внутренняя противоречивость образа Демона.

Сущность образа Демона раскрывается в строках, подчеркнутых с помощью анафоры: «*Он презрел чистую любовь, / Он все моленья отвергает, / Он равнодушно видит кровь...*»). Однако далее снова обнаруживается двойственность его природы:

И звук высоких ощущений
Он давит голосом страстей... (57)

Демону не чужды «высокие ощущения», но он намеренно «давит» их, так как не верит в искренние, светлые чувства. «Перед его “неземной” мрачной силой отступает и традиц. просветляющая, примиряющая “муза кротких вдохновений”» [Лермонтовская энциклопедия 1981: 282].

Так, образом *«моего»* Демона лермонтовский лирический субъект выражает свое трагическое, раздвоенное мироощущение. Конфликт человека с миром получает глубокое философское осмысление, переходя на уровень борьбы добра и зла, бога и дьявола.

В стихотворении «Мой демон», написанном в период с 1830 по 1831 гг., поэт продолжает тематику, обозначенную в первом стихотворении, но значительно усложняет и углубляет её. Образ Демона конкретизируется, приобретает земные, человеческие черты:

Он любит пасмурные ночи,
Туманы, бледную луну,
Улыбки горькие и очи,
Безвестные слезам и сну. (318)

Подробная детализация во втором стихотворении призвана полнее раскрыть образа Демона, которого одолевают страсти, метания («К ничтожным хладным толкам света / Привык прислушиваться он, / Ему смешны слова привета / И всякий верящий смешон»; «Глохнет жадно дым сраженья / И пар от крови пролитой» – для сравнения: Он *равнодушно* видит кровь («Мой демон», 1829); «Родится ли *страдалец* новый, / Он *беспокоит* дух отца...»). Демон страдает и мечется не только сам, но и мучает душу лирического субъекта. Озаряя разум лирического субъекта «лучом чудесного огня», «показывая» ему «образ совершенства», он в то же время «отнимает» у него этот «образ», лишая надежды на счастье. Вследствие этого, «совершенство мира и собств. блаженство открываются лирич. герою как недостижимая цель в процессе вечных поисков, разочарований и сомнений» [Лермонтовская энциклопедия 1981: 282].

Если в первом стихотворении Демон изображался как бы со стороны, еще неясно (для самого лирического субъекта),

скрытым в «дымных облаках» («Носясь меж *дымных* облаков...»), то теперь подчеркнута его связь с лирическим субъектом: «И гордый демон не отстанет, / Пока живу я, от меня...». Демон полностью овладевает мыслями лирического субъекта, это, по сути, его второе «я».

Если сравнивать отрывок, который повторяется в первом и во втором стихотворении, то особое внимание обращает на себя синтаксис. В первом стихотворении в конце первой строфы стоит точка, однородные члены разделены запятой, что несколько замедляет движение стиха: будто Демон изображен именно в тот момент, когда «звук» его «высоких ощущений» уже подавлен «голосом страстей». Во втором же стихотворении в конце первой строки стоит точкой с запятой, а далее между однородными членами нет никаких знаков («Он любит *бури* роковые / *И пену* рек *и шум* дубов...»), как будто это надлежит прочесть «на одном дыхании». В то же время повтор союза «и» несколько напрягает стих, создавая с самого начала стихотворения напряженность интонации. Так, подчёркивает страстность натуры Демона, одолеваемой противоречивыми чувствами и находящегося в разладе со всем миром.

Справедливо суждение Б.Т. Удодова: образ Демона, зародившийся ещё в детском сознании поэта, преследовал его всю жизнь, отсюда и частое появление этого образа или намёка на него во всей лирике поэта [см.: Удодов 1973: 289]. Стоит принять во внимание и то, что рассматриваемые нами стихотворения пишутся одновременно с начавшейся работой Лермонтова над поэмой «Демон». Как справедливо замечает Л.А. Ходанен, многозначный по своей природе «миф о Демоне» формировался постепенно в творческом сознании Лермонтова [Ходанен 1990: URL]. Логично предположить, что, прежде чем приступить к разработке образа Демона в таком еще сложном для всякого юного поэта жанре как поэма, Лермонтов попробовал сделать набросок этого образа в небольших по объему стихотворениях, что, на наш взгляд, прекрасно иллюстрирует рассмотренный выше «поэтический дубль», позволяющий проникнуть в творческую лабораторию поэта.

Однако дальнейшие размышления над темой Демона в лермонтовском творчестве уже выходят за рамки статьи.

Литература

Лермонтов М.Ю. Собр. соч. : в 6 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1954. Т.1.

Ермоленко С.И. «Поле Бородина» – «Бородино» : к проблеме «самоповторений» М.Ю. Лермонтова // Филологический класс. 2012. №1. С. 18 – 21.

Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В.А. Мануйлов. М. : Сов. энциклопедия, 1981.

М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М. : Худож. лит., 1989.

Плаксин В.Т. Сочинения Лермонтова // М.Ю. Лермонтов : pro et contra. СПб. : РХГИ, 2002. С. 162 – 181.

Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов : Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1973.

Фишер В.М. Поэтика Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову : юбилейный сборник. М. ; Пг. : Издание Т-ва «В. В. Думнов, наследники бр. Салаевых», 1914. С. 196 – 236.

Ходанен Л.Я. Поэмы М.Ю. Лермонтова : Поэтика и фольклорно-классические традиции : учеб. пособие / науч. ред. Т.Г. Черняева ; Кемеров. гос. ун-т. Кемерово, 1990. URL : <http://lermontov.niv.ru/lermontov/kritika/hodanen/poemy-roetika.htm> (дата обращения: 08.11.2016).

Эйхенбаум Б.М. Лермонтов : Опыт историко-литературной оценки. Л. : Гос. изд-во, 1924.

И.С. Бабушкина

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

**ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТОСТРОЕНИЯ РОМАНА
Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»: ПРОБЛЕМА
«ВНУТРЕННЕГО ЗАМКА»**

Аннотация. В статье рассматривается проблема сюжетостроения романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина». Анализируя две сюжетные линии, связанные с образами главных героев – Анны Карениной и Константина Левина, автор статьи приходит к выводу, что художественное единство романа обеспечивается «внутренней связью», на существовании которой настаивал Толстой. «Внутренняя связь», а значит художественная целостность романа, обусловлена поисками смысла жизни, которые ведут оба главных героя, но в разных направлениях. В начале романа оба героя смысл жизни видят в одном и том же – в личном счастье. Однако понимание счастья, а главное – «избрание пути», ведущего к нему, у них оказываются разными. Отсюда разным оказывается и итог их исканий.

Ключевые слова: сюжетостроение, литературные сюжеты, русская литература, русские писатели, литературное творчество, анализ литературного произведения, поиск смысла жизни.

Многие современники Л.Н. Толстого не сразу поняли особенности художественной организации романа «Анна Каренина» [См. об этом подробнее: Горная 1979]. Воспринимая произведение в жанровой традиции семейного романа, читатели и критики отмечали рыхлость композиции «Анны Карениной», разъединенность главных сюжетных линий – Анны и Левина, развивающихся, как будто бы, совершенно самостоятельно, независимо друг от друга. Подтверждением этого является письмо известного педагога, профессора С.А. Рачинского, который в 1878 году писал Толстому об «Анне Карениной»: «Последняя часть произвела впечатление охлаждающее, не потому, чтобы она была слабее других (напротив, она исполнена глубины и тонкости), но по коренному недостатку в построении всего романа. *В нем нет архитектуры. В нем (т. е. в романе)*

развиваются рядом и развиваются великолепно две темы, ничем между собою не связанные. Как обрадовался я знакомству Левина с Анной Карениной. Согласитесь, что это один из лучших эпизодов романа. Тут представлялся случай связать все нити рассказа и обеспечить за ними целостный финал. Вы не захотели — бог с вами. “Анна Каренина” — все-таки остается лучшим из современных романов, а вы первым из современных писателей» [Цит. по: Бабаев 1978: 113. Курсив наш. – И.Б.].

В ответ на письмо Рачинского Толстой пишет следующее: *«Суждение ваше об “Анне Карениной” мне кажется неверно. Я горжусь, напротив, архитектурой – своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи. <...>... боюсь, что, пробежав роман, вы не заметили его внутреннего содержания. <...> если вы ... хотите говорить о недостатке связи, то я не могу не сказать – верно вы ее не там ищете... эта связь там есть – посмотрите – вы найдете» [Толстой 1984: 819. Курсив наш. – И.Б.].*

В литературоведении значение термина «сюжет» понимается примерно одинаково разными исследователями. В своей статье мы исходим из понимания сюжета, предложенного в учебном пособии Н.Л. Лейдермана и Н.В. Барковской, которое кажется нам более точным: «Сюжет – последовательность событий, в которых развивается конфликт. Элементы сюжета: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка» [Лейдерман, Барковская 2003: 68]. Здесь возникает проблема соотношения сюжета и фабулы, которая по-разному решается в литературоведении. Так, представители формальной школы полагали, что «фабула – развитие событий, сюжет – как “сделан” об этом рассказ» [См.: там же]. Нам близка та трактовка понятий «сюжет» и «фабула», которое дается в названном выше пособии: если в основе сюжета как «последовательности событий» лежит, по сути, развитие конфликта, то фабула – порядок и способ сообщения о сюжете (повествование о ходе событий)

Каковы же особенности сюжетостроения романа, как соотносятся друг с другом его основные сюжетные линии? Где тот внутренний «замок», о котором писал Толстой в письме С.А. Рачинскому? Для ответов на эти вопросы обратимся к анализу обеих сюжетных линий романа.

Роман, в заглавии которого вынесено имя главной героини, начинается отнюдь не с ее появления. Первая фраза первой главы, ставшая афоризмом, имеет всеобщий характер: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему» (3)¹. Это своеобразное «философское вступление» (Э.Г. Бабаев) к роману: семейный разлад выступает как выражение общего кризиса, переживаемого русским обществом в пореформенный период. Сразу возникает антитеза «счастье» и «несчастье». Следующая далее фраза «Все смешалось в доме Облонских», с одной стороны, сохраняет свойственный началу романа обобщенный смысл, о котором напомним потом известные слова главного героя романа – Левина («У нас все... переворотилось и только укладывается»), а с другой – проблема «счастье/несчастье» конкретизируется: несчастье случилось пока не в жизни главной героини, а в семье ее брата – Стивы Облонского. По нашему мнению, такое начало является своего рода «короткометражной» экспозицией всего романа, имеющей отношение к обеим его сюжетным линиям.

Завязка сюжетной линии Анны Карениной начинается лишь с XVII – XVIII глав первой части, когда она прибывает в Москву с целью уладить разлад в семье брата Стивы. На вокзале происходит ее знакомство с графом Алексеем Вронским. Встреча станет роковой не только для Вронского, но и, прежде всего, для Анны: «Как будто избыток *чего-то* так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке. Она потушила умышленно свет в глазах, но он светился против ее воли в чуть заметной улыбке» (64. Курсив наш. –

¹ Здесь и далее цит. по: [Толстой 1970] (с указанием страниц в тексте работы).

И.Б.). И это «что-то» есть не что ничто иное как страсть, которая вспыхивает, подобно искре, между героями.

Вместе с тем внезапно вспыхнувшая страсть сразу же сопровождается «дурным предзнаменованием», которым становится гибель сторожа, раздавленного поездом. Так, с самого начала романа возникает ощущение гибельности пути, который изберет Анна в своем стремлении к счастью. «Ощущение ужаса перед чем-то *страшным, железным, механически беспощадным*, что должно погубить ее, возникает в сознании Анны в первый момент появления ее в романе, когда, приехав в Москву и не успев еще покинуть вагон, она узнает, что тот самый поезд, на котором она ехала, раздавил человека – железнодорожного сторожа. Потом ей часто снился мужичок, работающий над *железом*, – и это железо казалось ей предзнаменованием ее трагической гибели» [Бурсов 1956: 542. Курсив автора. – И.Б.]. Но «выбор был уже сделан, простые и глубокие человеческие чувства брали верх над всеми остальными, и Анна, не желая думать об этом, неуклонно шла навстречу своему счастью и своей гибели» [Там же: 523].

Встреча Анны и Кити также играет важную роль в дальнейшем развитии сюжетной линии. Анна невольно оказывается разлучницей, даже не подозревая об этом. Влюбленная в Алексея Вронского Кити становится свидетелем зарождения «преступной связи» между Анной и графом. Сцена на балу, сближающая героев, отмечена оттенком греховности, наваждения, граничащего с чем-то дьявольским (что ощущается уже в облике Анны: *черное* бархатное платье, ее *черные* кудри и *сверкающие* глаза). Эта печать греховности, дьявольщины еще сильнее была выражена в черновых набросках романа: «В душе ее [Анны – И.Б.] “*дьявольский блеск*” и решимость ни перед чем не останавливаться»; «в ответ на вопросы она [Анна – И.Б.] отделяется ничего не значащими фразами и со счастливым, спокойным, “*дьявольским*” *лицом* целует мужа в лоб» [Цит. по: Гудзий 1939: 402. Курсив наш. – И.Б.].

Любовная игра, начавшаяся на вокзале, продолжилась на балу. Бал окажется отправной точкой перемен, которые произойдут в Анне. Она становится «странной», не такой, какой

ее всегда привыкли видеть домашние. Еще недавно ее так тянуло к сыну, а теперь ей не хочется уезжать из Москвы. Фраза Анны, брошенная далее в диалоге с Долли, имеет большой смысл: «У каждого есть в душе свои skeletons [тайны – И.Б.], как говорят англичане» (101).

Не влечение пугало Анну, а она сама, новая, совсем незнакомая, ее пугали собственные «skeletons» в душе. В вагоне, спешно возвращаясь в Петербург, будто убегая от Вронского, а на самом деле от себя, она спрашивает себя: «Я сама или другая?» (104). С одной стороны, она думала, что ее жизнь до встречи с Вронским была «хорошая и привычная». Но, с другой стороны, она теперь не хотела возвращаться в эту жизнь, потому что поняла, что она была ненастоящей: «Ей [Анне – И.Б.] неприятно было следить за отражением жизни других людей. Ей слишком самой хотелось жить» (103).

Встреча в Петербурге с мужем ясно дает понять Анне, что она теперь другая. То нежное чувство, которое прежде полностью отдавалось сыну, теперь разделялось на двоих – Сережу и Вронского. И эта раздвоенность станет отныне источником страданий Анны: «Сердце ее раздваивалось между любовью к Вронскому и любовью к сыну» [Бабаев 1982: 423].

После встречи с Вронским изменилось отношение Анны не только к мужу и сыну, но и к светскому окружению. Тот кружок, в котором она ранее находила друзей, теперь «стал ей невыносим». «Ей показалось, что и она и все они притворяются» (130). Это было связано с осознанием искусственности своей прежней жизни.

В свою очередь, перемена в Анне не осталась незамеченной петербургским обществом: «Анна очень переменялась со своей московской поездки. В ней есть что-то странное» (138). То светское общество, к которому принадлежала Анна, теперь, наконец, было радо уличить ее в самом непростительном преступлении – измене мужу. «Они ждали только подтверждения оборота общественного мнения, чтоб обрушиться на нее всею тяжестью своего презрения. Они приготавливали уже те комки грязи, которыми они бросят в нее, когда придет время» (177). И это время не заставило себя ждать:

сцена офицерских скачек, в которых участвовал Вронский, становится одной из важнейших в сюжетной линии Анны, развивающейся стремительно, с нарастанием драматического напряжения.

Поворотным становится свидание Анны и Вронского перед скачками. Вронский, узнав о беременности Анны, предлагает ей развестись с мужем. «Между тем, Анна, не была так решительно настроена. <...> Для Анны оставить всё старому – значит потерять Вронского, а сделать по-новому – потерять сына» [Бурсов 1956: 524]. Вот тот «гордиев узел», который так и не смогла разрубить Анна: чувство любви к Вронскому и преданности сыну разрывало ее изнутри.

Взгляд Анны, устремленный во время скачек только на Вронского и громкий вскрик при его падении с лошади дали обществу неопровержимое доказательство ее связи с графом. Гибель Фру-Фру, вследствие неловкого движения Вронского, справедливо полагает Э.Г. Бабаев, в символической структуре романа является «таким же дурным предзнаменованием, как смерть сцепщика» [Бабаев 1978: 55].

Постепенно в отношении Анны к Вронскому появляется новое разрушающее чувство – ревность. «Эти припадки ревности, в последнее время все чаще и чаще находившие на нее, ужасали его и, как он ни старался скрывать это, охлаждали его к ней, несмотря на то, что он знал, что причина ревности была любовь к нему». Вронский чувствовал, что «лучшее счастье было уже позади» (366).

Предзнаменования смерти сопровождают Анну на протяжении всего романа. *Кульминацией* в сюжетной линии Анны становятся ее роды, когда ощущение смерти оказывается реальным не только для нее, но и для Каренина и Вронского. В этой критической ситуации Анна признается: «Я все та же... Но во мне есть другая, я ее боюсь – она полюбила того, и я хотела возненавидеть тебя и не могла забыть про ту, которая была прежде. Та не я. Теперь я настоящая, я вся» (421). «Думая о смерти, – пишет Б. И. Бурсов, – она хочет соединить то, чего не удалось ей соединить в жизни, и на минуту достигает этого. С Вронским у нее связано представление о себе как о любящей

женщине, с Карениным – как о безупречной матери их сына, как о некогда верной жене. Анна хочет одновременно быть и *тою*, и *другою*» [Бурсов 1956: 525. Курсив автора. – И.Б.].

Однако момент всеобщего великодушия, которое демонстрируют участники упомянутой сцены, был именно только моментом. Оправившись от родов, Анна отказалась от развода с оставлением ей сына, на который был согласен уже теперь Каренин, потому что «она бы почувствовала себя в нравственном отношении ниже Каренина, виноватой перед ним: она сделала его несчастным, а он открывал ей дорогу к счастью. Анна же всё время думает, что ради ее счастья никто не должен приносить никаких жертв». «Если бы Толстой заставил Анну взять развод в тот момент, когда муж давал ей его, – размышляет далее Б.И. Бурсов, – ее судьба, начиная с этого момента, перестала бы быть типической. Это означало бы, что у Анны нашелся выход, что перед нею открылся *путь к счастью*, как она его понимала. Между тем, *этого пути у нее не было и не могло быть*» [Бурсов 1956: 526. Курсив наш. – И.Б.].

Дальше действие романа в сюжетной линии Анны будет неудержимо двигаться к катастрофе, которую не может предотвратить даже путешествие героев по Европе. Оно лишь на короткое время дало Карениной ощущение счастья. Возвращение Вронского и Анны в Петербург снова позволило героине понять глубину ее трагедии, сильнейшим выражением которой является сцена свидания с сыном. Встреча с сыном только усугубило душевное расстройство и состояние внутренней раздвоенности Анны. Выражение этого состояния становится отношением героини к дочери, рожденной от Вронского: она не испытывала такой же материнской любви к ней, как к Сереже. Не случайно при описании чувств Карениной к Ане Толстой не использует даже имени девочки, называя ее просто «ребенок».

Посещение Анной театра, вопреки желанию Вронского, оказывается еще одним выражением ее отчаяния: появиться в театре, на виду у всех, будто «у позорного столба», – «значило не только признать свое положение погибшей женщины, но и бросить вызов свету, то есть навсегда отречься от него» (110).

И снова лишь на какое-то время отдалить неизбежную катастрофу смог переезд в Воздвиженское. Однако это было именно «временное» состояние счастья. Анну все больше мучает безразличие, как ей кажется, Вронского: «Она чувствовала, что рядом с любовью, которая связывала их, установился между ними злой дух какой-то борьбы, которого она не могла изгнать ни из его, ни, еще менее, из своего сердца» (269).

Этот «злой дух борьбы» приводил в работу механизм дисгармонии. Ссоры достигли того порога, когда любовь, точнее страсть, потухла, когда с русского языка герои перешли на французский, когда с «ты» они перешли на холодное «вы». Единственным выходом для Анны становится смерть, мысли о которой все чаще и чаще приходят ей в голову: «И стыд и позор Алексея Александровича, и Сережи, мой ужасный стыд – все спасается смертью. Умереть – и он будет раскаиваться, будет жалеть, будет любить, будет страдать за меня» (307).

Невозможность переносить страдания приводит Анну на станцию с выразительным названием Обираловка, где героиня сводит счеты с жизнью. Это *развязка* в сюжетной линии главной героини. Так трагически заканчиваются поиски любви и счастья, которые на том пути, что избрала Анна, оказываются невозможными для нее.

Повествование о судьбе Карениной постоянно прерывается рассказом о жизни второго главного героя романа Константина Левина.

Левин появляется в романе раньше Анны Карениной. Он приезжает в Москву для того, чтобы сделать предложение Кити Щербацкой, в которую влюблен. Это *завязка* в сюжетной линии Левина. Любовь Левина к Кити не была секундным порывом. Он долго, со студенческих лет, вынашивал в себе это чувство.

В московском светском обществе его считали более чем странным. Но Левину было все равно, что думали о нем окружающие. Он жил лишь одним мучимым его вопросом согласится ли Кити стать его женой или нет? Это составляло смысл его жизни, занимало все его мысли. По крайней мере, именно таким предстает Левин в начале романа.

Отказ Кити Левин принял не как оскорбление, а как доказательство своей ничтожности: «Да, что-то есть во мне противное, отталкивающее. И не гожусь я для других людей. Да, она должна была выбрать его [Вронского – И.Б.]. Так надо, и жаловаться мне не на кого и не за что. Виноват я сам. Какое право имел я думать, что она захочет соединить свою жизнь с моею? Кто я? И что я? Ничтожный человек, никому и ни для кого не нужный» (87).

Невозможность (по крайней мере, на данный момент) личного счастья заставил Левина искать смысл жизни в чем-то другом. Он окунается с головой в деревенскую жизнь: он почувствовал «себя собой и другим не хотел быть» (95). Деревня открыла ему глаза на то, что, помимо его личной жизни, есть еще жизнь общая, жизнь народа.

Через все «деревенские главы» сюжетной линии Левина проходит мотив поиска. «Левин упорно занимается хозяйством, он пишет книгу, пытаюсь выяснить тот путь, по которому деревня должна развиваться в новых условиях. Он всё время присматривается к тому, как идет дело у других помещиков. Он устанавливает как непреложный факт исторический крах дворянства. Его глубоко волнует и огорчает это обстоятельство, тем более, что за счет разорения дворянства наживаются темные дельцы...» [Бурсов 1956: 530].

Отношение Левина к деревенской жизни, народу получают свое ясное выражение в эпизоде, посвященном приезду брата – Сергея Кознышева (ч. 3, гл. I). Между братьями складываются неловкие отношения из-за разности жизненных позиций. «Для Константина Левина деревня была место жизни, то есть радостей, страданий, труда; для Сергея Ивановича деревня была... отдых от труда, с другой – полезное противоядие испорченности... Кроме того, и отношение Сергея Ивановича к народу несколько коробило Константина. Сергей Иванович говорил, что он любит и знает народ. Для Константина народ был только главный участник в общем труде, и, несмотря на все уважение и какую-то кровную любовь к мужику... приходил в озлобление на народ за его беспечность, неряшливость, пьянство, ложь» (244).

Левин считал себя частью народа, поэтому не приписывал народу, то есть и себе, никаких особенных качеств или недостатков. «Это дело не мое личное, а тут вопрос об общем благе. Все хозяйство, главное – положение всего народа, совершенно должно измениться. Вместо бедности – общее богатство, довольство; вместо вражды – согласие и связь интересов. Одним словом, революция, бескровная, но величайшая революция, сначала в маленьком кругу нашего уезда, потом губернии, России, всего мира» (352).

Толстой изображает постепенное погружение Левина в народную жизнь, апофеозом которой становится сцена сенокоса на Калиновом лугу (ч. 3, гл. IV). Захваченность «общим веселым трудом», беседы со стариками, любование «сильной, молодой, недавно проснувшееся любовью» молодого крестьянина Ивана Парменова и его жены делают понятными для Левина слова Фоканыча о необходимости жить «для души, по правде, по-божьи», которые глубоко проникают в душу героя. Левин испытывает «чувство зависти к людям, живущим этою жизнью», и ему «в первый раз ясно пришла мысль о том, что от него зависит переменить ту столь тягостную праздную, искусственную и личную жизнь, которою он жил, на эту трудовую, чистую и общую прелестную жизнь» (281).

В этих размышлениях Левина о народе, земледельческом труде, как давно установлено, отражаются мысли самого Л.Н. Толстого, который «стремился найти такое решение крестьянского вопроса, которое могло бы послужить примером для всех дворян, для самого правительства. При этом им руководила как забота об улучшении положения крестьянства, так и забота об исторической судьбе дворянства. Он хотел совместить несовместимое» [Бурсов 1956: 460]. В понимании Толстого, «народ не только играет определяющую роль в исторических событиях, он создатель жизни, творец материальных и духовных ценностей; он – основа и источник всего того, чем живет общество» [Храпченко 1980: 169]. По справедливому мнению М.Б. Храпченко, в «Анне Карениной» мы имеем дело с новым (в сравнении с «Войной и миром») художественным воплощением «мысли народной», которая полное свое выражение получает в нравственных исканиях Левина.

Казалось бы, столь долго желаемая женитьба на Кити должна была бы завершить искания Левина, однако брак оказался совсем не таким, каким представлял его себе Левин. «Левин был счастлив, но, вступив в семейную жизнь, он на каждом шагу видел, что это было совсем не то, что он воображал» (45).

Осознание того, что человек не может замкнуться в узком мире семейной (хотя бы счастливой) жизни постепенно приходит к Левину. Смерть брата Николая со всей остротой ставит перед ним вопрос о смысле жизни, смерти и бессмертии (ч. 5, гл. XX). Важность этого эпизода в сюжетной линии Левина подчеркнута самим Толстым: глава XX, о которой идет речь, - единственная в романе, имеющая заглавие – «Смерть». От отчаяния перед лицом «тайны» «неизбежности смерти» Левина спасает любовь к Кити и сообщение о ее беременности – другая «тайна», «вызывавшая к любви и жизни». «К нему вновь вернулась любовь к жизни, подавившая ужас смерти» [Бурсов 1956: 543]. Это было, по мысли Э.Г. Бабаева, «нравственное пробуждение Левина» [Бабаев 1978: 43].

Отметим еще одну важную сцену в романе: это единственная встреча главных героев – Анны и Левина, когда между ними состоялся «полный содержания» диалог, в котором каждое сказанное слово было понято другим (ч. 7, гл. IX-X). Левин понял Анну, ее внутреннюю драму, «почувствовал к ней нежность и жалость, удивившие его самого». В романе Л.Н. Толстого, отмечает Э.Г. Бабаев, «важным было не то, что Анна и Левин встретились, а то, что они не могли не встретиться» [Там же: 112]. Так единственный раз в романе напрямую пересекаются две его сюжетные линии.

Вся восьмая часть романа посвящена Левину. Казалось бы, счастливый семьянин, муж и отец, Левин получил все, чего он так страстно желал в начале романа. По-прежнему больше всего Левина мучает вопрос о смерти: «откуда, для чего, зачем и что она такое» (349). Он пытался найти ответы на свои вопросы не только в христианстве, но и в философии, во взглядах других людей.

Так мысль Левина направляется в другое русло: невозможность решения вопросов социально-экономических,

переделки хозяйства на новый лад (а это было невозможно при сохранении дворянско-помещичьих привилегий, от которых не отказывается Левин, потому что этот шаг еще не совершил в своей жизни сам автор романа) заставляет толстовского героя обратиться к вечным этико-философским вопросам: «Без знания того, что я такое и зачем я здесь нельзя жить» (352).

Поиски ответа на вопрос «зачем я здесь» становятся главными для Левина, определяя всю его дальнейшую жизнь. «Теперь он, точно против воли, все глубже и глубже врезывался в землю, как плуг, так что уж и не мог выбраться, не отворотив борозды» (353). Левин теперь знал, «что ему надо делать, как ему надо все это делать и какое дело важнее другого» (354). И все это приводило его к осознанию того, что внутри его есть то, что судит его. «Присутствие непогрешимого судьи, решавшего, который из двух возможных поступков лучше и который хуже; и как только он поступал не так как надо, он тотчас же чувствовал это» (355). Не это ли осознание давало Левину силы жить дальше? Не есть ли это вера, которую он так долго искал?

К осознанию спасительности веры Левина подтолкнул разговор с мужиком Федором. По мужицкой правде, носителем которой является Федор, есть два типа людей: которые для себя живут и которые для души, Бога помнят, то есть живут по божьим заповедям. «Слова, сказанные мужиком, произвели в его душе действие электрической искры, вдруг преобразившей и сплотившей в одно целый рой разрозненных, бессильных отдельных мыслей, никогда не перестававших занимать его» (358). Левин осознает слова Федора как самые мудрые слова ему когда-либо сказанные. Левин понимает, что разумом никогда нельзя было бы дойти до того чувства, которое он испытал после слов Федора: смысл жизни в том, чтобы «жить для бога, жить для души» (360).

Левин осознает, что *это* даже не открытие, что он всегда знал *это*, только шел к нему не теми путями. Признание всех людей детьми Божьими дается Левину с радостью. «Неужели это вера? – подумал он, боясь верить своему счастью. – Боже мой, благодарю тебя!» (363).

Открытие возможности для себя веры, непреложности закона добра все же не освобождало Левина от сомнения. Левин теперь понимал, что в его жизни по-прежнему будет место и ошибкам, и раскаяниям, и сомнениям. Но он также понял главное: «жизнь моя теперь, вся моя жизнь, независимо от всего, что может случиться со мной, каждая минута ее – не только не бессмысленна... но имеет несомненный смысл добра, который я властен вложить в нее!» (381).

Эти финальные размышления Левина, мысли, к которым он приходит в результате мучительных нравственных поисков, и составляют *кульминацию* в сюжетной линии героя и всего романа «Анна Каренина», оставляя *открытым* его финал.

Две отдельно проанализированные линии могут создать впечатление (как и поверхностное прочтение романа), что Анна и Левин – героини-антиподы. А значит – две сюжетные линии никак не связаны в романе между собой (если не считать единственной встречи Анны и Левина в 7-й части романа, о которой говорилось выше)? Где же тогда тот «внутренний» замок, о котором писал автор «Анны Карениной»?

В результате предпринятого нами анализа, мы пришли к выводу, что «внутренняя связь», а значит художественная целостность романа, обусловлена *поисками смысла жизни*, которые ведут оба главных героя, но в разных направлениях. Точнее, в начале романа оба героя смысл жизни видят в одном и том же – в личном счастье. Как писал Э.Г. Бабаев, «уже первые сцены указывают на общность “путей”, на которых сталкиваются и перекрещиваются судьбы героев... романа» [Бабаев 1978: 48]. Однако понимание счастья, а главное – «избрание пути», ведущего к нему, у них оказываются разными. Отсюда разным оказывается итог их исканий.

Анна, сосредоточившись на поисках лишь своего личного счастья и заблудившись в «паутине лжи», проходит свой путь, сопровождающийся постепенным усилением отчаяния. «Все неправда, все ложь, все обман, все зло!» – вот тот вывод героини, который делает невозможной ее дальнейшую жизнь: «Я чувствую, что лечу головой вниз в какую-то пропасть, но я не должна спастись. И не могу» (348).

Левина же, постепенно осознающего невозможность ограничения узкосемейной, пусть и счастливой жизнью, спасают его поиски веры и «дело», которое было «единственной руководительной нитью», выводившей его из «темноты» незнания: «и он из последних сил ухватился и держался за него» (386). Так Левин, тоже через отчаяние, ужас смерти, приходит к спасительному пониманию существования в жизни «несомненного смысла добра».

Левинский путь более тернист и сложен, но этот путь выводит его к свету. Неслучайно образ Левина в его исканиях добра и правды соотносится с образом плуга, «всё глубже и глубже» врезающегося в землю. Образ же Анны сопровождается образом-символом потухающей свечи и наступающего мрака. Следовательно, если бы не было образа Левина, роман был бы безысходно трагичен. И в этом смысле прав Э.Г. Бабаев, утверждая: «без Левина не было бы и романа как целого» [Бабаев 1978: 112].

Добавим к этому, что вопросы жизни и смерти, которыми задаются главные герои, находят отражение и в сюжетной организации романа. Смерть брата Николая и роды Карениной, смерть Карениной и роды Кити. Седьмая часть романа открывает, по словам А.А. Фета, «два видимых и вечно таинственных окна: рождение и смерть» [Цит. по: там же: 122]. Зеркальное расположение этих поворотных событий в романе дает основание сделать вывод о том, что философская проблема жизни и смерти, является сквозной в романе. А главное – так автор на «внутреннем» уровне художественной структуры романа подчеркивает связь двух сюжетных линий. «Система “сцепления” мыслей при помощи художественных образов, – писал Н.К. Гудзий, – и сделала “Анну Каренину” произведением, в котором глубина идейного замысла органически и неразрывно сочеталась с неослабевающей мощью словесного искусства» [Гудзий 1960: 109].

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 (автор раздела, посвященного «Анне Карениной», – Б.И. Бурсов).

Горная В. Мир читает «Анну Каренину». М. : Книга, 1979.

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.

Лейдерман Н.Л., Барковская Н.В. Теория литературы (вводный курс) : учеб.-метод. пособие / Урал. гос. пед. ун-т; Науч.-исследоват. центр «Словесник». Екатеринбург : Изд-во АМБ, 2003.

Толстой Л.Н. Анна Каренина. М. : Наука, 1970.

Толстой Л.Н. Письмо 324 С.А. Рачинскому // Толстой Л.Н. Собр. соч. : в 22 т. М. : Худож. лит., 1984. Т. 18. Избранные письма. С. 819.

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

Н.С. Бердинских

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

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ «ВОСТОЧНОЙ ЛЕГЕНДЫ» Д.Н. МАМИНА-СИБИРЯКА «БАЙМАГАН»

Аннотация. В статье рассматриваются идейно-художественные особенности одной из «восточных легенд» Д.Н. Мамина-Сибиряка – «Баймаган». Своеобразие легенды связывается с интересом уральского писателя к восточной культуре и фольклору. Восточный колорит маминской легенды просматривается в построении системы образов, сюжете, использовании характерных природных образов. Обнаруживается влияние идей буддизма на содержание произведения.

Ключевые слова: русская литература, уральская литература, уральские писатели, литературное творчество, восточные легенды, восточный фольклор.

Известно, что у Д.Н. Мамина-Сибиряка есть несколько произведений, имеющих неофициальное (данное не автором) обобщающее название – «восточные легенды». К ним относятся пять легенд: «Баймаган», «Лебедь Хантыгая», «Слёзы царицы», «Сказание о сибирском хане, старом Кучуме» и «Майя».

Предпочтение Мамина-Сибиряка в выборе легендарной основы для будущих пяти произведений объяснил И.А. Дергачев, заметив, что многие крупные писатели 1880-х годов «обратились к притчам, сказаниям, легендам, где как бы обнажались ряды философских смыслов, стоящих за бытом, за историческими формами отношений между людьми, за фактами, которые уже привлекали поэтическое сознание представителей других цивилизаций» [Дергачёв 2005: 210 – 211]. По мнению исследователя, жанровая форма легенды «становилась своеобразным "языком" искусства, позволявшим сталкивать противоположные и взаимоисключающие идейные решения» [Дергачёв 2005: 211]. При этом, на первый взгляд, «легенды, создававшиеся писателями, представлявшими народную Россию <...> уводили от современности», но на самом деле «в них

выражались заметные и всё растущие тенденции реалистического искусства найти зону контакта "общих идей" и быта, частного бытия человека» [Дергачёв 2005: 213 – 214]. Исследователи обнаруживают и биографическую причину обращения писателя к теме Востока и жанру легенды: известно, что во время работы над большинством произведений цикла Мамин-Сибиряк «находился во власти самой большой страсти в своей жизни – любви к драматической актрисе Марии Абрамовой» [Приказчикова 2002: URL].

Оригинальность легенд Мамина-Сибиряка по-разному оценивалась современниками. Так, например, критик «Русской мысли» Е. Алекторов полагал, что Мамин-Сибиряк «передает стародавние сибирские сказания, в которых вымыслы народной фантазии тесно переплетаются с подлинными историческими преданиями, сохранившимися в памяти зауральских инородцев». Критик был уверен, что писатель только «собрал пять легенд, придал им изящную литературную форму, причем мастерски сохранил дух и тон киргизов, сложивших эти повествования». Но Мамин-Сибиряк не мог принять характеристику данного своего творчества как «собираательства» и парировал в письме к Ф. Фидлеру: «Все типы, все завязки, вся конструкция действия – мои от первого слова до последнего» [см.: Приказчикова 2002: URL].

Безусловно, при создании «восточных легенд» Мамин-Сибиряк опирался на особенности российской национальной культуры и фольклор. В 1889 году писатель обратился в «Общество любителей Российской словесности» с письмом, в котором просил предоставить ему право заняться собиранием песен, сказок, поверий и других произведений народного творчества Сибири и Зауралья. Причина данного интереса – особое понимание участи малых этнических групп, проживающих на территории России: «Вопрос... о судьбах, населяющих Сибирь, представляет капитальную важность, если проследить его шаг за шагом, вплоть до наших времен, когда все эти жалкие самоеды, остяки, вогулы, тунгузы, юагири, коряки, камчадалы и пр. на наших глазах вымирают не по дням, а по часам. Водка, сифилис, кабала и эксплуатация русских

промышленников, произвол и безучастное отношение русской администрации... – вот плоды той роковой цивилизации, от одного прикосновения которой инородцы гибнут и вымирают...» [Мамин-Сибиряк 1958: 397].

Б. Удинцев опубликовал практически полный комплект записей фольклорного материала, собранного Маминым-Сибиряком и нашедшего отражение в множестве произведений писателя. По наблюдениям Удинцева, Мамин изучал «язык степняков, их сравнения, стихотворные формы, особенные признаки "местных колоритов", древние мифы, путешествия и фантастические предания». В записных книжках писателя остались и следы изучения Востока: «Цитаты из научных трудов, стихи Саади и Гафиза, имена Чингисхана, внушавшего "страх миру" и бывшего "серпом гнева божия", и т.д» [Удинцев 1966: 14]. Очевидно, что создание «восточных легенд», с их самобытным идейно-художественным своеобразием, базировалось на глубоком познании Маминым восточного фольклора и культуры.

Художественная специфика легенды «Баймаган» (1886), ставшей первой по времени написания в цикле писателя, во многом связана с особенностями восточного мироощущения человека. В основе восточного типа мироощущения лежит неизменность социально-экономического уклада, отсутствие исторического динамизма, что гарантирует «стабильность цивилизации, отсутствие тех изменений, которые могут привести к её гибели» [История... 2005: 70-71]. Устойчивость данного типа культуры обусловлена традицией накопления человеческого опыта в истории. Данной культурной модели соответствует общество, «подчиняющееся традиции, воспроизводящее уже имеющиеся экономические, социально-политические и идеологические отношения на протяжении длительного времени» [Там же: 70].

Идея восточного традиционализма и «устойчивости» культуры, на наш взгляд, отразилась в образной системе и сюжете маминской легенды «Баймаган». В ходе сюжета произведения обнаруживается, что Баймаган, накопил большое состояние и даже успел сменить двух жён, а Хайбибула,

антагонист главного героя, очень постарел. Но при этом обстановка вокруг них не изменилась. В их жизни не случилось ни одного внешнего обстоятельства, которое бы поменяло уклад их жизни. Они не переживали о завтрашнем дне, не готовились к нему, а воспринимали происходящее как данность.

«Закрытость» восточной культуры, низкая степень социальной мобильности людей обуславливает невозможность (или большую сложность) смены своей социальной принадлежности, что сравнительно легко допустимо в культурах западного типа. Родившись бедняком, Баймаган сумел добиться равного социального положения зажиточному Хайбибуле, который, между прочим, тоже не всегда был богатым. Хайбибула добился материального благополучия путём грабежей и набегов.

С одной стороны, факт становления бедняка богачом противоречит идее низкой социальной мобильности культуры Востока. Вероятно, это связано с тем, что место действия легенды – Сибирь, которую населяли кочевые народы. Кочевой образ жизни накладывал свой отпечаток на социальные отношения, в частности, давал возможность добиться больших успехов в обществе путём разных деяний, которые Хайбибула и совершал.

Кочевая жизнь киргизов, народа, описанного в «Баймагане», ярко воплощена в образе жилища, именуемого как «кош». Согласно авторскому комментарию, кош – «круглая киргизская палатка из войлока» [Мамин-Сибиряк 1898: URL]. Отсутствие даже у самого видного жителя капитального строения, с фундаментом и стенами, свидетельствует о том, что действующие лица явно находятся в племени, которое в любой момент может переместиться в другое место киргизской степи.

В легенде Мамин-Сибиряка особенности восточного типа мировоззрения отражены и в образах женщин, у которых нет свободы и права голоса. В «Баймагане» представлено несколько таких героинь: Ужина, Гольдзейн и Макен. Ужина дана изначально в преклонном возрасте. Мамин-Сибиряк показывает, что происходит с женщинами, которые потеряли былую красоту, что так привлекала в прошлом их женихов.

Хайбибула говорит ей: «Ты мне надоела, Ужина... Вот получу калым за Гольдзейн и прямо с деньгами поеду под Семипалатинск <...> а тебе, старой кляче, пора отдохнуть» [Мамин-Сибиряк 1898: URL]. Старые женщины не интересны, поскольку они потеряли главное – красоту.

Гольдзейн показана от момента самого расцвета красоты до её упадка. Поначалу о ней мечтают все, в том числе и Баймаган. Но женихом её станет лишь тот, кто принесёт выкуп: пятьсот рублей и сто лошадей (так решил Хайбибула, который не советовался ни с женой Ужиной, ни с самой Гольдзейн). Когда Баймаган приносит выкуп, он получает Гольдзейн. Постепенно она начинает стареть, и он, как и Хайбибула, начинает её ненавидеть за это: «Раз он больно прибил Гольдзейн, и когда она стала плакать в своём углу, он занёс было руку с нагайкой, чтобы ударить её по спине, но взглянул на её заплаканное лицо, испуганные глаза – и рука с нагайкой бессильно опустилась сама собою: на него смотрела старая Ужина, а Гольдзейн, красавицы Гольдзейн, больше не было» [Мамин-Сибиряк 1898: URL].

Третья женщина в легенде – Макен, которая в сюжете легенды показана только молодой. Подобно другим героиням легенды, она лишена воли, не смеет показывать свои чувства. Она только лишь ждёт, обратит на неё Баймаган внимание или нет. Во сне Баймаган, разбогатев, пожелал обладать ею (т.к. она не постарела), но она уже принадлежала другому. Тогда он получил желаемое, убив мужа Макен. Но наяву герой вознагражден по заслугам, поскольку ужас совершенных убийств – лишь страшный сон. Баймаган женится на Макен, достигая счастья.

Восточный колорит маминской легенды во многом обусловлен использованием характерных природных образов. Автор стремится воплотить свойственный для восточной культуры идеал гармоничных отношений между человеком и природой.

Образы природной сферы часто используются Маминым в качестве мерил человеческих отношений и качеств. «Мысли, как птицы», – говорит Баймаган в самом начале легенды. Хайбибула

именуется «старой лисицей», «хитрой лисицей». Ужину Хайбибула называет «старой клячей», и никак не иначе. Добрые слова согревают душу героев, «как солнечный луч». Нрав Гольдзейн мудрым словом Ужины описывается как «волчья кровь». В сюжете сна Баймаган однажды «орлом прилетел» к Хайбибуле, когда собирался дать выкуп за Гольдзейн. Сам он, будучи маленьким, рос бедняком у Хайбибулы, «как маленькая собачонка». Ночью, задумав убийство Хайбибулы, Баймаган крадётся, «как змея». Мы видим, что каждое сравнение, прямое или контекстуальное, непосредственно обращено на сравнение человека с природными явлениями. Обширный перечень сравнений указывает на родство, гармоничность взаимоотношений человеческого и природного начал [Мамин-Сибиряк 1898: URL].

Однако, в легенде показан и другой вариант взаимоотношений человека и природы, когда человек, забыв о взаимном сосуществовании, пытается подчинить себе природную стихию, минуя стадию созерцательного, постепенного сближения. Об этом свидетельствует эпизод с лошастью, которую только-только поймали, не успели приручить и научить ездить вместе с наездником, нарочно дали взбудораженному Баймагану, который хотел показать свои достоинства и возможности перед возлюбленной. В результате «человек и лошадь боролись отчаянно несколько часов». Но нельзя торопить ход событий, нельзя сразу дикое животное, порождение природы, в одночасье подчинить своей воле, вызванной корыстью, и восторжествовать. Поэтому позже «Баймагана нашли в степи без чувств. Он лежал весь избитый, голова, лицо и плечи были покрыты глубокими ранами от лошадиных копыт» [Мамин-Сибиряк 1898: URL].

Важная черта образа природы в легенде «Баймаган» – её неизменность. Произведение начинается с рассуждения Баймагана: «Хороша киргизская степь, хорошо голубое небо, которое опрокинулось над ней бездонным куполом, хороши звёздные степные ночи» [Мамин-Сибиряк 1898: URL]. А спустя многие годы автор напишет: «Киргизская степь была так же хороша, как десять лет назад, также весной она покрывалась

цветами и ковылём, тот же играл по ней степной ветер, а зимой волком завывали снежные метели; голубое небо так же высоко поднималось над ней, так же паслись по ней косяки киргизских лошадей» [Мамин-Сибиряк 1898: URL]. Мир природы всё также прекрасен, спокоен и закономерен, на него не влияют интриги, происходящие внутри людского поселения.

Некоторые исследователи замечают влияние идей буддизма на «восточные легенды» Мамина-Сибиряка. На наш взгляд, в легенде «Баймаган» идеи буддизма нашли свое отражение в двух аспектах. Во-первых, заметим, что буддизм можно рассматривать не только как религию, но и как философию. «Буддизм дал универсальную «теорию спасения» для всех людей, вне зависимости от их социальной и сословной принадлежности, имущественного положения, расы, языка, ступени развития» [Кочетов 1983: 56]. Поэтому можно предположить, что в сюжете легенды приход бедняка Баймагана к новому своему состоянию, то есть освобождению от корыстных и честолюбивых идеалов, вполне можно считать созвучным буддийскому мироощущению.

Во вторых, «канонический буддизм рассматривает человека как обособленный мир в себе, себя порождающий и себя же уничтожающий или спасающий» [Жуковская 1992: 9]. Из сюжета маминской легенды известно, что вначале Баймаган встал на определённый путь, который явился завязкой всех событий – его любовь к Гольдзейн и желание быть с ней. Для этого ему нужны были богатства. Так он попадает в болезненный сон, где уничтожаются самые лучшие его качества – доброта и нравственность. Он становится похожим на Хайбибулу, которого раньше презирал и проклинал, а теперь понимает и даже уважает. Уничтожение себя усугубляется, и Баймаган начинает убивать и грабить в целях своей корысти. Но в конце легенды выясняется, что все события, воплощающие разложение души героя, были лишь во сне. Баймаган благодарит Аллаха за то, что тот открыл ему глаза, и с этого момента он выбирает совсем иной, истинный путь, который ведет к спасению души – женитьба на Макен.

В сюжете Баймагана просматривается и воплощение так называемых «четырёх истин» буддизма. Первая истина гласит: всё есть страдание. Баймаган начал свой путь со страдания – он влюбился в ту, с которой ему не суждено было быть никогда. Вторая истина гласит о причине страдания: «Человек, пользуясь материальными вещами и духовными ценностями, рассматривает их как реальные, постоянные, поэтому он желает обладать и наслаждаться ими, отказываясь от других» [Жуковская 1992: 11]. Баймаган пытался добиться получить Гольдзейн, и во сне ему это удалось. Но он не стал счастливее. Обретение настоящего счастья героем соответствует третьей истине буддизма – истине о прекращении страдания: «С исчезновением причины страдания исчезает и само страдание» [Буддизм 2010: 101]. Баймаган, осознав причину страдания, отверг страдание, и выбрал другой путь – с Макен. История Баймагана заканчивается эпизодом, созвучным третьей истине. Воплощение четвёртой истины в сюжете «Баймагана» – достижение нирваны – очевидно, не входило в художественные задачи русского писателя.

Таким образом, мы видим, что культура Востока, идеи буддизма, действительно, оказали своё влияние на художественное своеобразие легенды Мамина-Сибиряка «Баймаган». Воплощая представления людей восточного склада о нравственных ценностях, образе «положительного» героя, Мамин-Сибиряк ведет читателя к пониманию народного представления о счастье, которое поначалу мнимо видится в материальном богатстве, а в итоге оборачивается необходимостью сохранения духовных ценностей – доброты, любви, гармонии с природой. Независимо от культурных различий, Мамин-Сибиряк обнаруживает внациональную основу общенародных представлений о счастье, идеале существования человека, с которой совпадает и его авторская позиция.

Литература

Буддизм: иллюстрированная энциклопедия / под ред. А. Богословского. М. : Эксмо, 2010.

Дергачёв И.А. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870-1890-х годов. Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2005.

Жуковская Н.Л., Корнеев В.И. Буддизм: Словарь. М. : Республика, 1992.

История мировой культуры (мировых цивилизаций) / ред. Г.В. Драч. Ростов-на-Дону: Феникс, 2005.

Кочетов А.Н. Буддизм. М. : Наука, 1983.

Мамин-Сибиряк Д.Н. Легенды. СПб. : Типография И.А. Богельман, 1898. URL :

http://az.lib.ru/m/maminsibirjak_d/text_1898_2_baymagan.shtml
(дата обращения: 10.11.2016).

Мамин-Сибиряк Д.Н. Собрание сочинений : в 10 т. / под ред. А.И. Груздева. М. : Правда, 1958. Т. 10.

Приказчикова Е.Е. Философский контекст и мифологическая символика «восточных легенд» Д.Н. Мамина-Сибиряка // Известия Урал. гос. ун-та. 2002. № 24. С. 65 – 86. URL: <http://elar.uurfu.ru/bitstream/10995/24074/1/iurg-2002-24-07.pdf> (дата обращения: 10.11.2016).

Удинцев Б.Д. Фольклор в записных книжках Д.Н. Мамина-Сибиряка. Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1966.

УДК 821.161.1-1(Пастернак Б.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

В.Е. Суслов

*(Гюменский государственный университет,
Тюмень, Россия)*

«ПРО ЭТИ СТИХИ»: ПОЭТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА СТИХА В ПОЭЗИИ Б. ПАСТЕРНАКА

Аннотация. В статье рассматривается литературоведческий термин как один из ключевых элементов эстетической концепции Б. Пастернака. В работе выделяются основные значения, которые приобретают лексемы семантической группы «стих» в лирике Б. Пастернака 1912-59 гг. Отмечается, что обращение поэта к терминологии связано с рефлексией собственного творчества, а также с необходимостью осмысления отношений конструируемого поэтом художественного мира и реальности. Лексема «стих» нередко оторвана

от своего стиховедческого значения и обозначает неотъемлемую часть мироздания в сознании поэта.

Ключевые слова: лирическая поэзия, анализ стиховедений, метапоэзия, русская поэзия, русские поэты, поэтическое творчество, поэтическая семантика.

Необходимость осмысления природы поэтического творчества, изучения механизмов создания стихотворения особенно остро ощущалась поэтами Серебряного века. Взгляд на поэтическую технику через художественное сознание отразился в лирических произведениях, где присутствуют элементы научного стиля. С одной стороны, такие элементы служат средствами создания дополнительной выразительности, образности. С другой стороны, элемент иного стиля в художественном тексте является «маркером» присутствия автора. Компоненты научного стиля, связанные со стиховедением, вводят в текст тему поэта и поэзии, при этом обращение к формальным характеристикам произведения представляется актом рефлексии говорящего субъекта: «Посредством применения терминов лингвистики личность словесника, литератора «пробивается», показывает себя более явно» [Немыка 2015: 361].

Результаты такой рефлексии содержат многие лирические произведения Б. Пастернака, в которых стиховедческие термины высвечивают технику создания художественного мира или выступают в роли объектов поэтически организованной реальности. Введение стиховедческих терминов в лирический текст мотивировано особым отношением поэта к собственному творчеству. Так, Б. М. Гаспаров, говоря о творчестве Пастернака, считает необходимым «поставить слово “поэтика” в кавычки», предлагая рассматривать «триединство» творческой личности Пастернака (философия, музыка, быт). «Уникальность Пастернака – не в тех или иных, действительно ярко оригинальных, чертах его поэтического самовыражения; а в том, что в своем самосознании он вообще не является “поэтом” – отказывается им быть и <...> прилагает чрезвычайные духовные усилия, чтобы не утратить внутреннюю отчужденность от мира

литературы и литературности и сознание ненамеренности, даже постыдности своего в ней присутствия» [Гаспаров 2013: 12].

«Стих», «стихотворение», «стишие» являются наиболее употребительными стиховедческими терминами в поэзии Б. Пастернака: порядка 41 вхождений в 39 текстах, написанных в 1912-1959 гг.

Уже в первых поэтических опытах Пастернака присутствует особая литературно-пространственная семантика термина «стих»: в начальных строках неоконченного стихотворения «С кем в стихе назначено свиданье?...» 1911 г. лирический субъект осознает свою «помещенность» в художественный текст, в связи с этим законы мироздания уподобляются физическому процессу творения стиха как письма. Художественный мир ограничивается разворачиванием стихотворения на бумаге: «Изгородью строк ведет тропа» [Пастернак 2004: 287]. В стихотворениях «Иней» [Пастернак 2004: 110] 1941 г. и «Без названия» [Пастернак 2004: 152] 1956 г. зримый и слышимый лирическим субъектом мир очерчивается и ограничивается в поэтических строках:

Торжественное затишье,
Оправленное в резьбу,
Похоже на четверостишье
О спящей царевне в гробу («Иней»).

Недотрога, тихоня в быту,
Ты сейчас вся огонь, вся горенье.
Дай запрю я твою красоту
В темном тереме стихотворенья («Без названия»).

В первом стихотворении впечатление субъекта от наблюдаемого пейзажа передается через сравнение – литературную аллюзию на сказку Пушкина, которая мотивирует отождествление пейзажа с «четверостишием», перенимающим на себя качества изображенного в нем мира. Во втором стихотворении желание лирического субъекта спрятать возлюбленную от чужих глаз связывается с ее перемещением-заточением в «темный терем» стихотворения. Структура стихотворения сравнивается с помещением, в котором можно

скрадывать объекты (темный терем в виде запертой комнаты). Уподобление стихотворения замкнутому помещению парадоксально: стихотворение, обычно предназначенное широкому кругу читателей, в сознании субъекта оказывается связанным с изоляцией, ограждением, заточением возлюбленной. А.К. Жолковский объясняет метафорическую связь метапоэтического образа с мотивом заточения языковой игрой, которую в одной из своих статей прокомментировал Пастернак: «stanza» по-итальянски означает не только строфическую форму, но и «горницу», «помещение», «комнату» [Жолковский 2013: 91].

Иное определение литературоведческого термина «стих» дается в программном стихотворении «Во всем мне хочется дойти...» 1956 г., где «стихи» сравниваются с садом [Пастернак 2004: 148]:

Я б разбивал стихи, как сад.
Всей дрожью жилок
Цвели бы липы в них подряд,
Гуськом, в затылок.

В стихи б я внес дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.

Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, роц, могил
В свои этюды.

Стих-сад – метафорическое выражение творческой концепции поэта. Стих наполнен жизненным потоком, цветущим и дрожащим, включающим природные явления, растения и их дыхание, пространства. Такого же торжества жизни, живого чуда, по мысли лирического субъекта, достиг в своих этюдах Шопен.

Двойственность как особое качество стиха обозначается в небольшой поэме «Высокая болезнь», где «стих» сравнивается с протяженной в пространстве мощеной дорогой [Пастернак 2003: 252]:

Благими намереньями вымощен ад,
Установился взгляд,
Что если вымостить ими стихи,
Простятся все грехи.

Для обывателей эпохи «стих» является лишь внешним конструктом, способом выражения ценностных ориентиров, которыми можно воздействовать на действительность. Соединяясь в сознании лирического субъекта с однозначно негативным крылатым выражением «Благими намереньями вымощена дорога в ад», образ приобретает негативную окраску, такая поэзия невозможна: «Мне стыдно и день ото дня стыдней, / Что в век таких теней / Высокая одна болезнь / Еще зовется песнь. / Уместно ль песнью звать содом...» Эта же мысль об отношении эпохи к поэзии проводится и в стихотворении «Густая слякоть клейковиной...» 1928 г. из цикла «К октябрьской годовщине»: «Костры. Пикеты. Мгла. Поэты / Уже печатают тюки / Стихов потомкам на пакеты / И нам под кету и пайки» [Пастернак 2003: 246]. В этом четверостишии «стихи» полностью лишаются статуса текстов и эстетических объектов и низводятся до уровня газетной макулатуры, используемой в бытовых и гастрономических целях.

С другой стороны, стих, выступая в роли эстетического объекта, перестает принадлежать автору, он становится элементом действительности. В связи с этим естественным становится отождествление стиха с действием природных сил в таких стихотворениях, как «Встав из грохочущего ромба...» 1913, 1928 гг., «Двор» 1916, 1928 гг., «Оригинальная» из цикла «Вариации» 1918 г., «С. С. Адельсон» 1921 г. Так, в стихотворении «Двор» в качестве творческой силы изображается ветер, превращающийся во «вьюгу в стихах». В стихотворении несколько раз повторяется местоимение «там», означающее иной мир, из которого прибыл ветер – мир вдохновения и творчества. В ранней редакции этот мир был назван «нищенским ханством поэтов». В финале стихотворения разрабатывается «тема человечества как “податного сословия”, платящего дань любви ханству поэтов»: «От дуновенья

надежд, впопыхах / Двинутых ими на род непокорный» [Пастернак 2003: 553].

Помимо этого, «стих» в поэзии Пастернака может пониматься как живая материя, осуществляющая собственные процессы жизнедеятельности. Например, в стихотворении «Болезни земли». Явления окружающего «вещного» мира воспринимаются лирическим субъектом через комплекс физиологических ощущений, сравниваются с болезнью: «О еще раздастся ль только хохот / Перламутром, Иматрой бацилл, / Мокрым гулом, тьмой стафилококков, / И блеснут при молниях резцы...» [Пастернак 2003: 132]. При этом «стих» воспринимается лирическим субъектом в двух аспектах: как объект или явление действительности, которому, как грозе и ливню, присуща стихийность, поскольку сам «стих» способен производить звук («стихи нашумели»), и как воспринимающая живая материя – стих способен переживать физиологическое состояние «боли»: «Чьи стихи настолько нашумели, / Что и гром их болью изумлен? / Надо быть в бреду по меньшей мере, / Чтобы дать согласие быть землей» [Пастернак 2003: 132]. В финальном катрене стихотворения образ «шумного стиха», созданного землей, воплощает идею единства всех компонентов действительности. Так, звуки стиха доносятся до небесного грома, который сам поражается «плачу» стиха; тем самым в едином эмоциональном событии связываются между собой земля, небо и соглядатай-поэт.

Еще одной характерной для лирики Б. Пастернака чертой является отождествление лирического «я» поэта со своими стихами и восприятие стихотворчества как средства увековечивания. Две стороны поэтического отождествления представляют стихотворения «Мне хочется домой, в огромность» и «Посвящение» («Мельканье рук и ног, и вслед ему...»). В первом стихотворении отношения окружающего мира (в частности – Москвы) и лирического субъекта определяются отношением читателя и поэтического текста. Превращение лирического субъекта в текст мыслится как конечный этап творческого пути поэта, и как посмертная жизнь творца (так, схожий мотив исследователи отмечают в романе

«Доктор Живаго», где стихи Живаго, «чудом не исчезнувшие», интерпретируются как продолжение жизни самого поэта [Гаспаров 2013: 182]). Лирическое сознание переносит вещный мир в стихи и одновременно видит в вещном мире поэзию: «пройду, как образ входит в образ», «Опять знакомостью напева / Пахнут деревья и дома» [Пастернак 2004: 51]. Переход лирического субъекта в стихи обозначает процесс, обратный словотворчеству: окружающий мир становится носителем поэтической памяти, он принимает лирического субъекта в его эстетическом воплощении.

Таким образом, термин «стих» в метафорических отношениях соотносится не только со своим денотатом, но и с игрой различных сил бытия, с живой материей, с заполняемым пространством. В связи с этим термин «стих» может быть использован и в отрицательном ключе для обозначения непознания: словотворчества, оторванного от самой жизни, представляющего ее неодолимую оболочку. Двойственность стиха воплощена в его способности вмещать в себя не только весь воспринимаемый лирическим субъектом мир, но и саму творческую личность, если стих становится посмертной формой бытия (домом) для поэта. Введение стиховедческих терминов в лирический текст продиктовано у Б. Пастернака осмыслением лирики не как «виртуальной реальности», а как продолжения физического мира.

Литература

Гаспаров Б.М. Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). М.: Новое литературное обозрение, 2013.

Жолковский А.К. Две заметки о стихах Пастернака // «Объятье в тысячу обхватов»: сб. материалов, посвящ. памяти Евгения Борисовича Пастернака и его 90-летию. СПб.: РХГА, 2013. С. 90 – 111.

Немыка А.А. Специфика художественных дискурсов с элементами метаязыка лингвистики // Пушкинские чтения. СПб., 2015. № 20. С. 360 – 369.

Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. с прилож.: в 11 т. М. : Слово/Slovo, 2003. Т. 1.

Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. с прилож.: в 11 т. М. : Слово/Slovo, 2004. Т. 2.

УДК 821.161.1-7(Эренбург И.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,447

К.М. Потапенко

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

ЖАНР ПАМФЛЕТА В ПУБЛИЦИСТИКЕ ИЛЬИ ЭРЕНБУРГА

Аннотация. В статье рассматриваются особенности публицистики Ильи Эренбурга в военный период, представлен анализ характерного для него жанра памфлета. Особое внимание обращается на особенность стиля писателя, средства художественной выразительности и их функции в данном тексте. Выделяются основные мотивы памфлета, особое место среди которых занимает мотив театральности. Дается градация мотивных рядов.

Ключевые слова: военная публицистика, литературные жанры, памфлеты, русская литература, литературное творчество.

Жанровая система публицистики И. Эренбурга очень сложна, однако ведущим для него жанром остается памфлет. Художественно-публицистические произведения Эренбурга, написанные в духе французского памфлета, исключительно эмоциональны, непосредственны [Рубинштейн 1996]. Для памфлета характерно резкое и экспрессивное обличение определенного общественного, политического явления, видной личности. Преследуя агитационную цель, памфлет всегда тенденциозен, общедоступен, рассчитан на непосредственные эмоции широкой публики. Эту жанровую форму, ведущую свое происхождение от древнеримских инвектив, характеризуют такие признаки, как злободневность, тенденциозность, полемическая направленность. Памфлет ставит своей целью показать читателям общественные или человеческие пороки [Тертычный 2000: URL]. Ракурс изображения реальности

заключается в негативном, обличительном изображении реальности. Названные выше конструктивные принципы памфлета обнаруживаются в художественно-публицистическом произведении И. Эренбурга «Гитлеровская орда», анализ которого будет дан ниже.

Статья «Гитлеровская орда» написана 26 июня 1941 года, в первые дни Великой Отечественной войны. Задача этой статьи состояла в том, чтобы показать злодеяния фашистов в других странах, ту опасность, которая исходит от агрессоров, и конечно, призвать народ к борьбе с немецкими захватчиками. Темой данной статьи является описание агрессивных действий фашистов, захвативших европейские страны и изображение портретов немецких офицеров, солдат. Эренбург убедительно и беспощадно разоблачал идеологов и практиков немецкого фашизма, до конца обнажая его суть [Ортенберг 1975].

Обратим внимание на название статьи: «Гитлеровская орда». Тюркским словом орда обозначается часть кочевого народа под правлением хана, султана. Орда – это скопище народа, толпа. В переносном значении ордой называется банда, беспорядочное сборище людей. Внутри этого возникают ассоциации с набегом, жестокостью, разрушением и желанием главенствовать на завоеванной территории.

Но здесь важен еще один аспект. И. Эренбург актуализирует историческую память русского народа, обращаясь к древней героической борьбе с монгольским нашествием. Собственно, такая проекция на исторические события была значима для всей публицистики периода Великой Отечественной войны. Характерным примером здесь могут служить выступления А. Толстого в статьях «Родина» и «Что мы защищаем?», стремящегося приобщить людей к глубинам русской истории.

Интонация данной статьи – обличительная, она направлена на разоблачение немецких захватчиков, их действий, мироощущения. Автор с первых строк представляется очевидцем изображаемых событий. Слово автора предельно субъективировано: «Я видел немецких фашистов в Испании, видел их на улицах Парижа, видел их в Берлине» [Эренбург

2004: 28]. Оно словно раскалено его личным переживанием. И вообще те стилистические средства, которые использует Эренбург, можно уподобить лирике. Так, значимым остается анафорический повтор, придающий всей статье очень четкий, и даже жесткий ритм: «Они разговорчивы... Они горды своей культурой... Они пришли в Париж, корректные туристы: им приказали вести себя прилично» [Там же].

Образ немецких солдат и офицеров раскрывается через их поступки и речь. Вся характеристика немецких захватчиков строится на иронической тональности. Эренбург говорит, что «они охотно обнажают перед миром свою несложную, но “оригинальную” душу». Эренбург в своей статье сталкивает всегда принципиально разные понятия, обращаясь к формулам оксюморонного типа: «Самым безобидным занятием был грабеж. Конечно, фашисты грабят организованно». Кроме этого автор иронично называет захватчиков «рыцарями», описывая немецких офицеров, указывает на их «породистые физиономии дегенератов». Эти офицеры не обладают нравственными человеческими качествами. Автор пишет: «По фашистской теории – это образцы хорошей германской породы» [Эренбург 2004: 29].

В итоге создается образ зверей, прикидывающихся людьми. И этот мотив звериной сущности фашизма прослеживается в ряде выразительных средств. При описании немецких солдат Эренбург пишет, что те «выдрессированы фашистами», это показывает, что фашисты относятся к людям, как к животным.

Охват событий, места и времени довольно широкий. Автор говорит о том, что фашисты с легкостью захватывали Голландию, Францию. Эренбург тут же указывает, что после разгрома они ведут себя как дикие кочевники, они буквально «вытаптывают» захваченные страны, и при мысли о такой большой стране как Россия у них возникает страх. Все эти характеристики имеют обличительную тенденцию и представляют фашистов не только бесчеловечными, но и дикими, варварами, которые слепо следуют за своим

«предводителем». Этот мотивный ряд явно отсылает к названию статьи.

И здесь возникает еще одна линия характерная для памфлета И. Эренбурга. Он уподобляет фашизм некому театру жестокости, где под маской благопристойности таится зло. Фашизм – по определению И. Эренбурга, и есть личина зла. Он лично ненавидел фашизм и знал о нем не из книг: за его плечами была война в Испании и знание Германии, беременной фашизмом [Фрезинский 1996]. Уподобляя фашизм театру, Эренбург пишет: «Вот несколько сцен – действие происходит в Париже» [Эренбург 2004: 29]. Именно изображение каждого действия и передача каждого его слова раскрывает характер захватчика: когда в ресторане девушка-подавальщица отказалась подавать немецкому офицеру пальто, тот вежливо улыбнулся и шепнул что-то своему спутнику. После ироничной характеристики немецких офицеров становится понятно, что за «вежливой улыбкой и красивыми жестами» офицера кроются злобность, жестокость и беспощадность. Наконец, наступила трагическая развязка этой сцены – девушку-подавальщицу арестовали. Причем стиль И. Эренбурга отличается здесь некой суховатой сдержанностью. Он похож на ремарки к пьесе. Но ощущение трагедии от этого только усиливается.

У этого спектакля есть и свои афиши – плакаты. В их описании можно также увидеть горькую иронию. Так, на плакате указано, что немецкий солдат – «покровитель французского населения», а ниже дополнение: «За повреждение плакатов – смертная казнь» [Эренбург 2004: 29]. Автор словно взрывает изнутри фашистский порядок – под маской покровителя прячется убийца.

В этом, по мысли Эренбурга, заключается «звериная сущность фашизма». Мы можем говорить о том, что автор использует прием театральности для того, чтобы показать жизнь ненастоящую, несвойственную человеку, жизнь, в которой рушатся привычные устои. Эта жизнь неестественна, она не может быть жизнью в полной мере этого слова.

В статье мы находим еще одну сцену с фашистами: «Когда в Компьене был поставлен трагический фарс и

французским капитулянтам продиктовали позорнейшие условия перемирия, парижское радио передало: “Гитлер проявил свое великодушие. В палатке, предоставленной французским парламентарам, были графин с водой и стаканы”. Да, эти “рыцари”, засунув в карман Францию, великодушно дали французским генералам глоток французской воды» [Эренбург 2004: 29]. Он не употребляет слово «перемирие», «соглашение», он говорит, что это «методичное унижение французов», «постановка трагического фарса в Компьене». Определения «фарс», «трагедия» снова обращают нас к театру. Примечательно, что слово «фарс» французского происхождения. Фарсом называется комедия легкого содержания, где изображается не политическая сфера, а картины бытовой жизни со всей грубостью и непристойностью.

Эпитетом к фарсу служит определение «трагическая». Как известно, сюжет трагедии приводит к катастрофическому исходу. Здесь мотив театральности получает новое звучание. По Эренбургу, фашисты несут цивилизации некий абсурдный мир, угрожающий человеку, выворачивающий наизнанку все нормы бытия. Обратим внимание на изменение стилистики памфлета – появляются сниженные речевые обороты («засунув в карман»), которые придают образу спектакля некую мелочность, низводят перемирие до хулиганского и даже хамского поступка: «Великодушно дали французским генералам глоток французской воды». Двукратный повтор слова «французский» только усиливает ощущение абсурдности происходящего.

Именно в таком ключе и создается в памфлете образ Гитлера. Вот как писатель изображает его слово: «Есть еще одна неразграбленная страна, и какая!...» [Эренбург 2004: 31].

Фашисты все более и более сдвигаются по ступеням эволюции. Здесь можно отметить и своеобразную градацию: личины – грубые воры – и, наконец, недочеловеки, которых легко победить. Давая иронический портрет немецких офицеров, Эренбург пишет: «У них породистые физиономии дегенератов. По фашистской теории – это образцы хорошей германской породы». Изображая немецких солдат, автор пишет,

что, когда «в их головы проскальзывают первые мутные мысли, они морщат лоб, как трехлетний ребенок» [Эренбург 2004: 30].

После многоточия с нового абзаца изображаются другие зверства фашистов, но здесь автор уже не описывает каждое со всеми подробностями, а просто перечисляет приказы, за которые полагается расстрел. И снова использует многоточие. Он будто замирает в раздумье. Градация есть и на сюжетном уровне: сначала небольшие сцены, в которых немецкие офицеры еще как-то взаимодействуют с жителями Франции, раскрываются причины агрессивных действий фашистов, далее используется многоточие, которое свидетельствует о многочисленной повторяемости жестоких событий, и следует перечисление, как фашисты уничтожают одного за другим жителей захваченной Франции. В финале автор выводит фигуру Гитлера как «предводителя дикой орды», этим сравнением образ верховного главнокомандующего немецких солдат в статье преисполнен иронии, обличительности. В последующих статьях фигура Гитлера будет появляться чаще, с каждым разом будет характеризоваться жестче и ироничнее.

Анализ «Гитлеровской орды» показал, что статья написана в жанре памфлета. Об этом свидетельствует обличительный пафос статьи, ее злободневность и сатирическая направленность. В соответствии со спецификой жанра памфлета в произведении обнаруживается направленность против определенной группы, каковой являются немецкие захватчики, ярко выражена ирония. Все изобразительно-выразительные средства служат разоблачению и осмеянию действий, мыслей фашистов. Голос автора, сопровождаемый иронией, жесткой критикой, остроумием, приобретает интонацию, которая осмеивает и разоблачает противников. Авторские комментарии, обращение публициста к приемам театральности, использование прямой речи позволяют показать характер и психологию захватчиков и авторское к ним отношение. Данный памфлет создает образ мира, в котором происходит отступление, уход фашистов от какой-либо человечности. Своим памфлетом Эренбург стремится не только разоблачить, осмеять противников, но и пробудить у воюющего советского народа

ненависть к захватчику, вселить соотечественникам веру в превосходство советского народа над противником, показать необходимость борьбы.

Литература

Ортенберг Д.И. Время не властно. Писатели на фронте. М. : Совет. писатель, 1975.

Рубинштейн Дж. Верность сердцу и верность судьбе. Жизнь и время Ильи Эренбурга / пер. с англ. М.А. Шерешевской; ред. Б.Я. Фрезинский. СПб. : Академ. проект. 2002.

Тертычный А.А. Жанры периодической печати. М. : Аспект Пресс, 2000. URL: http://evartist.narod.ru/text2/05.htm#з_12 (дата обращения: 20.09.16).

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

УДК 821.161.1-3(Гоголь Н. В.)

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,44

А.Г. Ершов

*(Российский государственный педагогический университет,
Санкт-Петербург, Россия)*

ЭВОЛЮЦИЯ ГОГОЛЕВСКОЙ РЕЦЕПЦИИ ПУШКИНА В 1830-1840-х гг.

Аннотация. В данной статье рассматривается трансформация гоголевской рецепции Пушкина на материале сборника «Арабески» (1835) и книги «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847). Автор прослеживает эволюцию взглядов Гоголя на личность Пушкина, на цели и задачи литературного творчества.

Ключевые слова: рецепция, эволюция взглядов, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

К началу 1830-х годов А.С. Пушкин в глазах современной ему критики перестает быть тем новатором, каким его считали прежде. Утихает восторг, вызванный его южными поэмами. Пародией на Байрона называет теперь поэзию Пушкина «Вестник Европы» (1829. Ч. 165. №9. С. 31). «Московский телеграф» (1832. Ч. 43. С. 569 – 570) считает поэта уже не выразителем дум и чаяний своих ровесников, а всего лишь нарядным, блестящим и умным человеком, но не более того [Мейлах 1969: 7]. Наконец В.Г. Белинский в «Литературных мечтаниях» (1834) объявляет: «Тридцатым годом кончился или, лучше сказать, внезапно оборвался период Пушкинский, потому что кончился сам Пушкин» [Белинский 1959: I, 87].

С совершенно иной, неожиданной интонацией звучит на этом фоне голос Н.В. Гоголя.

С выходом в свет сборника «Арабески» (1835) на суд современников выставляется, по сути, первое завершенное и выраженное художественно высказывание писателя о Пушкине. Следует заметить, что к этой теме Гоголь обращался несколько раз до выхода сборника. В 1831 г. он работает над заметками,

посвященными поэме Пушкина «Борис Годунов» (статья не была закончена). (Подробнее о гоголевской рецепции Пушкина в тексте неопубликованной при жизни писателя статьи «Борис Годунов. Поэма Пушкина» см., напр.: [Загидуллина 2004: 35 – 37]). В 1832 г. Гоголь пишет статью «Несколько слов о Пушкине», которую, однако, впервые издает только спустя три года. (Подробнее о черновиках статьи см.: [Денисов 2011: 231 – 232]). Пафос гоголевской статьи, очевидно, направлен на «защиту» поэта от участвовавших в нападке критики. «Миф» о «надменном аристократе»-Пушкине, оторвавшемся от народа и теряющем свой дар, беспощадно разбивается Гоголем с первых же строк его статьи: «При Имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском *национальном поэте*. В самом деле, никто из поэтов наших не выше его и не может более назваться национальным; это право решительно принадлежит ему. В нем, как будто в лексиконе, заключилось все богатство, сила и гибкость нашего языка. <...> В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла» [Гоголь 1952: VIII, 50]. По наблюдению Ю.В. Манна, для Гоголя в этот период характерна сакрализация образа Пушкина [Манн 2004; Манн 1997]. В самом деле, значение поэта было поразительно глубоко понято молодым Гоголем: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет» [Гоголь 1952: VIII, 50]. Следует полагать, что избранный писателем тон статьи связан, во-первых, с действительно высокой оценкой личности Пушкина, которого Гоголь именовал своим учителем (впоследствии, однако, в значительной степени дистанцируясь от него), и, во-вторых, с полемичностью статьи по отношению к распространившемуся в это время холодному отношению к Пушкину, которое Гоголь мог расценивать, как недооцененность поэта.

Кардинально отличающиеся от ярких романтических южных поэм зрелые произведения Пушкина на первых порах были встречены читателями и критикой холодно, с

разочарованием. От поэта требовали новых поэм в духе «Кавказского пленника», и перед ним возникала дилемма: пойти на поводу у запросов массового читателя или быть верным только своему таланту, заведомо отказываясь от сиюминутного успеха, в том числе денежного? Пушкин избирает второй путь, и Гоголь в своей статье полностью поддерживает поэта: по мнению писателя, чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное, которое было бы при этом совершеннейшей истиной [Гоголь 1952: VIII, 54].

Вслед за этими словами в статье появляется образ «толпы». Здесь Гоголь в нескольких предложениях передает основную мысль неоконченной статьи 1831 года: «По справедливости ли оценены последние его поэмы? Определил ли, понял ли кто Бориса Годунова, это высокое, глубокое произведение, заключенное во внутренней, неприступной поэзии, отвергнувшее всякое грубое, пестрое убранство, на которое обыкновенно заглядывается толпа? – по крайней мере печатно нигде не произнеслась им верная оценка, и они остались донныне нетронуты» [Гоголь 1952: VIII, 54]. Итак, «толпа», знакомясь с «Борисом Годуновым», ищет яркого и пестрого убранства южных поэм, но не находит их. Именно в этом, по мнению Гоголя, и заключается причина недооцененности зрелых произведений Пушкина: «Здесь нет красноречия, здесь одна поэзия; никакого наружного блеска, все просто, все прилично, все исполнено внутреннего блеска, который раскрывается не вдруг; все лаконизм, каким всегда бывает *чистая поэзия*. Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт. Отсюда происходит то, что эти мелкие сочинения перечитываешь несколько раз, тогда как достоинства этого не имеет сочинение, в котором слишком просвечивает одна главная идея» [Гоголь 1952: VIII, 55]. Гоголь видит в произведениях зрелого Пушкина многогранность и глубину, видит философию, скрытую за простотой форм. Однако подавляющее большинство читателей и критиков, «слывущих знатоками и литераторами», не смогли разглядеть эту составляющую в поэзии и прозе «нового» Пушкина, не

подражателя Байрону, но Пушкина истинного. И потому свою статью Гоголь завершает следующим тезисом: «...это неотразимая истина: что чем более поэт становится поэтом, чем более изображает он чувства, знакомые одним поэтам, тем заметней уменьшается круг обступившей его *толпы*, и наконец так становится тесен, что он может перечест по пальцам всех своих истинных ценителей» [Гоголь 1952: VIII, 55]. Подобную же мысль высказал несколькими годами ранее В.А. Жуковский: «Непристрастная заслуженная похвала избранных, которых великое мнение управляет общим и может его заменить, вот слава истинная...» [Жуковский 1985: 165 – 166]. Замечателен тот факт, что ту же самую мысль мы находим и у самого Пушкина, в его статье, посвященной Баратынскому («Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов...», 1830): «Понятия, чувства 18-летнего поэта еще близки и сродны всякому; молодые читатели понимают его и с восхищением в его произведениях узнают собственные чувства и мысли, выраженные ясно, живо и гармонически. Но лета идут, юный поэт мужает, *талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются*. Песни его уже не те. А читатели те же и разве только сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии жизни. Поэт отделяется от их и мало-помалу уединяется совершенно. Он творит для самого себя и, если изредка еще обнародывает свои произведения, то *встречает холодность, невнимание и находит отголосок своим звукам только в сердцах некоторых поклонников поэзии*, как он уединенных, затерянных в свете» [Пушкин 1978: VIII, 153]. Статья о Баратынском была опубликована только после смерти Пушкина. Таким образом, позиция раннего Гоголя по отношению к поэтическому творчеству Пушкина оказывается созвучна мыслям самого поэта, высказанным им в статье о современнике, но вполне применимым и к нему самому.

Итак, в своей ранней публицистической работе Гоголь солидарен с концепцией писателя, исповедуемой литераторами пушкинского круга: писатель творит для «избранных» и противопоставляется «толпе». К личности самого Пушкина Гоголь относится с явным уважением и даже восхищением,

объявляя в противовес бытовавшему в то время мнению значимость Пушкина чуть ли не бóльшую, чем какого бы то ни было другого поэта или писателя.

После трагической смерти поэта многие его соотечественники переменили свое к нему отношение. Так, если в 30-е годы Пушкин для Белинского «кончился», то в 1843 – 1846 годах критик, во многом пересмотрев свои прежние взгляды, публикует целый цикл статей, посвященных «Сочинениям Пушкина», где одобрительно цитирует многие положения статьи Гоголя «Несколько слов о Пушкине» (в т.ч. гоголевское определение Пушкина как первого «национального поэта», который в последние годы предался исследованию жизни и нравов своих соотечественников).

Спустя десять лет после гибели поэта выходит в свет книга Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями», в которой не последнее место писатель уделяет рассмотрению современного ему состояния литературы, в т. ч. поэзии, и непосредственно личности Пушкина.

Сравнивая отношение к Пушкину Белинского и Гоголя, можно отметить определенное сродство взглядов: для обоих Пушкин – поэт пассивно-созерцательный, представляющий собой олицетворение чистой, самодостаточной поэзии и в положительном, и в потенциально отрицательном смысле этого слова. В Статье пятой о Пушкине Белинский напишет, что «поэзия его заключается преимущественно в *поэтическом созерцании мира*». В Статье десятой: «Ему надо быть *только художником и больше ничем*». Гоголь в главе «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» пишет о Пушкине так: «Он заботился только о том, чтобы сказать одним одаренным *поэтическим чутьем*: «Смотрите, как прекрасно творение Бога!» – и, не прибавляя *ничего больше*, перелетать к другому предмету затем, чтобы сказать также: «Смотрите, как прекрасно Божие творение!» [Гоголь 1952: VIII, 381]. Очевидно, что отношение к Пушкину позднего Гоголя во многом близко взглядам критика.

«Выбранные места из переписки с друзьями» выходят в свет спустя десять лет после гибели поэта. Пушкин упоминается

в четырех главах гоголевской книги: «X. О лиризме наших поэтов», «XIV. О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности», «XXVIII. Занимающему важное место», «XXXI. В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность». По замечанию И.П. Золотусского, имя Пушкина упоминается в «Выбранных местах...» не менее семидесяти раз, причём не только в главах, где Гоголь касается лирической поэзии и литературы. Пушкин – спутник мысли автора, эстетический образец и пример «честности званья» писателя. Пушкин – и *единомышленник*, и *оппонент*, спор с которым выводит Гоголя к новому витку русской культуры [Золотусский 2006: 354 – 369]. Каждое из этих упоминаний рисует образ поэта разумного и осторожного, чутко откликающегося на явления окружающей действительности, с великой ответственностью относящегося к своему дару. Приведем некоторые цитаты, подтверждающие это: «*Полный и совершенный поэт* ничему не предается безотчетливо, не проверив его мудростию *полного своего разума* <...> Как метко выражался Пушкин! Как понимал он значенье великих истин!» [Гоголь 1952: VIII, 253]; «Пушкин слишком *разумно* поступал, что не дерзал переносить в стихи того, чем еще не *проникалась вся насквозь его душа*...» [Гоголь 1952: VIII, 275]; «Никто из наших поэтов не был еще так скуп на слова и выраженья, как Пушкин, так не смотрел осторожно за самим собой, чтобы не сказать неумеренного и лишнего, пугаясь приторности того и другого <...> *поэзия была для него святыня* — точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность. А между тем все там до единого есть история его самого. Но это ни для кого не зримо. Читатель услышал одно только благоуханье; но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоуханье, того никто не может услышать. И как он лелеял их в себе! как вынашивал их! <...> Какая значительность всякого выраженья! Как все округлено, окончено и замкнуто! Все они точно перлы; трудно и решить, которое лучше. <...> И как верен его отклик, как чутко его ухо!

Слышишь запах, цвет земли, времени, народа» [Гоголь 1952: VIII, 380 – 384] и другие.

С восторгом Гоголь отзывается и о прозаических произведениях Пушкина, называя «Капитанскую дочку» «решительно лучшим русским произведением в повествовательном роде» [Гоголь 1952: VIII, 384].

«Внезапная смерть унесла его вдруг от нас – и все в государстве услышало вдруг, что лишилось великого человека» [Гоголь 1952: VIII, 385]. Каким же автор «Выбранных мест...» видит великого поэта, спустя десятилетие после его кончины? «Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше» [Гоголь 1952: VIII, 381], – пишет Гоголь в XXXI главе «Выбранных мест...» «Что ж было предметом его поэзии? Все стало ее предметом, и ничто в особенности» [Гоголь 1952: VIII, 380]. Таким, абсолютно чистым и полным, и должен быть поэт, по мнению Автора, «на то и призвание поэта, чтобы из нас же взять нас и нас же возвратить нам в очищенном и лучшем виде» [Гоголь 1952: VIII, 385]. Гоголь отдавал себе отчет, что он едва ли не во всем был отличен от обожаемого им Пушкина – и по типу творческой личности, и по мироощущению, и по тем задачам, которые он перед собой ставил. При этом ему было свойственно сверять с Пушкиным свои действия, свои поиски, свои открытия, сравнивать себя с ним, объясняя себе и окружающим свои от него отличия: если Пушкину необходимо было одиночество, чтобы разговаривать с *вечностью*, то ему нужна была суета, чтобы разговаривать с *человеком* [Багно 2011: 29].

Таким образом, основное противоречие между мнением Гоголя 1847 года и мнением 1830-го заключается в оценке влияния личности Пушкина на *общество*. В рукописи статьи тридцатого года сохранились посвященные этому вопросу строки, изъятые автором при публикации: «Он [Пушкин] был каким-то *идеалом молодых людей*. Его смелые, всегда исполненные оригинальности поступки и случаи жизни, заучивались ими и повторялись, разумеется, как обыкновенно бывает, с прибавлениями и вариантами <...> И если сказать истину, то *его стихи воспитали и образовали истинно*

благородные чувства, несмотря на то, что старики и богомольные тетушки старались уверить, что они рассеивают вольнодумство, потому только, что смелое благородство мыслей и выраженья и отвага души были слишком противоположны их бездейственной вялой жизни, бесполезной и для них, и для государства» [Гоголь 1952: VIII, 602]. По сути, речь здесь идет о том несомненно положительном влиянии, которое оказала личность поэта на современное ему общество, на молодежь. Однако семнадцатью годами позже Автор «Выбранных мест...» отзовется о поэте совершенно иначе, жестко и лаконично: «Влияние Пушкина как поэта на общество было *ничтожно*» [Гоголь 1952: VIII, 385]. Здесь же Гоголем высказывается мысль, подобная тем, что уже были описаны выше и принадлежали перу Жуковского и самого Пушкина: мысль эта заключается в том, что общество, по мнению Гоголя, обратило свое внимание на Пушкина лишь в начале его поэтического поприща, когда первые юношеские стихи поэта «напомнили было лиру Байрона», но отвернулось от него в тот самый момент, когда «стал он не Байрон, а Пушкин» [Гоголь 1952: VIII, 385]. Автор «Выбранных мест...» снова указывает на самостоятельность Пушкина, которая не была по достоинству оценена современниками. Однако мысль Гоголя здесь все-таки несколько глубже: он убежден, что даже такой поэт как Пушкин (не подражатель, а вполне самобытный автор, как уже было сказано выше), если он прежде всего поэт «и ничего больше», *не может иметь влияния на общество*; для этого ему следовало бы переменить направление своего творчества, осознать задачу воздействия на человека, вызова его на «высшую битву за душу» [Гоголь 1952: VIII, 408]. По сути, не говоря об этом напрямую, Гоголь призывает поэтов (и вообще творцов – одна из глав книги посвящена художнику А.А. Иванову) избрать тот же путь, на который встал теперь и сам писатель, и который иллюстрирует он своей книгой...

Полностью отвергая возможность влияния Пушкина на общество, Гоголь, тем не менее, признает силу его влияния на поэтов [Гоголь 1952: VIII, 385]. Чуть ли не все последующие поэты, по мнению Гоголя, опирались на творческий опыт

Пушкина. Отношение писателя к этому факту двойственно. С одной стороны, Пушкин, по выражению Гоголя, «был для всех поэтов, ему современных, точно сброшенный с Неба поэтический огонь, от которого, как свечи, зажглись другие самоцветные поэты» [Гоголь 1952: VIII, 385]: после гибели Пушкина явилось много талантливых людей, открыто и тайно подражающих его поэтическому наследию. С другой стороны, вследствие этого «все находится под сильным влиянием гармонических звуков Пушкина; еще никто не может вырваться из этого заколдованного, им очертанного круга и показать собственные силы. Еще даже не слышит никто, что вокруг его настало *другое время*, образовались стихии новой жизни и раздаются вопросы, которые дотоле не раздавались; а потому ни в ком из них еще нет *самоцветности*» [Гоголь 1952: VIII, 401]. «Самоцветности», особенности, индивидуальности ищет Автор в новых талантливых поэтах, но с прискорбием вынужден он признать, что влияние на них Пушкина было столь велико, что затмило индивидуальность каждого. Легкий, перелетающий от одного предмета к другому поэтический дар Пушкина, поэта, описывающего все, что ни есть на свете, и на все откликающегося, по мнению Гоголя, должен остаться в прошлом: «Нельзя уже теперь заговорить о тех пустяках, о которых еще продолжает ветрено лепетать молодое, не давшее себе отчета, *нынешнее поколение поэтов; нельзя служить и самому искусству*, – как ни прекрасно это служение, – не уразумев его цели высшей и не определив себе, зачем дано нам искусство; *нельзя повторять Пушкина*» [Гоголь 1952: VIII, 407].

Таким образом, по мере развития личности Н. В. Гоголя, его приобщения к христианскому учению, изменились и его взгляды на цели и задачи поэзии, а вместе с тем, и взгляд писателя на личность А.С. Пушкина. Позиция Гоголя сороковых годов по отношению к человеку, которого в тридцатые годы он называл своим учителем, становится, в некотором роде, более радикальной. Наступающие, по словам Автора «Выбранных мест...», *новые времена* требуют от поэта принципиально новых черт, отвечающих принципиально новым задачам: по сути, учению людей христианской истине и помощи им в деле

спасения души. Пушкин же, по мнению Гоголя, не отвечал этим требованиям из-за особенностей творческого самовыражения поэта, «отражавшего действительность, как оптическое стекло» [Гоголь 1952: VIII, 50], и из-за ничтожного, по словам Автора, влияния поэта на общество, без которого невозможно указать людям путь к спасению. Следует полагать, однако, что размышления Гоголя на эту тему глубже, чем они выражены в конкретных тезисах книги. Автор «Выбранных мест...» сумел осознать и выразить в слове идею о *внутреннем слое христианства* в сознании и поздней поэзии Пушкина, что было замечено далеко не всеми современниками поэта. Следовательно, можно говорить о том, что Гоголь внутренне признавал некую *общность* творческой эволюции Пушкина и своей собственной, но *формы воздействия на общество*, избранные двумя творцами, были различны. Возможно, неосознаваемое Гоголем противоречие его суждений заключается в том, что, «требуя» от поэта влияния на общество, он в то же время внутренне сознает, что Пушкину ближе иной путь: внутренний «ход обращения человека ко Христу», требуемый от *истинного художника*, предполагает уединения творца, его «смерти» для окружающего мира, для света, общественного мнения, и потому не позволяет самобытному поэту-христианину употребить свои силы, свой талант в дело влияния на общество, представляющееся столь важным Автору «Выбранных мест...».

Литература

Багно В.Е. Пушкинско-гоголевский период русской литературы // Феномен Гоголя: Материалы Юбилейной международ. науч. конф., посвящ. 200-летию со дня рожд. Н.В. Гоголя. СПб. : Петрополис, 2011. С. 24 – 32.

Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. М. : Изд-во АН СССР, 1953–1959.

Вацуро В.Э. Пушкин в сознании современников // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. М. : Худож. литература, 1985. Т. 1. С. 5 – 26.

Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: [в 14 т.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937-1952.

Денисов В.Д. К творческой истории «Нескольких слов о Пушкине» // Феномен Гоголя : Материалы... СПб. : Петрополис, 2011. С. 231 – 241.

Жуковский В.А. Письмо из уезда к издателю // Жуковский В.А. Эстетика и критика. М. : Искусство, 1985. С. 159 – 167.

Загидуллина М.В. Ранние статьи Гоголя о Пушкине: к вопросу о «внутрицеховой» рецепции // Вестник ЧелГУ. 2004. № 1. С. 34 – 41.

Золотусский И.П. Пушкин в «Выбранных местах из переписки с друзьями» // Пушкин в XXI веке. М. : Русский мир, 2006. С. 354 – 369.

Манн Ю.В. Гоголь как интерпретатор Пушкина // Филологические науки. 2004. № 1. С. 78 – 87.

Манн Ю.В. «Даже с Пушкиным я не успел и не мог проститься» [Гоголь Н. В.] // Филологические науки. 1997. № 6. С. 87 – 95.

Мейлах Б.С. Реалистическая система Пушкина в восприятии его современников: (конец 20-х–30-е годы XIX в.) // Пушкин: исслед. и материалы. Л. : Наука, 1969. Т. 6: Реализм Пушкина и литература его времени. С. 5 – 34.

Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л. : Наука, 1978.

УДК 821.161.1-3(Блок А. А.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,444

Ю.В. Маликова

*(Кемеровский государственный университет,
Кемерово, Россия)*

Н.В. ГОГОЛЬ В КРИТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ А.А. БЛОКА

Аннотация. Статья посвящена анализу трёх критических произведений Блока, в которых, так или иначе, говорится о личности и творчестве Гоголя. Показано, что классик характеризуется поэтом близким в эстетическом плане установкам символизма. Это положение

подтверждается созвучными блоковским мыслями Мережковского и Белого.

Ключевые слова: символизм, русская литература, панэстетизм, образ писателя, литературное творчество.

Символизм как литературное течение возник в России на рубеже XIX – XX веков. Этот период часто называют новым «ренессансом», понимая под этим возвращение к традициям классической литературы XIX века, а также обращение к античности (в творчестве Анненского, Вяч. Иванова, Мережковского). Но это возрождение происходило уже на новом витке. Творчество великих авторов подвергалось переосмыслению, а их произведения, в связи с рождением нового искусства, толковались по-новому. Поэты стали обнаруживать в классике скрытый до сих пор мистический дух, который теперь ложился в основу литературных произведений. Впервые эта мысль прозвучала в статье Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Пронизанное мистикой творчество стало способно преодолеть представление о красоте как чём-то «красивом» обнаружить её в хаосе, а жизнь поэта превратить в эстетический феномен.

В 1907 году в статье «О современной критике» Блок писал о кризисе в литературе и о том, что происходит неизбежная «"встреча" "реалистов" и "символистов"» [Блок 2000: 205], под реалистами он понимает здесь современных ему авторов данного направления. Блок подчёркивает, что и те и другие нуждаются друг в друге, так как первым не хватает «тайны красоты» [Там же], а вторым «хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы» [Там же]. Кризис современного искусства заставляет поэта вновь обратиться к русским классикам. В октябре 1906 он пишет статью «Безвременье», где говорит о трёх «колдунах» русской литературы, один из которых «лежал себе в ковылях и думал одну долгую думу. А мгновенные видения его, призраки невоплощенные тревожно бродили по белу свету» [Блок 2000: 73]. Это был Гоголь. Ему же Блок посвятил статью «Дитя Гоголя» (март 1909). Мы предполагаем, что анализ

вышеперечисленных произведений Блока поможет определить, каково было отношение поэта к личности и творчеству Гоголя, и какое это имело значение. Данный вопрос изучается уже достаточно долгое время. З.Г. Минц говорит о том, что взгляды Блока на творчество Гоголя претерпевали изменения, соотносимые с этапами его собственного творчества. Так, в ранний период поэт обращает внимание на мистически-фантастического Гоголя, в более поздние годы на первый план выходит интерес к социально-исторической и национальной проблематике наследия классика.

В самой ранней из вышеназванных статей «Безвременье» Блок размышляет о своей эпохе, определяя её как период «распахнувшихся на площадь дверей, отпылавших очагов, потухших окон» [Блок 2000: 70], а Россию называет заколдованной, потерянной во снах и видениях. И именно тогда мысль поэта наталкивается на воспоминание о трех классиках (Лермонтове, Достоевском и Гоголе), которых он символично именуется демонами, нарушившими в своих произведениях границу между добром и злом. Гоголь, по мнению Блока, видел призраков, которые бродят по «белу свету» [Блок 2000: 75], оставаясь незамеченными всеми, кроме этого «востроногого» шутника. Такие же вещи мог видеть, Лермонтов. Но Достоевского Блок помещает на другой полюс. Если Гоголь с Лермонтовым принимали виденное ими, хотя и страдали от этого, прикасались к смертоносным тайнам и спасались, «горели, но не сгорали» [Блок 2000: 71], то Достоевский – «слепец», отказывающийся верить в то, что видит, пытающийся спасти каждого и тоже страдающий от этого. В таком случае, первые оказываются ближе к концептуальному для символистов тезису о панэстетизме, а второй не готов смириться с мыслью о том, что красота может существовать отдельно от законов нравственности.

Разделяя, таким образом, классиков на два типа, Блок утверждает, что его современники, такие как Сологуб и Гиппиус, ближе к Лермонтову и Гоголю. Символизм забирается в самую глубину, но не остаётся там, стараясь изменить. Современные поэты находятся в сфере тех же «летучих туманов

Гоголя и Лермонтова» [Блок 2000: 79], хотя сам Блок уже не там, вернее, он сомневается, где ему быть, потому что Россия погибает, а искусство не даёт спасения, возможно, даже обманывает: «если вся тишина земная и российская, вся бесцельная свобода и радость наша – соткана из паутины?» [Блок 2000: 82]. Стоит ли тогда быть поэтом? Ведь паутину, рано или поздно, придётся разорвать.

Блок выражает беспокойство о том, что происходит в его время и закономерно задаётся вопросом: не слишком ли далеко искусство ушло от жизни? Гоголь, являя собой феномен национальной литературы, становится важным эстетическим ориентиром, помогающим заметить важные проблемы и обратить на них внимание современников.

В статье «Дитя Гоголя» Блок задумывается о важности процесса творчества и его результатов для самого писателя. В заглавии он даёт определение *дитя*, которое подчёркивает кровное родство творца и его сочинения, наличие чувства ответственности за него. Поэт буквально сравнивает создание литературного произведения с актом рождения ребёнка, счастливым и мучительным одновременно. Но мука эта возникает не только от того, что создание великого произведения требует много сил. Блок уверен, что Гоголь страдал от того, что чувствовал себя ничтожеством перед «тем величием, которое ему снится» [Блок 2000: 377], тем самым превознося искусство над разумом и волей человека. Писатель не мог справиться с той стихией, которая проходила через него. Блок уловил ноты этой муки в поэме «Мёртвые души». В гоголевском вопросе «Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами?» поэт слышит голос отца, обращающегося к своему ребёнку. Саму Русь породил Гоголь, «она далась ему в красоте и музыке, в свисте ветра и в полете бешеной тройки» [Блок 2000: 379], позволила себя изобразить.

Важно также и то, что Блок говорит о гоголевском представлении о границах творчества, выраженных в «Портрете». Уже там, говорит поэт, Гоголь предчувствовал муки, в которых вновь и вновь сжигал черновики, потому что

пересекал «черту», вырывал «что-то живое из жизни» [Блок 2000: 377]. Именно это качество имел в виду Блок, называя Гоголя «колдуном» и «демоном». Говоря об этих образах, стоит заметить параллель с гоголевской «Страшной местию». В статье «Дитя Гоголя» возникает идея сопоставления самого Гоголя и Колдуна из повести. Мережковский в исследовании «Гоголь и Чёрт» провёл аналогичное соотношение на основании общего страха писателя и его героя перед невозможностью вымолить грехи, причём грех убийцы и писателя оказались одинаково тяжкими. Гоголь в своём духовном завещании писал: «Я бы хотел, чтобы по смерти выстроен был храм, в котором бы производились поминки по грешной душе... Я бы хотел, чтобы тело мое было погребено если не в церкви, то в ограде церковной и чтобы панихиды по мне не прекращались» [Мережковский 1991: 300], и это вполне сопоставимо, как утверждает Мережковский, с фразой о Колдуне: «Не мог бы ни один человек в свете рассказать, что было в душе у колдуна; а если бы он заглянул и увидел, что там деялось, то уже недосыпал бы он ночей и не засмеялся бы ни разу» [Там же]. Герой и его создатель оказались на одном полюсе ещё и в работе Андрея Белого «Мастерство Гоголя», где любовь грешника Гоголя к России уподобляется любви Колдуна к своей дочери Катерине.

Оглядываясь в прошлое, к истокам русской классической литературы, Блок обнаруживал в творчестве Гоголя элементы сходные с эстетическими установками символизма. Автор оказался близким поэту и в своём отношении к искусству как способу проникать в невидимые измерения бытия. При этом Блок задаётся вопросом, можно ли считать это даром? Гоголь испытывал настоящие творческие муки, уничтожал свои творения, считал свою душу навек загубленной только из-за того, что писал о том, что не могут заметить другие. Для Блока подобная мука была знакома, как и для многих других поэтов; он пережил и непонимание, разочарование и ужасную усталость. Таким образом, вопросы, волновавшие Гоголя в середине XIX века, остались актуальными и в веке XX. Поэтому не случайно в стихах Блока время от времени появлялись

образы из гоголевских текстов. Андрей Белый был уверен в существовании незримой связи творцов из разных эпох; в «Мастерстве Гоголя» он писал: «проживи Блок дальше, он явил бы картину нового Гоголя» [Белый 1934: 297].

Литература

Белый А. Мастерство Гоголя. М. ; Л. : ГИХЛ, 1934.

Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. М. ; Л. : ГИХЛ, 1962. Т. V.

Колобаева Л.А. Русский символизм. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2000.

Мережковский Д.С. Гоголь и чёрт // Мережковский Д.С. В тихом омуте. М. : Сов. писатель, 1991. С. 213 – 309.

Миц 3.Г. Блок и Гоголь // Блоковский сборник 2: Труды второй науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А.А. Блока. Тарту : Тарт. гос. ун-т, 1972. С. 122 – 205.

УДК 821.161.1-3(Лермонтов М. Ю.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,44

А.Н. Кандакова

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

РОЛЬ ПЕЙЗАЖА В РАСКРЫТИИ ВНУТРЕННЕГО МИРА ЛЕРМОНТОВСКОГО МАКСИМА МАКСИМЫЧА

Аннотация. В статье предпринят анализ функций пейзажа в главе «Бэла», открывающей роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». В центре внимания автора статьи находится образ Максима Максимыча как героя, играющего важную роль в решении основной художественной задачи романа – раскрытии характера Печорина. Именно поэтому Лермонтову важно дать максимально полное представление о Максиме Максимыче, поскольку восприятие им Печорина во многом обусловлено особенностями психологии рассказчика. Пейзаж становится одним из основных приемов, раскрывающих психологию Максима Максимыча, его внутренний мир. В итоге доверие читателя к персонажу получает глубокое художественное обоснование.

Ключевые слова: пейзаж, образ природы, литературные образы, русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные герои, внутренний мир.

Образ Максима Максимыча играет исключительно важную роль в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Именно от него читатель впервые слышит имя Печорина. Именно он рассказывает историю взаимоотношений Печорина и Бэлы, имеющую огромное значение в психологической жизни героя романа. Во многом восприятие Печорина Максимом Максимычем объясняется особенностями его характера, жизненного опыта. Поэтому Лермонтов дает большой объем информации о нем: персонаж фактически рассказывает историю всей своей жизни. Мы знаем, что Максим Максимыч небогат, незнатен, не получил глубокого системного образования. Он – человек практического, а не интеллектуального склада. Всю сознательную жизнь он провел на Кавказе, участвовал в военных сражениях, имеет награду за храбрость от самого Алексея Петровича Ермолова. Он – честный, порядочный и добрый человек, в высшей степени наделенный здравым смыслом. Однако рассказанная им самим собственная биография не отличается деталями: он скуп на подробности, сообщает только самые общие факты. Внутренняя жизнь героя в его рассказе совсем не раскрывается. Однако мы можем получить представление о душевном мире Максима Максимыча, во многом, благодаря пейзажу. Обратимся к конкретному анализу текста.

Максим Максимыч – бывалый кавказец, практичный, деятельный человек. Отсюда – специфика его восприятия окружающей природы. Он прекрасно знает, как быстро может измениться кавказская погода, и какими последствиями чревато невнимательное отношение к данному обстоятельству. Поэтому он зорко следит за малейшими изменениями в окружающей природе, отмечает самые незаметные детали, отлично зная, приметами каких именно изменений в погоде они являются:

«– Завтра будет славная погода! – сказал я. Штабс-капитан не отвечал ни слова и указал мне пальцем на высокую гору, поднимающуюся прямо против нас.

– Что ж это? – спросил я.

– Гуд-гора.

– Ну так что ж?

– Посмотрите, как курится.

И в самом деле, Гуд-гора курилась; по бокам ее ползали легкие струйки облаков, а на вершине лежала черная туча, такая черная, что на темном небе она казалась пятном» [Лермонтов 1957: 206].

Как видим, автор-путешественник даже не заметил легких облачков, сгущающихся вокруг вершины Гуд-горы, а когда Максим Максимыч указал на них, не придавал им значения, не задумавшись над смыслом данного обстоятельства. Максим Максимыч же сразу сфокусировал свой взгляд на данной детали, увидев в ней предупреждение о серьезной опасности. И как увидим далее, он оказался абсолютно прав:

«Уж мы различали почтовую станцию, кровли окружающих ее саклей. и перед нами мелькали приветные огоньки, когда пахнул сырой, холодный ветер, ущелье загудело и пошел мелкий дождь. Едва успел я накинуть бурку, как повалил снег. Я с благоговением посмотрел на штабс-капитана...

– Нам придется здесь ночевать, – сказал он с досадою, – в такую метель через горы не переедешь. Что? были ль обвалы на Крестовой? – спросил он извозчика.

– Не было, господин, – отвечал осетин-извозчик, – а висит много, много» [Лермонтов 1957: 206].

При первом взгляде на данный эпизод кажется, что его художественный смысл заключается в простой фиксации факта: Максим Максимыч оказался прав, примета действительно позволила ему правильно угадать неблагоприятное изменение погоды и принять верное решение о ночлеге. Но в разговоре Максима Максимыча с осетином-извозчиком обнаруживается еще один, более глубокий смысл происходящего. Диалог в высшей степени краток, исчерпан простым немногословным вопросом и столь же немногословным ответом. Перед нами два практичных человека, которые способны понять друг друга без

лишних слов, им не нужно ничего друг другу объяснять. Особенно характерна в данном отношении фраза осетина: «а висит много, много». Что именно он имеет в виду? Что висит? Где висит? Как слово «висит» соотносится с ключевым во фразе Максима Максимыча словом «обвал»? Очевидно, речь идет о накопившемся снежном массиве, который может в любую минуту обрушиться на дорогу лавиной, что очень опасно для путников. Но осетин ничего этого не объясняет Максиму Максимычу, поскольку не только по всему предыдущему поведению собеседника, но и по характеру вопроса понимает, что перед ним человек, не только отлично знакомый с особенностями жизни на Кавказе, но и серьезный, бывалый, придающий значение именно тем деталям, которым следует придавать значение, и не тратящий время на пустяки вроде любования горными красотами. Отсюда – лаконичный ответ. Максим Максимыч, в отличие от автора-путешественника, отлично понимает, что означает краткое «много висит». Наконец, обнаруживается и третий смысловой уровень данной сцены: Максим Максимыч для осетина – «свой». Поэтому в его ответе нет подобострастия, нет игры в «туземца», которая используется возницами, пытающимися обмануть доверчивого безымянного офицера, изображая невероятную трудность подъема в гору небольшого чемодана с помощью трех пар быков. Осетин говорит со штабс-капитаном деловито, кратко и толково. Данная сцена во многом объясняет нам, почему Максим Максимыч без особого труда находит понимание с горцами (он «кунак» Казбича, его приглашают на свадьбу сестры Бэлы и т.д.).

Внимательное отношение Максима Максимыча к малейшим изменениям в природе раскрывает в нем и профессионального военного. Проанализируем следующее описание, данное глазами безымянного офицера:

«И точно, такую панораму вряд ли где еще удастся мне видеть: под нами лежала Койшаурская долина, пересекаемая Арагвой и другой речкой, как двумя серебряными нитями; голубоватый туман скользил по ней, убегая в соседние теснины от теплых лучей утра; направо и налево гребни гор, один выше другого, пересекались, тянулись,

покрытые снегами, кустарником; вдали те же горы, но хоть бы две скалы, похожие одна на другую, – и все эти снега горели румяным блеском так весело, так ярко, что кажется, тут бы и остаться жить навеки; солнце чуть показалось из-за темно-синей горы, которую только привычный глаз мог бы различить от грозовой тучи; но над солнцем была кровавая полоса, на которую мой товарищ обратил особенное внимание. “Я говорил вам, – воскликнул он, – что нынче будет погода; надо торопиться, а то, пожалуй, она застанет нас на Крестовой. Трогайтесь!” – закричал он ямщикам» [Лермонтов 1957: 224 – 225].

Как видим, в отличие от попутчика, воспринимающего окружающую картину чисто эстетически, Максим Максимыч опять увидел признак надвигающейся опасности. А далее он сразу же предпринимает решительные действия, позволяющие минимизировать ее последствия или вовсе ее избежать. Он способен мгновенно оценить обстановку и принять единственно верное решение. Так ведет себя человек, не только привыкший встречать опасность лицом к лицу, но и постоянно чувствующий свою ответственность за исход порученного ему дела и за безопасность тех, кто находится с ним рядом. В данном случае это ямщики и безымянный офицер. Обратим внимание на то, как быстро и решительно он берет на себя командование, а попутчику не остается ничего иного, как беспрекословно подчиниться опытному и знающему командиру.

Особенно резко контраст между беспечным безымянным путешествующим офицером и ощущающим себя ответственным за благополучное окончание порученного дела штабс-капитаном проявляется в моменты, когда они оба характеризуют окружающую обстановку:

«Нам должно было спускаться еще верст пять по обледеневшим скалам и топкому снегу, чтоб достигнуть станции Коби. Лошади измучились, мы продрогли; метель гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая, северная; только ее дикие напевы были печальнее, заунывнее. “И ты, изгнанница, – думал я, – плачешь о своих широких, раздольных степях! Там есть где развернуть холодные крылья, а здесь тебе душно и тесно, как орлу, который с криком бьется о решетку железной своей клетки”».

– Плохо! – говорил штабс-капитан, – посмотрите, кругом ничего не видно, только туман да снег; того и гляди, что свалимся в пропасть или засядем в трущобу, а там пониже, чай, Байдара так разыгралась, что и не переедешь. Уж эта мне Азия! что люди, что речки – никак нельзя положиться!» [Лермонтов 1957: 226 – 227].

Как видим, если безымянный повествователь воспринимает ситуацию поэтически, одушевляя окружающие его явления природы и наполняя картину специфическим настроением, абсолютно не думая при этом о реальной сути происходящего, то Максим Максимыч воспринимает только конкретику: туман, снег, ограниченная видимость. Но он отлично осознает все реальные опасности, которыми чревато такое положение дел. С горечью Максим Максимыч сравнивает капризную погоду Кавказа с непредсказуемым нравом жителей гор. Штабс-капитан – военный человек, он несет ответственность за жизнь подчиненных ему людей, их безопасность превыше всего, поэтому его так сильно тревожит метель. Максим Максимыч сделает все, что в его силах для того, чтобы не допустить беды. Он всегда помнит о долге, и это его суть, неотъемлемая часть души.

Привычка постоянно контролировать окружающую обстановку, как бы сканировать ее (выражаясь современным языком) развилась у штабс-капитана в своего рода безусловный рефлекс, и дает себя знать в самых неожиданных ситуациях. В этом отношении очень важными оказываются те редкие моменты, когда природа описывается глазами самого Максима Максимыча. Таков эпизод, когда он, стремясь утешить и развлечь Бэлу, выходит с ней на крепостную стену: «Крепость наша стояла на высоком месте, и вид был с вала прекрасный; с одной стороны широкая поляна, изрытая несколькими балками, оканчивалась лесом, который тянулся до самого хребта гор; кое-где на ней дымились аулы, ходили табуны; с другой - бежала мелкая речка, и к ней примыкал частый кустарник, покрывавший кремнистые возвышенности, которые соединялись с главной цепью Кавказа. Мы сидели на углу бастиона, так что в обе стороны могли видеть все. Вот смотрю: из леса выезжает кто-то на серой лошади, все ближе и ближе и, наконец, остановился по ту сторону речки, саженьх во ста от

нас, и начал кружить лошадь свою как бешеный. Что за притча!..» [Лермонтов 1957: 229 – 230].

Прежде всего, почему Максим Максимыч усадил Бэлу и сел рядом с ней сам на угол бастиона? Думается, выбор места в той же степени не случаен, в какой сделан безотчетно. Профессиональный военный автоматически выбирает точку, с которой может контролировать максимально широкое пространство. Казалось бы, в данный момент мысли его заняты Бэлой, он сосредоточен на том, чтобы смягчить ее боль. Однако взгляд его привычно скользит по округе, отмечая все особенности ландшафта, задерживаясь на тех его участках, которые чреватны опасностью: балки, которыми изрыта поляна (по ним можно незаметно подобраться близко крепости), лес, в котором может прятаться враг, кустарник, примыкающий к речке и опять же представляющий собой потенциальную угрозу. Замечает он и аулы, в которых все спокойно, нет никакого подозрительного движения. Разумеется, такой цепкий взгляд сразу заметил всадника, выехавшего из леса и ведущего себя необычно. Неясное ощущение опасности перерастает в подозрение и далее в уверенность по мере приближения всадника к крепости – это Казбич. Точно высчитано и расстояние, на которое Казбич приблизился к крепости – у Максима Максимыча хороший глазомер. Мы видим в Максиме Максимыче военного человека, обладающего панорамным зрением и мгновенно реагирующего на любое подозрительное движение вокруг, чем бы в данный момент он не был занят.

Однако мы были бы не правы, если бы решили, что отношение Максима Максимыча к природе носит сугубо практический, утилитарный характер. В главе есть ряд эпизодов, говорящих, что это далеко не так.

В частности, можно заметить, что Максим Максимыч не любит находиться в закрытых помещениях, особенно в тревожные минуты он, как правило, спешит выйти наружу: «Душно стало в сакле, и я вышел на воздух освежиться. Ночь уж ложилась на горы, и туман начинал бродить по ущельям. Мне вздумалось завернуть под навес, где стояли наши лошади, посмотреть, есть ли у них корм, и притом осторожность никогда

не мешает: у меня же была лошадь славная, и уж не один кабардинец на нее умильно поглядывал, приговаривая: *якши тхе, чек якши!*» [Лермонтов 1957: 212]. Очевидно, именно на «свежем воздухе» Максим Максимыч чувствует себя более уверенно, любясь красотой кавказской ночи, он, как правило, чувствует умиротворение, в его сердце царит гармония. Не случайно в критические в психологическом отношении минуты он предлагает и другим выйти на воздух. Его человеческие качества не позволяют ему оставаться отстраненным от настроения людей, которые встречаются ему на жизненном пути. Максим Максимыч умеет прислушиваться к своему ближнему, молча понять его, и всегда пытается помочь. Ему бесконечно жаль Бэлу. Чужую беду герой воспринимает как свою. Замечая грусть Бэлы, он предлагает ей окунуться в мир окружающей природы Кавказа, надеется, что чувство красоты отвлечет ее от тяжелых дум и душевных переживаний: «Что было с нею мне делать? Я, знаете, никогда с женщинами не обращался: думал, думал, чем ее утешить, и ничего не придумал; несколько времени мы оба молчали... Пренеприятное положение-с! Наконец я ей сказал: “Хочешь, пойдем прогуляться на вал? Погода славная!” Это было в сентябре; и точно, день был чудесный, светлый и не жаркий; все горы видны были как на блюдечке. Мы пошли, походили по крепостному валу взад и вперед, молча; наконец она села на дерн, и я сел возле нее. Ну, право, вспомнить смешно: я бегал за нею, точно какая-нибудь нянька» [Лермонтов 1957: 229]. Прогулка на природе – единственное правильное решение, как кажется штабс-капитану. Его самого созерцание первозданной красоты гор всегда успокаивает, и он надеется, что и Бэле они обязательно помогут. А забота о девушке говорит о душевных качествах героя, о его способности сопереживать.

Точно так же поступил он по отношению к Печорину сразу после смерти Бэлы: «Я вывел Печорина вон из комнаты, и мы пошли на крепостной вал; долго мы ходили взад и вперед рядом, не говоря ни слова, загнув руки на спину» [Лермонтов 1957: 237].

Такое стремление к общению с природой в моменты трудных психологических состояний говорит о том, что душевно Максим Максимыч способен к гармоническому слиянию с природой. Он не выражает ощущения словами, но его действия, поступки говорят о том, что чувствует он природу глубоко и полно. Яркое подтверждение тому находим в следующем эпизоде:

«Вот наконец мы взобрались на Гуд-гору, остановились и оглянулись: на ней висело серое облако, и его холодное дыхание грозило близкой бурей; но на востоке все было так ясно и золотисто, что мы, то есть я и штабс-капитан, совершенно о нем забыли... Да, и штабс-капитан: в сердцах простых чувство красоты и величия природы сильнее, живее во сто крат, чем в нас, восторженных рассказчиках на словах и на бумаге.

– Вы, я думаю, привыкли к этим великолепным картинам? – сказал я ему.

– Да-с, и к свисту пули можно привыкнуть, то есть привыкнуть скрывать невольное биение сердца.

– Я слышал напротив, что для иных старых воинов эта музыка даже приятна.

– Разумеется, если хотите, оно и приятно; только все же потому, что сердце бьется сильнее. Посмотрите, – прибавил он, указывая на восток, – что за край!» [Лермонтов 1957: 224].

Все, что может сказать о своих чувствах Максим Максимыч – «сердце бьется сильнее». Путешествующий офицер полагает, что такая немногословность обусловлена тем, что Максим Максимыч – простой человек, не способный облечь свои чувства в слова, хотя чувствует он глубоко и полно. Между тем, внимательный читатель, безусловно обратит внимание на слова штабс-капитана о том, что он привык «скрывать невольное биение сердца». Мы не знаем, какие обстоятельства приучили героя к такой скрытности. В его фразе содержится лишь очень неясный намек на то, что, по-видимому, недостаточная скрытность могла послужить причиной не очень приятных минут, пережитых им когда-то в прошлом. Возможно, герой столкнулся с непорядочным поведением кого-то, кому слишком доверился. Так ли это? Мы никогда этого не узнаем. Но тем важнее та душевная открытость, которую проявил Максим

Максимыч по отношению к Печорину. Тем самым Печорин оказывается выделенным из остальной массы людей, с которыми сводила штабс-капитана судьба. Это необыкновенный человек, сумевший растопить сердце внешне сурового и молчаливого Максима Максимыча.

О способности штабс-капитана к глубокой и искренней привязанности, не всегда проявляющейся открыто, говорит и сделанное им описание могилы Бэлы: «На другой день рано утром мы ее похоронили за крепостью, у речки, возле того места, где она в последний раз сидела; кругом ее могилки теперь разрослись кусты белой акации и бузины» [Лермонтов 1957: 237]. Штабс-капитан не просто с грустью говорит о «могилке» дорогого его сердцу человека, он описывает ее так, что можно понять – он часто ее навещает, поскольку знает, что теперь она выглядит не так, как раньше: вокруг нее разрослись кусты белой акации и бузины. Быть может, это он сам посадил белую акацию в память о юной и прекрасной девушке? Он явно ухаживает за могилой, приглядывает за ней. Не так легко пережил он ее смерть, как может показаться на первый взгляд.

Проделанный нами анализ позволяет прийти к следующим выводам. Пейзаж в главе «Бэла» позволяет Лермонтову глубже и полнее раскрыть характер Максима Максимыча. Именно благодаря пейзажу раскрывается эмоциональная сторона его природы, способной глубоко и сильно чувствовать как красоту окружающего мира, так и психологическое состояние близких ему людей. Пейзаж помогает читателю увидеть и другую сторону характера героя – профессионального военного, храброго человека, готового брать на себя ответственность за жизнь окружающих его людей, находить оптимальные пути для решения поставленной перед ним задачи. Нам становится понятно, почему Печорин с таким уважением относится к Максиму Максимычу. С другой стороны, мы абсолютно доверяем этому человеку, его цепкой памяти, внимательному отношению к мелочам и деталям. Поэтому и его рассказ о Печорине воспринимается с большим вниманием. Становится понятно, что не случайно Лермонтов поручает именно Максиму Максимычу рассказать о Печорине первым.

Литература

Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени / подг. текста Б.М. Эйхенбаума // Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. М. ; Л. : АН СССР, 1957. Т. 6: Проза, письма. С. 202 – 347.

УДК 821.161.1-313.1
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,44

О.О. Козлов

*(Нижевартовский государственный университет,
Нижевартовск, Россия)*

КОМИЧЕСКОЕ В РОМАНАХ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА

Аннотация. В статье анализируются формы комического в романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок», на основе чего делается вывод о том, что основными формами комического в названных произведениях являются сатира как социально-ориентированный смех и юмор как самая доброжелательная форма комического, сопряжённая с оптимизмом в отношении объекта осмеяния.

Ключевые слова: сатира, юмор, русская литература, русские писатели, литературное творчество, комическое.

Первой успешной работой Ильфа и Петрова стал роман «Двенадцать стульев» (1928). История поиска драгоценностей мадам Петуховой с точки зрения сюжета не несла в себе новизны. Главное достоинство романа заключалось в сатирических характеристиках и подробностях, в основу которых легли злободневные наблюдения авторов.

Авторами романа «Двенадцать стульев» был создан яркий персонаж, образ которого пользуется популярностью и вызывает интерес у читателя и по сей день: главный герой романа – «великий комбинатор» Остап Бендер, тонкий психолог и пройдолец, играющий на пороках и чувствах людей, а также несовершенстве общества. Это человек, в котором противоречиво сочетаются беззастенчивость и обаяние, тонкий юмор и наглость, неожиданное великодушие и цинизм [Белая 1977: 21].

Ипполит Матвеевич Воробьянинов, бывший мелкопоместный дворянин, а ныне регистратор советского ЗАГСа, узнает от находящейся при смерти тещи Клавдии Ивановны о драгоценностях, спрятанных в стульях, о чем позже узнает и великий комбинатор. Исповедуя мадам Петухову и используя тайну исповеди в своих интересах, отец Федор также узнал о сокровищах. С этого момента начинаются невероятные похождения героев произведения.

Отправляясь на поиски стульев, главный герой пускается в разные авантюры. Для достижения цели Остапу даже приходится взять в жены вдову, мадам Грицацуеву. В поисках стульев судьба заносит героев в общежитие студентов-химиков имени монаха Бертольда Шварца [Вулис 1976: 26]. Авторы романа во всех красках описывают особенности национального коммунального жилища, в условиях которого жило большое количество жителей Москвы, имевших лишь один матрац и обитавших на площади не более двух квадратных метров, которые были отделены от соседних с помощью фанерных перегородок.

Перед читателем предстает картина убогой жизни обывателей того времени. Ильф и Петров создают ряд собирательных образов: «людоедки» Элочки Шукиной, словарный запас которой составлял три десятка слов, мастера острого слова Авессала Владимировича Изнуренкова, «поэта» Никифора Ляписа-Трубцецкого, продававшего свои стишки бульварным изданиям. Примером его неказистых строк является очерк в газету «Капитанский мостик»: «Волны перекатывались через мол и падали вниз стремительным домкратом...!» [Ильф 1961: I, 162].

Как известно, дальнейшие поиски клада приводят героев на пароход «Скрябин» (куда Бендер устраивается в качестве вольнонаемного художника, не умея при этом рисовать), затем на Кавказ и в Крым, где они встречаются с отцом Федором, наведенным на ложный след архивариусом Коробейниковым. Потратив все деньги на «ложные» стулья и не найдя в них искомого, священник сходит с ума, а главные герои отправляются в Москву на поиски последнего стула. И когда

последний стул найден, кладоискателям открывается горькая правда – бриллианты превратились в роскошный дом культуры. Воробьянинов, охваченный жадностью, перерезает горло компаньону.

Как писали авторы романа, между ними возникла ссора по поводу судьбы главного героя: убить «великого комбинатора» или оставить в живых? Участь Остапа Бендера была решена с помощью жребия: авторы положили в сахарницу две бумажки, на одной из которых изобразили череп и две куриные косточки. Жребий пал на череп. Но по многочисленным просьбам читателей авторы романа не дали умереть великому гению [Горбунов 1978: 30].

В 1929 г. Ильф и Петров начали работу над вторым сатирическим романом, где Бендер ведет сложную и долгую борьбу за обладание богатствами служащего учреждения «Геркулес» Александра Ивановича Корейко, который тайно владеет десятью миллионами.

Кажется, что силы не равны: Бендер неутомим, энергичен, находчив и изобретателен. Корейко на службе «исполнитель, трудолюбив и туповат» [Ильф 1961: II, 140]. Однако он наделен огромной выдержкой, волей, способностью терпеливо и упорно ждать своего часа.

Личность Остапа Бендера открывается для читателя с новых сторон. Авторы романа наделили героя внешностью атлета и искрометным чувством юмора. И вот уже кажется, что Бендер станет обладателем богатств, Корейко у него в руках, но герой неожиданно «отравляется», а богач скрывается в неизвестном направлении. Главный герой должен отчаяться, но «он затрясся, лоя руками воздух. Потом из его горла вырвались вулканические раскаты, из глаз выбежали слезы, и смех... Смех еще покалывал Остапа тысячью нарзанных иголок, а он уже чувствовал себя освеженным и помолодевшим...» [Ильф 1961: II, 172].

Смех является постоянным союзником Остапа Бендера: «В конце концов, ничего страшного нет. Вот в Китае разыскать нужного человека трудновато: там живет четыреста миллионов населения. А у нас очень легко: всего лишь сто шестьдесят

миллионов, в три раза легче, чем в Китае» [Ильф 1961: II, 183]. Когда же великий комбинатор наконец заполучил миллион, ему «хотелось сейчас всех облагодетельствовать, хотелось, чтобы всем было весело» [Ильф 1961: II, 185].

Кроме того, Остап Бендер является превосходным пародистом. На автопробеге герой объявляет «Антилопу» Адама Козлевича центральной машиной и выводит надпись: «Автопробегом по бездорожью и разгильдяйству!». Также стоит отметить эпизод, когда искатель приключений вручает журналисту Ухудшанскому крайне важное пособие, в котором собраны всевозможные газетные штампы, стереотипы и банальности.

Юмор помогает Остапу Бендеру наладить контакт с новыми людьми. Например, при общении с фоторепортером. «Вы, я вижу, фотограф, <...> знал я одного провинциального фотографа, который даже консервы открывал только при красном свете, боялся, что иначе они испортятся» [Ильф 1961: II, 189]. Репортер находит такую шутку довольно смешной, что помогает Остапу расположить человека к себе.

Но Остап Бендер не только сатирический, но и юмористический образ. Авторы не только заостряют внимание читателя на его жульничестве и проступках, они рассказывают о его проделках и шутках, не забывая напомнить нам о его человеческом начале, о том, каким он мог бы стать, если бы так страстно не стремился к деньгам.

Таким образом, сатира в произведении тесно переплетается с юмором. С помощью сатиры авторы заостряют внимание на событиях или людях с их недостатками, с помощью юмора слова писателей смягчаются, а где-то даже приобретают лирическую окраску.

Очень остро в романе высмеиваются жажда наживы, бюрократическая казенщина, обывательщина и страсть к деньгам. В романе ярко представлен сатирический образ обывателя – Васисуалия Лоханкина, а также других обитателей коммунальной квартиры «Воронья слободка». Лоханкин объявляет голодовку в знак протеста против ухода жены к другому мужчине. Этот поступок потрясает женщину, однако

это чувство быстро сходит на нет, когда она застаёт его, тайно поедающего холодный суп.

Еще один образ, высмеиваемый авторами «Золотого теленка» – это образ бюрократа. Бюрократ всегда во главе, он претендует на роль «главнокомандующего», хочет говорить от лица всех. «Учреждение – это я», – говорит Польшаев, начальник учреждения «Геркулес». Даже деловые бумаги он не подписывает собственноручно. Для этих целей у него имеется набор различных штампов: «Не возражаю. Польшаев», «Не мешайте работать. Польшаев», «Не морочьте мне голову. Польшаев» [Мариненко 1992: 10].

Большую роль в произведениях Ильфа и Петрова играет слово: каламбуры, говорящие фамилии и устойчивые выражения, прецедентные тексты. Когда Остап Бендер увидел на борту автомашины Адама Козлевича игривую надпись «Эх, прокачу!», то тут же выразил желание «эх-прокатиться». Когда в контору «Рога и копыта» начинают приносить рога, главный герой грозитя, «если Паниковский пустит еще одного рогоносца, не служить больше Паниковскому» [Ильф 1961: II, 265].

В романе «Золотой теленок» можно найти примеры неожиданных шуточных фамилий: Хворобьев, Мармеламедов, Кукушкинд, Должностнюк, Борисохлебский, Вайнторг. Очень точно подобрана фамилия для маленького, суетливого и пугливого персонажа – Паниковский [Подгурска 1990: 18].

Слово в романе Ильфа и Петрова используется с крайней точностью и целенаправленностью. В то же время иногда кажется, что оно используется в неподходящем месте, но в этой его видимой немотивированности и заключается комический эффект. Так, в начале романа в кабинете председателя горсовета встречаются Остап Бендер и Шура Балаганов. Оба выдают себя за отпрысков лейтенанта Шмидта. И только смекалистость и находчивость «великого комбинатора» спасает их от разоблачения. Когда они вышли из кабинета, Бендер был крайне возмущен тем, что его конкурент ворвался к председателю, хотя видел, что там уже сидит он.

«Кстати, о детстве, – сказал первый сын, – в детстве таких, как вы, я убивал на месте. Из рогатки.

– Почему? – радостно спросил второй сын знаменитого отца» [Ильф 1961: II, 278].

Кажется, что слово «радостно» используется неверно, и более уместны, например, слова «настороженно» или «смущенно». Очень часто юмор основывается на неожиданности, а нарочито неуместное использование «не того» слова является наиболее успешным.

Таким образом, сатира в романах «Золотой теленок» и «Двенадцать стульев» как социально-направленный смех, предполагающий необходимость искоренения высмеиваемых пороков, тесно переплетается с юмором – наиболее мягкой формой комического, предполагающей возможность исправления объекта осмеяния. В озорном и насмешливом повествовании постоянно слышится живой голос авторов – неповторимо-остроумный и сдержанно-лиричный. Именно такими предстают перед нами романы Ильфа и Петрова – разящими, но человечными, беспощадно высмеивающими недостатки, но не отбирающими надежду. Они не только высмеивают героев произведений с намеренно искаженным нравственным обликом, но и напоминают о том, каким должен быть человек.

Литература

Белая Г.А. Закономерности стиливого развития советской прозы 1920-х гг. М. : Наука, 1977.

Вулис А.З. Метаморфозы комического. М. : Искусство, 1976.

Горбунов А.П. Поэтика публицистического текста. М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1978.

Дземидок Б.В. О комическом. М. : Прогресс, 1974.

Ильф И.А., Петров Е.П. Собрание сочинений : в 5 т. М. : ГИХЛ, 1961. Т. 1.

Ильф И.А., Петров Е.П. Собрание сочинений : в 5 т. М. : ГИХЛ, 1961. Т. 2.

Луначарский А.В. Ильф и Петров // 30 дней. 1931. №8. С. 45-52.

Мариненко И.О. Функции антропонимов в романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» : автореф. ... дис. канд. филол. наук. Одесса, 1992.

Подгурска Б.А. Приемы индивидуально-авторских трансформаций фразеологических единиц в романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» и способы их перевода на польский язык : автореф. ... дис. канд. филол. наук. М., 1990.

УДК 821.161.1-1(Платонов А.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,444

Я.О. Шумков

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

МЕТАФИЗИКА ПОЛА И ЛЮБВИ В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Аннотация. Целью статьи является анализ метафизики пола и любви в творчестве Андрея Платонова. На материале произведений «Эфирный тракт», «Чевенгур» и «Джан» автор показывает эволюцию взглядов писателя в отношении данной проблематики: от идеи сублимации сексуальной энергии до понимания способности любить как показателя духовной зрелости человека. Предпринимается попытка реконструкции этических идей Андрея Платонова и обосновывается мысль о том, что способность к любви в художественном мире писателя неразрывно связана с исполнением определенного морально-этического идеала.

Ключевые слова: метафизика, любовь, литературное творчество, русская литература, русские писатели.

Философское осмысление проблем любви и пола занимает значительное место в творчестве Андрея Платонова. «Любовь – мера одаренности жизнью людей» [Платонов 2013: 650], – утверждает писатель в неоконченной повести в письмах «Однажды любившие» и, думается, такая высокая оценка этого чувства является плодом тяжелых, продолжительных изысканий и размышлений. Напряженность и предельная честность писателя в метафизических поисках, связанных с полом,

любовью, порождают весьма противоречивые толкования данной тематики в критической литературе. Например, Борис Парамонов приписывает Андрею Платонову гомосексуальную ориентацию, а роман «Чевенгур» дефинирует как «гностическую фантазию на подкладке гомосексуальной психологии» [Парамонов 1991: 128]. Много иронии (подчас справедливой) вызывает у исследователей пламенное отрицание полового чувства, выразившееся в публицистике юного Платонова: «Мы живем в то время, когда пол пожирается мыслью. Страсть, темная и прекрасная, изгоняется из жизни сознанием. Философия пролетариата открыла это и помогает борьбе сознания с древним еще живым зверем. В этом заключается сущность революции духа, загорающейся в человечестве. Буржуазия произвела пролетариат. Пол родил сознание. Пол – душа буржуазии. Сознание – душа пролетариата. Буржуазия и пол сделали свое дело жизни – их надо уничтожить» [Платонов 2011б: 6], – пишет двадцатилетний Платонов в статье «Достоевский». Трудно поверить, что такие мысли принадлежат перу автора «Фро», «Реки Потудани» – повестей, вскрывающих глубинные закономерности межполовых и в целом межчеловеческих отношений. Думается, размышляя над философией пола Андрея Платонова, уместно рассмотреть ее в становлении – в ее эволюции от схематичности до удивительных глубин.

Для мирозерцания молодого Андрея Платонова характерно ощущение непрерывно происходящих в мире взаимопревращений различных энергий и веществ. «Товарищ! Вы не знаете основного явления нашей природы: беспрерывно, бесконечно, везде и всегда идет в мире веселая игра – энергия одного вида, одной формы превращается в энергию другой формы. Знакомый нам этот мир только потому и существует благодаря этой трансформации – взаимному превращению энергий друг в друга: света в тепло, тепла в движение, света в электричество, а электричество в свет, и в теплоту, и в движение» [Платонов 2013: 94 – 95], – пишет молодой корреспондент газеты «Воронежская коммуна» безымянному

изобретателю, предложившему проект усовершенствования электropечи.

Из всех многочисленных сил, ведущих «веселую игру», Платонов выделяет одну, наиболее настоятельно требующую трансформации, – ту самую «темную и прекрасную» сексуальную энергию. Причем превращение должно происходить по принципу «меняю минус на плюс»: то есть молодой поэт и публицист предлагает перенаправить разрушительную стихийную мощь эроса на пересоздание и тотальное улучшение окружающего мира. Об этом, например, следующий пассаж из раннего произведения «Рассказ о многих интересных вещах»: «Целомудрие же есть сохранение человеком той внутренней могучей телесной силы – которая идет на производство потомства, обращение этой силы на труд, на изобретение, на создание в человеке способности улучшать то, что есть, или строить то, чего не было» [Платонов 2011г: 101].

Пожалуй, наиболее полное воплощение такая идея сублимации сексуальной энергии находит в повести «Эфирный тракт», где Платонов рисует будущее как своеобразное царство целомудрия. «Нам это не понятно, но тогда будет так. Наука стала жизненной физиологической страстью, такой же неизбежной у человека, как пол» [Платонов 2011е: 84]. Писатель как бы оправдывает своих чудаковатых героев-ученых, либо радикально избегающих личной жизни, либо пытающихся от нее сбежать, как, например, Михаил Кирпичников, который без сожаления бросает семью во имя свободных раздумий над эфирным трактом.

Возможно, сам писатель понимал бесплодность и некую общую неправильность такой гипертрофии сферы интеллектуального, что отражено в достаточно непривлекательном образе Исаака Матиссена – гениального ученого, научившегося эффективно управлять природой лишь силой своего мозга. Противоестественность действий Матиссена, гибнущего вследствие волонтаристского научного эксперимента (по причине которого погибает и Михаил Кирпичников, плывущий домой на корабле), подчеркивается сравнением с крестьянином Петропавлушкиным, живущим в

гармонии с миром, хотя и не пренебрегающим техническими средствами для его освоения. «Петропавлушкин водил автомобиль-грузовичок, улыбался мировому пространству в полях и успокоительно думал о пользе добросердечной науки, коей он сам немалый соучастник» [Платонов 2011e: 65], – пишет Платонов, и в этих строках чувствуется любовь к простому герою, строящему отношения с миром по принципу дружбы, а не насилия.

В целом, можно считать, что ранний Платонов осмыслил идею царства целомудрия, где эрос безостаточно трансмутирует в жажду знания как бесплодную, бесперспективную: в последующих его произведениях мы уже не встречаемся с попытками ее реализации. Зато раздумья о глубинных проблемах пола не оставляют писателя.

Важным этапом на этом пути является, несомненно, роман «Чевенгур», об осмыслении которого Б. Парамоновым мы уже упомянули. Трактовку «Чевенгура» как «гностической фантазии на подкладке гомосексуальной психологии» мы считаем неверной, хотя понимаем, что таинственный платоновский роман дает некоторые поводы для подобной интерпретации.

«До первой чистой зари лежали на соломе в нежилом сарае Чепурный и Сотых <...> Во время его (кузнеца Сотых – Я.Ш.) дремоты Чепурный выпрямлял ему ноги и складывал руки на покой, чтобы он лучше отдыхал.

– Не гладь меня, не стыди человека, – отзывался Сотых в теплой глуши сарая. – Мне и так с тобой чего-то хорошо» [Платонов 2011d: 247]; «Вечером Дванов и Копенкин поцеловались среди дороги, и обоим стало бессмысленно стыдно» [Платонов 2011d: 164].

Можно, пожалуй, увидеть в подобных пассажах намеки на гомосексуализм героев, но мы считаем, что здесь проявляется один из этапов платоновского поиска идеальной формы межчеловеческих отношений.

Контуры этой идеальной формы, как кажется, может помочь уточнить этическая концепция немецко-американского философа и психиатра Эриха Фромма. В своих работах [Фромм 1995] Фромм определяет человеческое положение приблизительно следующим образом: каждый из нас изначально

является обособленным индивидом, и испытывает томительное желание воссоединения с другими людьми. Воссоединение можно установить через объективацию себя или другой личности: через мазохизм или садизм – девиации, при которых человек воспринимает себя или партнера не как полноценных личностей, а как объекты. Другой, более сложный путь, – это вчувствование в другого человека, видение в нем личностного начала. Чтобы стать способным проделывать это, надо совершить большую работу над собой, но только так человек может понять, что такое любовь, считает Фромм.

Описанная Фроммом ситуация обособленности человека, поиска им воссоединения с другими людьми достаточно часто раскрывается в платоновских текстах и варианты выхода из ситуации одиночества у Платонова в целом коррелируют с фроммовскими.

Вариант преодоления отделенности через грубое подчинение окружающих людей (и вещей), через садизм явлен в «Чевенгуре» в жутковатом образе горбуна Кондаева: «От одного вида жизни, будь она в травинке или в девушке, Кондаев приходил в тихую ревнивую свирепость; если то была трава, он ее до смерти сминал в своих беспощадных любовных руках, чувствующих любую живую вещь так же жутко и жадно, как девственность женщины» [Платонов 2011д: 37]. Умеющий строить отношения с окружающим миром исключительно на основе насилия, Кондаев представляет возможную близость с деревенскими бабами, которых покинут мужики, отправившись в город на заработки, через выразительный глагол, отражающий садическую направленность его мышления – «залютовать»: «Второй голодный год поэтому сильно обнадеживал Кондаева – он считал, что скоро один останется в деревне и тогда залютует над бабами по-своему» [Платонов 2011д: 37].

Восприятие мира платоновским Христом – Сашей Двановым строится в векторе, противоположном кондаевскому. Способ преодоления этим героем одиночества и тоски – любовное вчувствование в явления окружающего мира: «Сашу интересовали машины наравне с другими действующими и живыми предметами. Он скорее хотел почувствовать их,

пережить их жизнь, чем узнать. Поэтому, возвращаясь с работы, Саша воображал себя паровозом и производил все звуки, какие издает паровоз на ходу. Засыпая, он думал, что куры в деревне давно спят, и это сознание общности с курами или паровозом давало ему удовлетворение» [Платонов 2011д: 54]. Точно также близко и глубоко Дванов переживает жизнь окружающих его людей и поэтому оказывается способным строить с ними доверительные и нежные отношения. При этом отметим, что, реализуясь в любви братской, Дванов не реализуется в любви эротической. Близость с деревенской бабой Феклой Степановной приносит ему разочарование. От своей нареченной невесты, Сони, Дванов сбегает, едва обретя ее после долгой разлуки.

Возможно, разгадка такой судьбы героя в том, что в близости с женщиной он ищет не удовлетворения примитивных инстинктов, а нечто большего. Чтобы пояснить, чего именно, воспользуемся проникновенными строками из рассказа «Невозможное»: «О, знаю, – её хочу! Но не такую. Я не дотронусь до неё. Ни губы, ни груди мне не нужны. Я хочу поцеловать её душу...» [Платонов 2011в: 300]. Очевидно, понимая невозможность именно такой глубинной близости, поцелуя души любимой, платоновский герой предпочитает Соне братскую любовь чевенгурцев.

Закончивший свой жизненный путь в водах озера Мутево, Саша Дванов, вряд ли может быть назван героем, знаменующим некий финал, окончательную точку размышлений писателя о базовых вопросах пола и любви. В нем заметна гипертрофия духовного начала, но эта духовность – не есть холодная, безжизненная интеллектуальность Матиссена. Это, наоборот, чрезмерная чувствительность к горю, проблемам окружающих, сдобренная одержимостью мечтой о коммунизме как всеобщем братстве – сочетание качеств, подчас делающих героя несколько беспомощным.

Близким по духовному содержанию к Саше Дванову, нам видится герой повести Джан – Назар Чагатаев. Обладая не меньшей, чем Саша, способностью сочувствия окружающему миру (даже в кусте перекасти-поля Назар видит личностное начало), Чагатаев, несомненно, больший, чем Саша реалист,

способный к конструктивному преобразованию действительности. Кроме того, он в определенном смысле исполняет мечту безымянного героя рассказа «Невозможное». «Чагатаев с жадностью крайней необходимости любил сейчас Ханом, но сердце его не могло утомиться, и в нем не прекращалось нужда в этой женщине; он лишь чувствовал себя все более свободным, счастливым и точно обнадеженным чем-то самым существенным» [Платонов 2011а: 219] – редкий для платоновских текстов случай изображения интимной близости, приносящей партнерам радость, а не разочарование.

Общая положительность образа Чагатаева становится более эксплицитной благодаря присутствию в тексте повести антагониста Назара, – районного уполномоченного Нур-Мухаммеда.

Противопоставляя этих героев, исследователи, как правило, делают акцент на различии их ролей в жизни народа джан. Например, филолог Мария Заваркина пишет об этом так: «В отличие от Нур-Мухаммеда, который вычеркивает людей из списка живых, Назар, наоборот, собирает и объединяет народ» [Заваркина 2013: 431].

Мы хотели бы предложить другое основание для противопоставления героев, а именно – их отношение к миру и людям. Чагатаевым движет любовь к миру, его одушевление. Нур-Мухаммед, наоборот, видит вокруг себя лишь неприглядную мертвечину: «Чагатаев вышел к Мухаммеду и спросил его: куда он ведет людей? Нур-Мухаммед поздоровался с Чагатаевым и ответил: – Какие люди?.. Их душа давно рассеялась, им все равно, живут они или нет. Он продолжал идти. Чагатаев пошел рядом с ним. Мухаммед улыбнулся про себя и посмотрел в сторону: даже во тьме окружающая природа была жалка и ненавистна ему, а позади его шли почти несуществующие люди» [Платонов 2011а: 161].

Обратим внимание на то, что Мухаммед ведет народ джан в Афганистан на продажу. То есть радикально объективирует людей, использует их как товар. В художественном мире Платонова, человек, осуществляющий такие действия, имеет статус нравственного калеки и соответственно не способен реализоваться

в любви, что подтверждает сцена близости Нур-Мухаммеда с Айдым, которую достаточно точно характеризует писатель и филолог Алексей Варламов: «“Любовь” Нур-Мухаммеда изображена иначе. Этот человек – сладострастник, чувство, которое Платонову было знакомо и ненавистно до судорог, и авторская ненависть особенно ощущается в сцене изнасилования Айдым громадным мужчиной» [Варламов 2013: 293].

Приведем эпизод, предшествующий этой сцене:

«Нур-Мухаммед прижал к себе девочку с такой силой, что Айдым открыла глаза. Он пошел ласкать ее в уютное песчаное ущелье, соскучившись без счастья от чужого тела. Ни голод, ни долгое горе не могли уничтожить в нем необходимости мужской любви; она жила в нем неумолимо, жадно и самостоятельно, пробиваясь сквозь все жесткие беды и не делясь своей силой с его слабостью. Он мог бы обнимать женщину и зачинать детей, находясь в болезни, в безумии, за минуту до окончательной смерти» [Платонов 2011а: 180].

Словосочетание «мужская любовь» уже встречалось в тексте повести в сцене прощания Чагатаева с Верой и Ксенией:

«– Нет, я не поеду сегодня, – сказал Чагатаев. Он скреб башмаками по полу, борясь с нетерпением своей души перед этой девочкой. Ему было, кроме того, стыдно, что его состояние Вера и Ксения могут понять за жестокую мужскую любовь; он же чувствовал перед Ксенией лишь привязанность, полную смутного наслаждения, человеческого родства и заботы о ее лучшей судьбе. Он хотел бы быть для нее берегущей силой, отцом и вечной памятью в ее душе» [Платонов 2011а: 125].

Какой смысл вкладывает Андрей Платонов в словосочетание «мужская любовь»? Очевидно под этим подразумевается потребительское отношение к женщине, на которую направлена такая любовь. «Мужской любви» Нур-Мухаммеда противопоставляется «полная смутного наслаждения привязанность», «берегущая сила» Назара Чагатаева, подразумевающая ответственность за судьбу близкого человека, радость от самого факта его существования.

Таким образом, выделенная нами в романе «Чевенгур» оппозиция «нравственный калека – нравственный идеал», помогающая раскрыть платоновское понимание философии

пола и любви, также представлена в повести «Джан», причем в более эксплицитном, даже, пожалуй, немного схематизированном виде.

Подводя итоги, заметим, что осмысление метафизики пола и любви в художественном мире Платонова, как нам кажется, невозможно без обращения к этическим идеям писателя, поскольку по Платонову, только человек, достигший нравственной зрелости, реализующий в своей жизни определенные моральные нормы, может быть состоятельным в братской и эротической любви. Эта состоятельность заключается, в первую очередь, в способности доставить радость близкому человеку, и только через это получить личное удовольствие.

Писатель прошел значительный путь в размышлении над метафизикой пола и любви: от идей, резонирующих с содержанием брошюр о сублимации сексуальной энергии 20-х годов, до понимания способности любить как индикатора духовной зрелости человека. При этом на всем протяжении эволюции взглядов писателя мы можем выделить некие константные точки – вещи, отношение к которым у Платонова не менялось и измениться не могло: это утверждение необходимости сочувствия близкому человеку и деятельного участия в его судьбе, и в негативном поле – все формы садизма, насилия над окружающими людьми. Последний способ освоения действительности, согласно Платонову, закрывает для человека путь к любви и умерщвляет его, по крайней мере, нравственно.

Но здесь необходимо уточнение: данный моральный кодекс применим только по отношению к классово близким писателю людям; безразличие к судьбам буржуев и даже их убийство не считается для героев платоновских произведений чем-то зазорным. Данный феномен, на наш взгляд, затруднительно объяснить рациональным путем. Чтобы хотя бы чуть-чуть приблизиться к пониманию ликования, с которым Кирей и Копенкин расстреливают и рубят своих врагов, мы можем лишь вспомнить жуткую формулу Николая Клюева «убийца красный святей потира». В целом же должны признать,

что, несмотря на отчетливо артикулированную идеологическую принадлежность (а на наш взгляд, Платонов на всем протяжении творческой деятельности оставался верным идеям коммунизма, что, правда, проявлялось не в согласии с догматикой советской власти, а в самоотождествлении писателя с рабочим классом и его эксплицитной нелюбви к капиталистическому миру), размышления Платонова о глубинных вопросах любви и пола совершенно не связаны с классовыми противоречиями, принадлежностью того или иного человека к пролетариату или буржуазии. Они имеют общечеловеческое, универсальное значение.

Литература

Варламов А.Н. Андрей Платонов. М. : Молодая гвардия, 2013.

Заваркина М.В. Сюжет «испытания веры» в повести А. Платонова «Джан» // Проблемы исторической поэтики. 2013. №11. С. 427 – 441.

Парамонов Б.М. Чевенгур и окрестности // Искусство кино. 1991. №12. С. 128 – 137.

Платонов А.П. «...я прожил жизнь». Письма [1920-1950 гг.] М. : Астрель, 2013.

Платонов А.П. Джан // Платонов А.П. Собр. соч. : в 8 т. Т. 4: Счастливая Москва. М. : Время, 2011а.

Платонов А.П. Достоевский // Платонов А.П. Собр. соч. : в 8 т. Т. 8: Фабрика литературы. М. : Время, 2011б.

Платонов А.П. Невозможное // Платонов А.П. Собр. соч. : в 8 т. Т. 1: Усомнившийся Макар. М. : Время, 2011в.

Платонов А.П. Рассказ о многих интересных вещах // Платонов А.П. Собр. соч. : в 8 т. Т. 1: Усомнившийся Макар. М. : Время, 2011г.

Платонов А.П. Чевенгур // Платонов А.П. Собр. соч. : в 8 т. Т. 2: Чевенгур. Котлован. М. : Время, 2011д.

Платонов А.П. Эфирный тракт // Платонов А.П. Собр. соч. : в 8 т. Т. 3: Эфирный тракт. М. : Время, 2011е.

Фромм Э. Человеческая ситуация. М. : Смысл, 1995.

М.С. Кукарцева

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

**СТИХОТВОРЕНИЕ «ЗОВ» Е. БАГРЯНЫ В ПЕРЕВОДЕ
А. АХМАТОВОЙ: ДИСТАНЦИРОВАННЫЙ ДИАЛОГ ПОЭТОВ¹**

Аннотация. В статье рассматривается перевод Анной Ахматовой в 1958 г. стихотворения болгарской поэтессы Елисаветы Багряны «Зов» (1923). Прослеживается история работы над переводом, отмечаются изменения, вносимые Ахматовой в оригинал текста. Пафос личной независимости женщины в семейно-брачных отношениях, актуальный для начала XX в., сменяется в переводе Ахматовой стремлением к свободе как общечеловеческой ценности, что соответствовало общей либерализации российского общества после разоблачения культа личности Сталина. Переводческая деятельность Ахматовой выстраивается как неявный диалог двух авторов и двух периодов истории общества и литературы.

Ключевые слова: художественный перевод, переводная литература, болгарская литература, болгарские поэтессы, поэтическое творчество, переводческая деятельность, русские поэтессы, образ птицы, поэтический диалог.

Многие поэты и писатели, начинавшие свое творчество еще в начале XX в., активно занимались в советское время переводческой деятельностью, особенно востребованной среди них в условиях цензурных ограничений. Художественный перевод выступал не только средством выживания в ситуации замалчивания, но и способом передать то, что не мог открыто сказать автор своими личными текстами. Поэты для перевода выбирали стихотворения, близкие себе, своим лирическим героям, по-своему переосмысляя и трансформируя поэтические образы текста-оригинала. Мы рассмотрим один из переводов А. Ахматовой стихотворения болгарской поэтессы Е. Багряны.

¹ Статья подготовлена в рамках ФЦП «Русский язык» на 2016-2020 гг., соглашение № 16.W18.25.0007.

Этих авторов сближают историко-культурные обстоятельства эпохи, а также их личные судьбы.

В 1950 – 1960-е гг. А. Ахматова перевела стихотворные произведения ста пятидесяти поэтов с семидесяти восьми языков, что составляет около двадцати тысяч строк. Существует множество свидетельств высокого качества художественных переводов, выполненных Анной Андреевной.

Арсений Тарковский в предисловии к сборнику поэтических переводов Ахматовой излагал основы всемирной теории перевода, которая и совпадает, и не совпадает с практикой поэтического перевода в советской стране тех лет. Он писал, что «стихотворный перевод, как и всякое другое искусство, начинается с отбора» [Тарковский 1965: 5]. Отсюда следует, что автор из всего наследия переводимого поэта выбирает стихотворение сознательно, выбирает тот единственный фрагмент, который более всего отвечает концепции его творчества, его замыслу. Поэт-переводчик находит в иноязычной литературе то, что в данный момент исторической, общественной, культурной, личной жизни представляется для него наиболее важным. И быть может, давным-давно написанное поэтом рождается вновь через преломление мотивов и образов в художественном переводе.

Тарковский подчеркивает родство переводов и оригиналов: «Жуковский сказал, что переводчик – соперник переводимого автора. Соперничество? О, нет, соперничество – вот суть искусства поэта-переводчика!» [Там же: 7]. Став мастером художественного перевода, Ахматова остается собой, сохраняя свою ярко выраженную индивидуальность, и в то же время отступает на второй план, показывая индивидуальность чужую, которой сочувствует и соперничает.

Поэт Семен Липкин, написавший статью о восточных переводах Ахматовой, размышлял о праве переводчика вносить в тексты переводимого автора свою интонацию и индивидуальность и сделал следующее заключение: «Анна Ахматова ничего не навязывает автору, она помогает ему на другом языке утверждать свое отношение к миру и тем самым,

уже с его помощью, выражает свои мысли, свои чувства» [Липкин 1969: 11].

По свидетельствам людей, лично знавших Ахматову, к переводческой деятельности она относилась отрицательно. Ей поневоле приходилось заниматься переводами, когда ее собственные стихи не печатали. Как записала в феврале 1964 года Л.К. Чуковская, Ахматова называла переводы «весьма трудоемкой формой безделия».

Н.А. Струве в своих воспоминаниях сообщает: «...Ахматова жаловалась, что ей приходится переводить поэтов, которые ей же и подражали: – Омерзительнейшая работа» [Струве 1989: 12].

Действительно, в женской лирике XX столетия часто присутствовали очевидные и легко узнаваемые следы творческого влияния Ахматовой: «С удивительным тактом переводила она эти стихи, не подчеркивая русским стихом зависимости поэтов от ее собственной поэтической манеры. Но – именно в женской лирике ахматовская интонация звучала особенно узнаваемо, украшая и приближая иноязычных поэтов к русскому читателю» [Королева 2005: 23].

Договор с издательством «Художественная литература» на перевод 199 строк Е. Багряны был подписан Ахматовой 18 декабря 1958 г. Рассмотрим один из ее переводов.

ЗОВ

Аз съм тук зад три врати заключена
Я здесь заперта за тремя дверями
и прозора ми е с решетка,
и на моем окне решетка,
а душата волна, волна птица в клетка,
а душа вольная, вольная птица в клетке,
е на слънце и простор научена.
к солнцу и простору привыкла.

Пролетни са ветровете полъхнали,
Дуновение весеннего ветра,
чувам гласове призивно ясни.
я слышу голоса, зовущие ясно.
Моя плам непламнал ще угасне
Мое пламя невоспламенное угаснет

в здрача на покоето заглъхнали.
в сумерках покоев замиращих.

Рзатроши ключалките ръждясали!
Разрушь ржавые замки!
Дай ми път през тъмни коридори!
Дай мне пройти по темным коридорам!
Не веднъж в огрените простори
Не раз по солнечным просторам
моите крила са ме понасяли.
мои крылья меня несли.

И ще бликнат звукове ликуващи
И хлынут ликующие звуки
от сърцето трепетно тогава...
из моего трепетного сердца...
– Но зад тези три врати, сподавен,
– *Но за этими тремя дверями подавленный,*
моя пламнал зов дали дочуваш ти?
*пылающий зов мой слышишь ли ты?*¹

ЗОВ (перевод А. Ахматовой)

Здесь я замкнута, крепки засовы,
И в окне решетки черной прутья,
Ни запеть не в силах, ни вздохнуть я,
Ни в родной простор умчаться снова.

Как томятся в тесной клетке птицы,
Зов весенний слышу сердцем ясно,
Но огонь мой гаснет здесь напрасно
В душном сумраке глухой темницы.

Так разбей замки – пора настала
Прочь уйти по темным коридорам.
Много раз по солнечным просторам
Я веселой птицей улетала.

Унесет меня поток певучий,
Что из сердца трепетного льется,
Если до тебя он донесется...

¹ Мы благодарим за помощ в подстрочном переводе проф. Людмила Димитрова (Ун-т «Св. Климента Охридского», София).

– Слышишь из темницы зов мой жгучий?

1923 г.

Данное стихотворение имеет автобиографическую основу. В начале XX в. еще доминировало традиционное патриархальное мышление. Права женщин в болгарском обществе были весьма ограничены, предназначением женщины считалось воспитание детей и забота о муже. Всех, кто отклонялся от этого стереотипа, подвергали гонениям и осуждению. В результате этих обстоятельств в Болгарии начинают формироваться общества по борьбе за права женщин. Одной из ярких феминисток своего времени, борющихся за свои права как личности, и была известная болгарская поэтесса Елисавета Багряна.

В 1919 году поэтесса становится женой офицера Шапкарева, и у них рождается сын Любомир. Однако в семье ее мужа не приемлют занятия литературой, тем более для женщины. Елисавета не выдерживает давления со стороны его семьи, и после четырех лет совместной жизни они расходятся. В 1925 году она оставляет мужу своего сына, который узнает о существовании своей матери лишь через 16 лет и то из заметок в местных газетах [Елисавета Багряна: URL].

Стихотворение «Зов» было написано в 1923 году в ранний период ее творчества, когда Багряна ещё состояла в браке с Иваном Шапкаревым, и помещено в ее первый поэтический сборник «Вечная и святая» («Вечната и святата»), который был опубликован в 1927 году.

Этот сборник был воспринят критиками как книга-провокация как с точки зрения поэтической традиции, так и с точки зрения мотивов и творческих установок. Это женская лирика, которая воспринимается как символ свободы, жажды изменений, порыв к вольности и свободе личности.

В одном из таких стихотворений, стихотворении «Зов», анализируемом нами, мы слышим голос женщины, жизнь которой в прежних условиях невыносима. Монолог ведется от первого лица и представлен в форме исповеди. Лирическая героиня автобиографична, но это и обобщенный образ

женщины, находящейся в жестких рамках буржуазной действительности.

Создается впечатление, что героиня находится в тюрьме. Это впечатление помогают создавать глаголы *замкнута, ни запеть* не в силах, *ни вздохнуть, ни умчаться*, *огонь гаснет* и т.д. Даже на окнах ей чудятся *черные прутья решетки*. Героиня сравнивает свой дом с *клеткой птицы*, а во второй и четвертой строфах прямо называет его *темницей, глухой темницей*. Мрачные стены тюрьмы перед читателем автор рисует при помощи семантики черного цвета: эпитеты *черные* прутья, *темные* коридоры; *огонь гаснет* – значит, становится темно, в темнице *сумрак*. Перед нами предстает угнетающая человеческое сознание картина замкнутого пространства, из которого невозможно вырваться вольнолюбивой и жаждущей живой жизни души. Эта картина создается не только с помощью выразительных средств, но и благодаря использованию кольцевой рифмовки во всех строфах стихотворения.

Между строк едва прорывается горький вкус свободы, но стремление к нему пока только желание, мечта, а не реальность:

Зов весенний слышу сердцем ясно,
Но огонь мой гаснет здесь напрасно...

Героиня ищет свое место, хочет освободиться, чтобы реализовать себя в полной мере, так как женщина – это прежде всего личность, вдохновленная своими собственными порывами и страстями и желаниями:

Унесет меня поток певучий,
Что из сердца трепетного льется...

Свободная, окрылённая, порывистая личность не может ограничивать свой мир в рамках узких стен комнат. Ей противна тихая поэзия домашнего очага, ее *душный сумрак*, полной грудью она дышит только за пределами предоставленного ей замкнутого пространства, полного не сумрака, а солнечного света, не тоскливого, а радостного:

Много раз по солнечным просторам
Я веселой птицей улетала.

Масштаб домашнего мира узок, в то время как мир природы безграничен. На воле человек сливается с природой, огромной и свободной. В стихотворении представлено художественное взаимодействие между человеком и природой, в этом взаимодействии скрывается одно из величайших проявлений эстетического и духовного обмена между миром и человеком в поэзии Багряны.

Женщина осознает свое право на счастье: она чувствует силу молодости, неукротимую жажду свободы, которая сможет разбить замки. Ничто уже не может остановить ее порыв. Силу его подчеркивают эпитеты, расположенные по градации: поток *певучий*, сердце *трепетное*, зов *жгучий*. Также ритмично пульсирующее желание и напряженная внутренняя жизнь лирической героини передаются при помощи стихотворного размера – четырехстопного хорее с пиррихиями в начале и середине строки.

Это страстный призыв к судьбе, призыв к Свободе:

– Слышишь из темницы зов мой жгучий?

Героиня надеется, что ее голос будет услышан, но все же в глубине души ее терзают сомнения:

Если до тебя он донесется...

Также зов героини мы слышим при чтении стихотворения благодаря ассонансу:

Так разбей замки – **пора** настала
Прочь уйти по т'омным **коридорам**.
Много раз по **солнечным просторам**
Я вес'олой птицей улетала.

Это желание новой встречи мира и человека, которое ломает замки домашнего заключения и открывает духовное пространство для творчества.

Как уже было отмечено выше, Ахматова признавала свое влияние на зарубежных поэтов. В рабочих тетрадях Ахматовой – многочисленные упоминания имени Е. Багряны, которую она переводит, и записи о том, что Ахматову на болгарский язык переводит Багряна. В последние месяцы жизни, в Боткинской

больнице в Москве, Ахматова составляет список тем для будущих исследователей ее творчества. Среди них – «Влияние на следующие поколения. Подражатели за границей (Багряна) и дома» [Ахматова 1966: 690].

Так, переводя Е. Багряну, Ахматова не могла не узнать в ее стихах свои образы. Н.В. Королева в предисловии к собранию сочинений Ахматовой приводит следующий пример:

Ранний вариант перевода Ахматовой первой строфы стихотворения «Зов» выглядел так:

Замкнутая я здесь, крепки затворы,
И в окне решетки черной прутья.
Не могу ни петь и ни вздохнуть я,
А привыкла улетать в просторы.

Ср. ахматовские строки:

И я не могу взлететь,
А с детства была крылатой.

Вполне возможно, что сама Ахматова поняла эту чрезмерную близость и изменила строки:

Здесь я замкнута, крепки засовы,
И в окне решетки черной прутья,
Ни запеть не в силах, ни вздохнуть я,
Ни в родной простор умчаться снова.

Новый вариант представляется слабее раннего, ровная перечислительная повествовательность (ни...ни...ни...) заменила упругую противительную интонацию фразы: «Не могу... а привыкла». Но – он уже удален от собственно Ахматовой [Королева 2005: 23 – 24].

Третья строфа стихотворения в первоначальном переводе выглядела следующим образом:

В тусклом сумраке глухой темницы
Сбей замки, о сбей замки из стали,
Поведи сквозь эти переходы,
Не однажды за мечтой свободы
Думы-песни далеко летали.

Изменяет на:

Так разбей замки – пора настала
Прочь уйти по темным коридорам.
Много раз по солнечным просторам
Я веселой птицей улетала.

В первоначальном переводе строфа состоит из пяти строк, в которых лирическая героиня отчаянно просит освобождения: *Сбей замки, о сбей замки*, почти умоляет – междометие *о*. Она не в состоянии сама открыть **стальные** замки и выбраться из своей темницы, на это указывает глагол *поведи*. Женщина мечтала о свободе и раньше, но это были только *думы-песни*.

В исправленном переводе голос героини звучит более настойчиво, более оптимистично. Это не просьба, а приказ – глагол повелительного наклонения: *так разбей*. Героиня знает дорогу к свету, она уже мысленно проделала этот путь:

Много раз по солнечным просторам
Я веселой птицей улетала.

В стихотворениях всего сборника «Вечная и святая» у Багряны силен фольклорный песенный мотив. В данном стихотворении героиня сравнивает себя *с птицей*, заключенной в клетку, *с птицей*, которая жаждет вырваться на свободу. Образ души-птицы многократно встречался и в поэзии Ахматовой, и в лирике Серебряного века, восходя к библии: «На Господа уповаю; как же вы говорите душой моей: «улетай на гору вашу, как птица?» (Псалтырь, 10, 1). Птица – это образ, раскрывающий внутренний мир человека. В первом варианте перевода Ахматова сохранила эту фольклорную окраску, а в окончательном варианте уже не «думы-песни», а «я веселой птицей улетала», т.е. усилено индивидуально-личностное начало.

В 1921 г. А. Ахматова пишет стихотворение «Тебе покорной? Ты сошел с ума...», посвященное ее второму мужу В. К. Шилейко, с которым у нее складывались весьма непростые отношения. Из-за схожести мотивов и сюжета, мы можем полагать, что Е. Багряна при написании стихотворения «Зов» в 1923 г. ориентировалась именно на него. В обоих стихотворениях прослеживается мотив свободы женской

личности от семейного плена и тирана-мужа: *Мне муж – палач, а дом его – тюрьма* (Ахматова). Героиня Ахматовой сравнивает себя с *птицей*, которая *всем телом бьется о прозрачное стекло*.

Принципиальное отличие этих двух стихотворений заключается в том, что в стихотворении-сонете «Тебе покорной? Ты сошел с ума...» у лирической героини наличествует чувство собственной вины, благодарность за то, что муж поддержал ее в трудное время: ... *ты мне вечно мил / За то, что в дом свой странницу пустил*. Голос лирической героини к концу стихотворения звучит тихо, а не с вызовом, как в первой строфе (*Теперь во мне спокойствие и счастье, / Прощай, мой тихий, ты мне вечно мил* ср. *Тебе покорной? Ты сошел с ума!*). У Багряны – непримиримость со своим положением, героиня просит судьбу освободить ее, это желание с каждой строфой нарастает и в конце достигает своего максимума: – *Слышишь из темницы зов мой жгучий?*

Можно предположить, что в 1958 г. Ахматову уже не волновала давняя история с Шилейко. Переводя Багряну, она акцентировала желание свободы, предчувствие освобождения и солнца. Это перекликается с ощущением «оттепели» – либерализации в советском обществе после XX съезда КПСС, разоблачение культа личности Сталина. Начались процессы реабилитации, был освобожден Лев Гумилев, состоялась публикация сборника «Стихотворения» Ахматовой в 1958 г.

Таким образом, перевод в рассмотренном нами случае разворачивается в неявный диалог двух поэтов. Болгарской поэтессе в начале 1920-х гг. была близка «женская» поэзия ранней Ахматовой. Ахматова, переводя в 1958 г. стихотворение Багряны, стремилась «затушевать» наиболее явные следы влияния собственного творчества. В стихотворении Багряны ей созвучен «зов» к свободе – уже не в узко-личном плане освобождения от семейной неволи, а более широко, культурно-политическом смысле.

Литература

Ахматова А. Собрание сочинений : в 8 т. М. : Эллис Лак 2000, 2005. Т. 8: Переводы 1950–1960-е годы.

Голоса поэтов. Стихи зарубежных поэтов в переводе Анны Ахматовой (серия «Мастера поэтического перевода»). М. : Прогресс, 1965. Вып. 4.

Елисавета Багряна. URL: <http://strana-bolgariya.ru/elisaveta-bagryana.htm> (дата обращения: 12.11.16).

Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М. : Москва–Torino: РГАЛИ, Giulio Einaudi editore, 1996.

Липкин С. Восточные строки Анны Ахматовой // Анна Ахматова. Классическая поэзия востока. М. : Худож. литература, 1969. С. 10 – 12 .

Пугачева Э.В. Ассоциативные поля образа птицы в поэзии А. Ахматовой // Наука и современность. 2010. № 4 – 2. С. 139 – 143.

Струве Н. Восемь часов с Анной Ахматовой // Звезда. 1989. №6. С. 118 – 126.

Тарковский А. Предисловие // Анна Ахматова : Pro et contra. СПб. : РХГИ, 2001. С. 297 – 301.

УДК 821.161.1-3(Голстая Т. Н.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,444

М.Д. Брызгалова

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

ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ И НАРОД В ТРАКТОВКЕ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ

Аннотация. В статье анализируется один из основополагающих вопросов русской литературы – взаимоотношения между творцом и народом – с точки зрения Т.Н.Толстой. Материалом для анализа являются два сборника произведений, вышедшие в последние годы – «Легкие миры» (2014) и «Войлочный век» (2015). Одной из ключевых идей статьи является необходимость разграничения понятий «чернь» и «народ». Отличие в семантике данных терминов показано через призму текстов Татьяны Толстой различной жанровой направленности, что позволяет сделать следующий вывод – отношение писательницы к черни и непосредственно к народу, обладающему мифопоэтическим сознанием, в целом совершенно различно.

Ключевые слова: творческая личность, мифологическое сознание, литературное творчество, русская литература.

Тема взаимоотношений творца с народом, тесно перекликающаяся с вопросами ментальности и национальной идеей, волновала русских писателей во все времена. Каждый из них видел народ по-своему, каждая идея находила своих подвижников – как идеализация народа Л.Н. Толстым и Н.А. Некрасовым, так и призыв М.Е. Салтыкова-Щедрина отказаться от «идиллического приседания перед народом» [Салтыков-Щедрин: URL]. Венедикт Ерофеев, преемник традиций Ф.М. Достоевского и В.В. Розанова, в поэме «Москва-Петушки» напишет: «Мне нравится, что у народа моей страны глаза такие пустые и выпуклые. Это вселяет в меня чувство законной гордости... <...> Они постоянно навькате, но – никакого напряжения в них. Полное отсутствие всякого смысла – но зато какая мощь! (Какая духовная мощь!) Эти глаза не продадут. Ничего не продадут и ничего не купят. Что бы ни случилось с моей страной, во дни сомнений, во дни тягостных раздумий, в годину любых испытаний и бедствий – эти глаза не сморгнут. Им все божья роса... Мне нравится мой народ. Я счастлив, что родился и возмужал под взглядами этих глаз» [Ерофеев 2012: 26].

Обращаясь к теме взаимоотношений народа и творца, необходимо разграничивать понятия «народ» и «чернь». Народ – совокупность людей, объединенных национальной идеей, определенным менталитетом, странная и чудная смесь с «глазами пустыми и выпуклыми». Творец не может существовать вне своего народа, он – его неотъемлемая часть. Понятие «народ» при этом не имеет отрицательной коннотации – хотя народ может обладать далеко не самыми приятными качествами. Творцы, далекие от «идиллического приседания» (к ним, безусловно, относится и Татьяна Толстая), пытаются увидеть и изобразить народ таким, какой, с их точки зрения, он на самом деле есть, ничего не приукрашивая, но и не впадая при этом в снобизм. Для писателей этой установки народ далеко не святой, но живой, яркий и неповторимый в своей самобытности.

Чернь же – часть народа, страшная в своей дикости, жестокая и не понимающая своей жестокости – более того, не способная ее понять. Чернь – не обязательно низшие слои населения. Великосветский пушкинский круг включал в себя как прекрасных, умных, талантливых людей, так и чернь. Во все времена есть народ, замечательный в своей непостижимости, к которому так или иначе относятся и сами творцы, и есть чернь – бездумная и безлика толпа, с которой творец всегда находится в конфронтации. Это разграничение находит отражение и в современной литературе – в том числе, в творчестве Татьяны Толстой.

Бытует мнение, что Татьяна Толстая – писатель «яркий, непочтительный и ядовитый» [Гоцило 2000: 13], менее всего стремящийся к тому, чтобы быть общепризнанным, и не строящий никаких особенных иллюзий по поводу народа, бок о бок с которым приходится жить творцам. Сама Татьяна Толстая несколько не опровергает данное суждение, напротив, откровенно признается: «Я – человек отдельный, я человек надменный...» [Толстая 2014: 442]. Имея филологическое образование, писательница прекрасно знакома с историей вопроса о взаимоотношении творца и народа – более того, увидела его через призму советского времени и советской ментальности.

Определить при этом положение писательницы относительно народа не слишком легко – с одной стороны, Татьяна Толстая принимает народ и признает свою принадлежность к нему – она находится внутри определенной культуры, с ее устоями и правилами, и согласна жить по этим устоям и правилам. С другой стороны, Татьяна Толстая, отдельная и надменная, «ведет себя в мире хозяйкой обстоятельств» [Генис: URL], а поэтому не может просто существовать внутри народа и жить, как живет весь народ. Она занимает позицию стороннего наблюдателя, смотрящего на народ чуть свысока. При этом ее живо занимает, как обычный русский человек существует в своей обычной повседневной жизни – чудесно, загадочно, странно и совершенно неповторимо. Так, обыкновенный таксист вполне может творить

колдовство, но достаточно своеобразным образом – к примеру, ставить растущим в теплице огурцам кассету с романсом «Не для меня придет весна». «Единственное, что, будь я огурцом и услышь такой печальный прогноз – что не для меня придет весна, – я бы заплакала, завяла и не выросла. А мужик, наверное, хотел, чтобы я была зелененькая, крепенькая и в пупырышках» [Толстая 2014: 436], – комментирует ситуацию Толстая.

Подобные встречи и разговоры дают Татьяне Толстой обширный материал для творчества – не только как писательнице, но также как публицисту и блогеру. Народ при этом вызывает у писательницы широкий спектр эмоций – от недоумения до гнева, от презрения до восхищения. Как и во всей русской литературе, в текстах Толстой есть народ – а есть чернь. Эмоции, вызываемые этими двумя категориями, совершенно различны.

Некоторые из текстов, опубликованные в сборнике «Легкие миры», напрямую посвящены общению с народом, о чем свидетельствуют начальные (в отдельных случаях финальные) строки текста: «Пообщалась с народом» [Толстая 2014: 210], «Хорошо в офлайне, интересно», «Отступление: рыночные торговцы делятся на три категории» [Толстая 2014: 209, 226]. Общение с народом проходит по определенному сценарию – неважно, имеет ли писательница дело с сантехниками, пришедшими чинить краны, с рыночными торговцами или участниками оппозиционного политического пикета. Татьяна Толстая вправе следовать сценарию или отказываться от него, что вводит народ в ступор и изумление – так проходит общение с сантехниками: «Не стала тревожно стоять над раковиной, переводя испуганные глаза с резиновых кишков на пластмассовые органы. Хотя по сценарию должна была» [Толстая 2014: 212]. Не по сценарию разворачиваются и дальнейшие события – принимая работу, писательница отказывается давать рабочим на водку, и тем не удается ее разжалобить, поскольку она дословно знает все, что будет сказано: «Я знала, что сейчас начнется народная историософия, и не хотела ее выслушивать: я ее знала наизусть. Менеджер,

получивший триста пятьдесят и не полюбивший меня за утреску суммы, вышел в дверь не прощаясь, в пластиковых пакетах из «Азбуки вкуса». А чернорабочий задержался в дверях и с горечью сказал мне: «Вот раньше! Раньше и стакан был двести пиисят грамм. А теперь?! Сто восемьдесят! Эх!» [Толстая 2014: 212].

Также писательница может выступать безмолвной свидетельницей ситуаций, в которых показываются ключевые качества народа – так, в очерке «Превозмогая обожанье», впервые появившемся на странице Татьяны Толстой в сети Facebook, а затем опубликованном в сборнике «Легкие миры», писательница пересказывает диалог трех старух, только что познакомившихся в троллейбусе – «перевязанной, шамкающей и духовной» (на голове у которой две шапочки – одна вязаная, а вторая для душа, очевидно, надетая в целях защиты от Вредного Космического Излучения). В основе диалога трех старых женщин лежит история, как будто бы случившаяся с одной из героинь очерка, в результате которой она потеряла бизнес и постоянно терпит какие-то убытки:

«Перевязанная: Не дьявол, а ментовские связи. Подо мной бандит живет. Он себе вентили вставил и мне воду перекрыл. Я приезжаю с Мурманска – воды нет. Это он перекрыл. Потому что все у них между собой... Мне говорят: а ты в прокуратуру. Ха-ха, в какую прокуратуру, когда у них все схвачено. Это же одна компания.

Духовная и Шамкающая вместе: Дьявол, дьявол, это уж такие люди, темные силы... Надо внутренне так закрыться и в себя не впускать... Идти путем креста... Свет в себя только впускать, а тьму не впускать...» [Толстая 2014: 209].

Эпизод, оформленный в виде небольшой пьесы, скорее – театрального этюда, никак не комментируется самой Татьяной Толстой. Единственное, что она говорит по поводу увиденного – приведенная выше фраза: «Хорошо в офлайне, интересно». Прямые, а тем более оценочные выводы из данной зарисовки сделать затруднительно, цель ее совершенно вдругом – показать одну из граней народного характера, склонность русского человека к объяснению бытовых реалий через мистическое и

сверхъестественное – свойство совершенно абсурдное, но при этом знакомое практически каждому.

Иногда Татьяна Толстая теряет ся и не может найти правильного сценария, при помощи которого общение с народом происходило бы так, как ей самой этого хотелось. Так, писательница вспоминает ремонт, который однажды делала ей бригада рабочих, и сложившиеся с ними взаимоотношения: «Мои рабочие были уверены, что я – артистка; мои возражения на этот счет отметались, они знали лучше. Волосы до пояса, красная помада, неструктурированное поведение – как же не артистка? В конце концов, какая же была бы разница, но беда в том, что я попадала в какую-то пролетарскую культурную парадигму и от меня ожидали соответствующего статусу поведения, а я никак не могла соответствовать неизвестным мне нормам, и – я видела – это оскорбляло рабочих, все во мне шло поперек их ожиданий. Чего, чего они ждали от меня?..» [Толстая 2014: 174]. Невозможность подобрать правильный сценарий поведения приводит к тому, что рабочие окончательно отбиваются от рук и отказываются работать, непрерывно играя на стоящих посреди комнаты козлах в карты, виртуозно матерясь и пьянствуя в три смены. Увещевания, уговоры и угрозы на них не действуют, при посторонних бригада имитирует бурную трудовую деятельность, но стоит им уйти, как все возвращается на круги своя. Совершенно отчаявшись, писательница обращается за помощью к старшей сестре Катерине, обладающей практически сверхъестественными способностями заколдовывать и наводить морок. Катерина прекрасно знает, какой в данном случае должен быть сценарий, и виртуозно его воплощает в действительности:

«Она распахнула дверь, и особо медленно и тяжело подошла к козлам, и особенно плотно встала, расставив ноги, как если бы была обута в командирские сияющие сапоги. Громким низким голосом герольда Катерина возгласила:

– Галина! Иди в м**ду!

Галина Михайловна взвилась на козлах:

– Это что такое?! Ты кто?!

– Я – чёрт» [Толстая 2014: 177 – 178].

Явление чѐрта, собирающегося напустить порчу, воспринимается бригадой рабочих как сигнал к немедленному бегству: «Они выбежали вон, и исчезли, и я никогда больше ни одного из них не видела» [Толстая 2014: 178]. Народ, верящий в чѐрта на уровне подсознания, в данной ситуации и не мог повести себя иначе. На изумленный вопрос Татьяны Толстой о случившемся Катерина отвечает: «Это народ, с ним иначе никак».

Помимо бытового народного сознания существует сознание мифологическое, темное и древнее. Возвращение к этим глубинным корням описано Татьяной Толстой в рассказе «За проезд!». Корни эти столь древние, столь мифические, что от них в современной жизни почти ничего уже не осталось: «Одичать: покинуть и Питер, и Москву – кому что выпало на долю, – купить еще крепкую избу в брошенной деревне близ Бологого, около Окуловки: копейки, сущие копейки, но печь разваливается, а печники умерли; кровля просела, а плотники запили; колодец пересох, а землекопы наточили лопаты и ушли в бандиты; а может, обойдется, а может, как-нибудь» [Толстая 2014: 60]. Из древних глубин сознания появляется крестьянская хозяйственность, граничащая с жадностью; электричество больше не нужно, не нужны и книги – потому что приехали сюда с целью одичать. Поначалу страшно, пугают незнакомые шорохи, а потом протаптываются тропинки, запоминаются стороны света, становится привычным тяжелый деревенский быт – а затем что-то происходит в сознании, отрезанном от цивилизации, одичавшем, тяжелом, темном: «Иногда мы выходим из ночных снегов к железной дороге посмотреть, как несется на бешеной скорости смертельная лента огня: скоростной поезд либо туда, либо сюда – а потом снова туда. А потом снова сюда. Мы его ненавидим. Он набит людьми, как чурчхела орехами. Этим людям что-то надо, они куда-то стремятся, они чего-то хотят. Перемещаются в пространстве. Это отвратительно. Ничего не надо хотеть. Из своей тьмы мы бросаем в поезд камнем и иногда попадаем. Потом нюхаем шпалы и уходим, на четвереньках, бесшумно. Мы хорошо ориентируемся в темноте. Мы знаем, как пахнет север и как – восток» [Толстая 2014: 63].

Картина «одичания», сначала представлявшаяся вполне мирной и уютной, оборачивается темным, звериным сознанием и уже не человеческой ненавистью ко всем, кто куда-то перемещается, куда-то стремится, чего-то хочет. При этом фаза перелома сознания Татьяной Толстой сознательно опущена – она произошла настолько стремительно и незаметно, что об этом даже не стоит говорить. Так приобщение к подлинно народным корням, к древним истокам сознания вызывает ужас – в своей стремительности, неотвратимости, неизбежности. Кто знает, попадет ли сегодня камень в стекло поезда, когда будешь ехать мимо темной, страшной стены леса? Какие дикие силы швырнули его? Неизвестно – и никогда уже не узнать.

Между темными древними истоками сознания и народной загадочностью стоит промежуточный этап – то, что А.С. Пушкин назвал Чернью, те безликие, бездумные и жестокие, которые хладно и бессмысленно внимают Поэту. Этот пласт народа, в зависимости от ситуации, вызывает у Татьяны Толстой гнев или презрение.

К примеру, инвектива о сети меховых магазинов «Боярыня Морозова», появившаяся сначала в блоге, а затем в сборнике «Легкие миры», полна негодования – и гнев Татьяны Толстой выражается тем сильнее, что текст предельно лаконичен и краток. Он умещен всего в один абзац и состоит непосредственно из факта существования магазина, выражения собственного мнения писательницы, воспроизведения последней просьбы боярыни Морозовой о том, чтобы дали ей «мало сухариков» и факта ее погребения под рогожей – без шубы. В пяти предложениях с использованием ненормативной лексики выражено как крайне негативное мнение Татьяны Толстой по поводу названия конкретного магазина, так и ее отвращение к пошлости потребителей. Чернь не интересует, как умирала боярыня Морозова, для нее аллегорический образ боярыни – женщина в роскошных мехах. Самой известной среди русского населения боярыней, безусловно, была Морозова, именно поэтому ее имя ужасающе пошло и трагично стало именем мехового магазина.

Встреча с чернью каждый раз ожидает писательницу на вокзале в Москве. Первый абзац – первое впечатление: «Когда приезжаешь из Питера в Москву, на Ленинградский вокзал, – в первую минуту забываешь, что сейчас, вот сейчас грянет фальшивая, насквозь гнусная музыка: «Мас-ква, златые купола!» – и будет сопровождать тебя по всей платформе, до упора, и руки, занятые каким ни на есть багажом, не смогут зажать уши и спастись; о, позавидуешь глухим!..» [Толстая 2014: 236]. Толстая, коренная петербурженка, изумляется и музыке, и ее словам, выстроенным в ряд: Москва – золото – иконы. Для москвичей золото икон – это металл, который можно пустить в оборот, выгодно продать, переплавить – подход, типичный и совершенно естественный для черни.

В жанре сатирического фельетона представлена концепция телеигры «Поле чудес» и портретная характеристика ее ведущего, Леонида Якубовича. «Загляните в его глаза, голубые, как яйца дрозда – в них не светится ничто человеческое. Можете плюнуть в них. Ничего ему не сделается» [Толстая 2015: 122] – так Татьяна Толстая описывает «деятеля культуры», всенародно известного телеведущего Якубовича. Согласно этой характеристике, Якубович начисто лишен всех человеческих признаков – он сравнивается исключительно с медведем, которого мужик водит по деревням на цепи и развлекает недалекий народ. Народ, бывший и остающийся недалеким, требует примитивных развлечений, и их сполна получает: «да и угадывание слов – хоть какая-то тень умственной деятельности – отодвинуто на десятый план участниками, увлеченными взаимовручением съедобных и несъедобных предметов» [Толстая 2015: 119].

В своей статье «Поэт и чернь», написанной в 1904 году, Вячеслав Иванов утверждает, что поэта и народ примирит символ, миф: «Только народный миф творит народную песню и храмовую фреску, хоровые действия трагедии и мистерии. Мифу принадлежит господство над миром. Художник, разрешитель, новый демиург, наследник творящей матери, склонит послушный мир под свое легкое иго. Ибо миф – постулат мирского сознания, и мифа требовала от Поэта не

знавшая сама, чего она хочет, Чернь» [Иванов: URL]. Мифотворчество, таким образом, неотделимо от народа – и является опорой настоящего искусства. Поэту, «новому демиургу», чтобы он был понятен и близок Черни, нужно создать миф – а поскольку мифотворчество является одной из основ народного искусства, Чернь примет любой миф, любую символику – если только она будет правильной.

Татьяна Толстая, рассуждая о мифотворчестве и народной культуре спустя столетие, также отмечает их неразрывность, но подчеркивает несколько важных особенностей. Во-первых, мифотворчество – основа не только для народного искусства, но и для народного быта, для всей повседневности. Во-вторых, мифотворчество тесно связано с волшебством, которое, в свою очередь, совершается посредством слова, заговаривания. Таким образом, инструментарий Поэта и Черни оказывается единым – оба реализуют себя через Слово, оба логоцентричны. При этом народ, в отличие от творца, изначально обладает способностью к мифотворчеству. При этом, утверждает Татьяна Толстая, чем образованнее человек, чем дальше он ушел от народа, от собственной «глубинности», тем меньше способностей к созданию мифопоэтических образов у него осталось: «Университетское и всякое другое образование – оно убивает мифотворческое настроение в человеке, да даже школа хорошая – и та убивает» [Толстая 2014: 436]. Убивает, разумеется, не до конца, поэтому связь интеллигента (и поэта) с народом все равно остается. И каждый русский человек может найти в себе способность колдовать, заговаривать, наводить морок – пусть не так хорошо, как это делается в народе: «Здесь не надо приводить гипнотизера. Здесь тебе этот гипноз и морок наведут, вот просто пока ты пойдешь купить себе копченой рыбы и спичек. О, уже морок навели. И все заманивают словами, все говорят. Говорят при этом криво» [Толстая 2014: 433].

Русский народ, по мнению Татьяны Толстой, не умеет говорить правильно – но это не значит, что у него плохо со словом. Он знает, в чем сила слова, и это знание далось ему совершенно иначе, чем Поэту – от самых основ, от корней, от мифопоэтического, темного сознания. Народ постоянно хочет

добиться чего-либо желаемого с помощью слова, заколдовать, навести морок – при этом слово не работает напрямую, его функционал гораздо туманнее и шире. К тому же, чтобы слово работало, оно должно быть правильным: «Постоянно возникают попытки заколдовывать. Все советское время, если вы помните: «Расти, урожай!», «Крепни, мощь Военно-морского флота!» Это же совершенно прямые мантры. Но они не работали, потому что они неправильно произносились» [Толстая 2014: 439].

Особый статус Слова и особое с ним взаимоотношение, которое чтили и соблюдали и поэт, и народ, обусловили величие русской литературы: «Тут непонятно, что первично, а что вторично: русские так полюбили свою литературу, потому что они уже были колдунами, или литературе нечего было описывать, кроме этого колдовского мира, и она встроилась в те же структуры, но связь налицо» [Толстая 2014: 437].

Вместе с тем, признавая одинаковый инструментарий творца и народа, Татьяна Толстая не верит в идиллические взаимоотношения между ними. Говоря о собственном отношении к народу, писательница не хочет идеализировать и обожествлять его – народ не святой; пусть даже знающий, как правильно обращаться со словом, он прост, темен и дик, временами, во всей своей внушительной силе, даже страшен, и совершенно бессознателен. И вместе с тем Татьяна Толстая понимает и принимает этот народ – а принимая, другого, более спокойного, уравновешенного, благожелательного, уже не хочет. Народ для нее – непонятная смесь, «и смесь такая кривая, странная, нездоровая, но совершенно родная и замечательная, разных племен: каких-то марийцев, каких-то коми, какой-то чуди, каких-то славян – славян, может быть, в меньшей степени, ничего про это не знаю, а просто к ним принадлежу» [Толстая 2014: 461].

Литература

Генис А. Как работает рассказ Толстой // Звезда. 2009. № 9. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2009/9/ge13.html> (дата обращения: 23.10.16).

Гоццло Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой / пер. с англ. Д. Ганцевой, А. Ильенкова. Екатеринбург : Изд-во Урал.ун-та, 2000.

Ерофеев В.В. Москва-Петушки: Поэма. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2012.

Иванов В.И. Поэт и Чернь. URL: http://az.lib.ru/i/iwanow_w_i/text_0380-2.shtml (дата обращения: 20.11.16).

Салтыков-Щедрин М.Е. Наша общественная жизнь. URL: http://rvb.ru/saltykov-shchedrin/01text/vol_06/01text/0162.htm (дата обращения: 23.10.16).

Толстая Т.Н. Войлочный век. М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2015.

Толстая Т.Н. Легкие миры. М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2014.

УДК 821.161.1-31(Гончаров И. А.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,43

А.А. Семакина

*(Московский городской педагогический университет,
Москва, Россия)*

СТРУКТУРА ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В РОМАНАХ И.А. ГОНЧАРОВА И ЕГО ЛЕРМОНТОВСКИЕ ИСТОКИ

Аннотация. В статье рассматриваются женские образы из романной трилогии Гончарова, которые содержат черты, восходящие к психологическому складу образа Веры Лиговской из романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Созданная Лермонтовым героиня представляет собой не столько живой характер, сколько выражает свойственный многим женщинам психологический комплекс, имеющий глубинную природу и способный в дальнейшем к трансформации в русской культуре. В статье доказывается, что подобный комплекс качеств страдательно и безмерно любящей женщины-тени обнаруживает себя в немалой степени в героинях Гончарова.

Ключевые слова: женские образы, русская литература, русские писатели.

Лермонтов, в представлении Гончарова, – фигура колоссальная. Он «весь, как старший сын в отца, вылился в Пушкина. Он ступал, так сказать, в его следы. Его Пророк и Демон, поэзия Кавказа и Востока и его романы – все это развитие тех образцов поэзии и идеалов, какие дал Пушкин» [Гончаров 1955: 217]. При этом стоит отметить, что Гончаров оценивал влияние Лермонтова на свое творчество довольно сухо, «видимо не чувствуя здесь живой и личной преемственности» [Цейтлин 1950: 389].

О творческой преемственности Гончарова по отношению к лермонтовской традиции в изображении женских персонажей в исследовательской литературе за последние годы сказано не так много. Отметим работу В.И. Мельника, который в изучении

проблемы «Гончаров и Лермонтов» подчеркнул родство сюжетно-психологических линий в «Демоне» и «Обрыве» [Мельник 1997], сделав акцент на образе Тамары.

Думается, что продуктивным для Гончарова оказался и другой лермонтовский образ, аккумулирующий в себе важную психологическую модель, которая, может быть, не очень определенно высказалась отчасти и в Тамаре. Это образ Веры Лиговской из романа «Герой нашего времени», который всегда считался одним из самых сложных и спорных лермонтовских созданий: с точки зрения психологической глубины и тщательности художественной разработки.

Собственно роман «Герой нашего времени» был глубоко интересен Гончарову. Как справедливо отмечает А.Г. Цейтлин, писатель «не прошел мимо многих достоинств лермонтовского эпоса и прежде всего мимо его глубокого психологизма. Именно отсюда растет гончаровский показ мельчайших движений души. “Обыкновенная история” в этом смысле опирается больше всего на “Героя нашего времени”» [Цейтлин 1950: 389]. Гончарова интересовала психологическая ткань данного романа, он перенял опыт Лермонтова как художника-психолога.

Подчеркнем, что представление о психологическом мастерстве Лермонтова и о его глубоком понимании природы человека в науке о творчестве писателя является общепризнанным, однако распространяется в большей мере на главного героя Печорина. При этом женские образы зачастую в этом плане недооцениваются. Особенно это касается Веры Лиговской, в которой, по нашему глубокому убеждению, Лермонтовым была зафиксирована важнейшая составляющая женской природы и представлена не столько как характер, сколько как знак-сущность.

Признаем, что эта героиня выписана необычно, как бы специально неясно. Потому отчасти В.Г. Белинский считал ее «скорее сатирой на женщину, чем женщиной», ее лицо «особенно неуловимо и неопределенно», а отношения к Печорину «похожи на загадку» [Белинский 1941: 121]. Однако едва ли стоит соглашаться в этом случае с мнением Белинского, поскольку Лермонтову, при всей лаконичности рисунка, удалось

уловить в этом образе значимый комплекс психологических качеств. «Благодаря своей загадочности и таинственности, а также трагичности облика (Вера тяжело больна и ее ожидает скорая смерть), она является и земной, и в то же время словно надмирной ипостасью гётевской всепрощающей женственности (Ewig-Weibliche)» [Беляева 2014: 28]. Однако она не столько национальный инвариант этой идеи, сколько, скорее, живой, хотя и намеренно туманно, штрихами представленный образ единственной любящей женщины, кроткой, нежной, страдающей и всегда следующей, словно тень, за героем. В этом и состоит вся ее суть и существо.

Только Вера любит Печорина просто и безо всяких условий, принимая героя целиком, со всеми его пороками и недостатками, и вовсе не потому, что в его лице ее привлекает зло. Вера показана в романе как единственный человек, который действительно понимает Печорина: «Я проникла во все тайны души твоей» [Лермонтов 1986: 322]. Вера чувствует, что Печорин глубоко несчастен. И ее одолевает желание пожертвовать собой для того, чтобы сделать своего избранника счастливым. И в этом – глубокое заблуждение героини: «надежда напрасная» [Там же].

Печорину Вера необходима. Воспоминание о ней «останется неприкосновенным» [Лермонтов 1986: 272] в его душе, ведь она единственная женщина, которую он «не в силах был обмануть» [Там же: 273]. Хотя он и не терпел никакой власти над собой, а ее присутствие в его жизни – уже власть. «...Я никогда не делался рабом любимой женщины» [Там же: 242], – признавался герой в своем дневнике. Таковы и его отношения с Верой: «...Ты знаешь, что я твоя раба» [Там же: 283]. И все же Печорин понимает, что любовь Веры больше, чем чья-либо другая любовь к нему, она какого-то иного рода, иного качества. «Вера меня любит больше, чем княжна Мери будет любить когда-нибудь», – прозорливо отмечает он [Там же: 285].

Печорин причиняет Вере немало страданий. И герой, будучи эгоистом, даже испытывает от этого определенное удовольствие. Он вообще полагает, что может смотреть «на страдания и радости других только в отношении к себе, как на

пищу», которая «поддерживает» его «душевные силы» [Там же: 286]. И тем не менее в тот момент, когда Печорин по настоящему теряет Веру, он понимает, как она важна для него: «...При возможности потерять её навеки Вера стала для меня дороже всего на свете – дороже жизни, чести, счастья!» [Там же: 324].

В образе героини важна внутренняя музыка, которая подчеркивает ее нематериальность, какую-то метафизическую необходимость для Печорина. Это свидетельствует о «духовных токах земной любви» [Беляева 2014: 28], которые помогают на мгновение раскрыть душу Печорина. Вера будто бы является лучшей частью души героя.

Итак, у Лермонтова несмотря, а, может быть, даже и благодаря такой структуре образа Веры, когда важнее характера оказывается выражение сущности, представлен очень важный психологический комплекс, который имеет глубинную природу, способную в дальнейшем к трансформации в русской культуре. Очевидно, что лермонтовская Вера – не проходной персонаж, но психологически углубленный и концентрированный. Она не просто падшая и соблазненная, как Гретхен, но именно женщина-тень, единственно любящая Печорина, всегда сопутствующая ему и примиряющая душу героя с миром.

Перейдем к женским персонажам Гончарова, в которых в немалой степени воплотилась глубинная черта лермонтовской Веры. «Обыкновенная история» – едва ли не самый «лермонтовский» роман писателя. Его связь с «Героем нашего времени» и с творчеством Лермонтова подчеркивалась многократно, особенно когда шла речь о мужских персонажах.

Однако и женская сфера в «Обыкновенной истории» немало черпает из «Героя нашего времени». На наш взгляд, в Лизавете Александровне присутствуют отголоски лермонтовской Веры. Подобно ей, образ Адуевой размыт и призрачен. Портреты обеих героинь даны в самых общих чертах. О том, как выглядит Лизавета Александровна, читатель узнает вскользь по реакции Юлии Тафяевой: «Женщина лет двадцати шести, семи, и красавица!» [Гончаров 1997: 370]. Возможно, Гончаров опустил детальное описание, так как для

него была важна не внешность, а внутренняя сущность персонажа.

Сравним подобное описание Лизаветы Александровны с портретом лермонтовской Веры, о которой также сказано мало: «...очень хорошенькая, но очень, кажется, больная...», «блондинка, с чахоточным видом лица, с черною родинкою на правой щеке» [Лермонтов 1986: 266], «благородная походка имела в себе что-то девственное, ускользающее от определения» [Там же: 258]. При этом отметим, что мотив болезни, угасания также присутствует в образе Лизаветы Александровны: «безжизненно-матовые глаза», лицо, лишенное «игры живой мысли и чувств» [Гончаров 1997: 459]. Героиня впервые в романе и появляется как «тень» [Там же: 308], словно предчувствуя в будущем свое бытие в полужизни или в полусмерти. Вера также показана во мраке грота мелькнувшей тенью.

Основные векторы в образе Лизаветы Александровны очень напоминают лермонтовскую Веру. Последняя принимает Печорина со всеми его недостатками, который скажет о ней: «это одна женщина, которая меня поняла совершенно» [Лермонтов 1986: 284]. Она готова быть «жертвой», то есть отдать себя возлюбленному без остатка. Также и у Гончарова: Петр Адуев хитро овладел не только сердцем Лизаветы Александровны, но и «умом, волей», подчинил «ее вкус и нрав своему» [Гончаров 1997: 302]. Героиня любит мужа, ждет от него сердечного «потепления» [Щеблыкин 2003: 173], при этом полностью подчиняясь ему, не требуя ничего взамен. «Ты любил меня как собственность» [Лермонтов 1986: 322] – напишет Вера Печорину. Подобные мысли возникли и у Лизаветы Александровны: «Ужели он женился только для того, чтоб иметь хозяйку, чтоб придать своей холостой квартире полноту и достоинство семейного дома, чтоб иметь больше веса в обществе?» [Гончаров 1997: 314]. Обоих героинь невозможно представить без музыкальной составляющей. В эпизоде, когда Александр с тетушкой идут на концерт, «примечательна сама соотнесенность приглашающей стороны, то есть Лизаветы Александровны, и музыки: «испытав невероятное волнение от воздействия музыки, а затем обсудив свою жизнь с тетушкой,

Александр решает уехать из Петербурга и возвращается в родные Грачи» [Беляева, 2011: 156]. Сравним с музыкой речи Веры: «Давно забытый трепет пробежал по моим жилам при звуке этого милого голоса» [Лермонтов 1986: 271].

В Лизавете Александровне, как и в лермонтовской Вере, обострена неопределенность, обе показаны на границе жизни и смерти, нечетко, как бы общими мазками. При этом в обеих героинях скрыт комплекс жертвы, обе они готовы любить безо всяких условий и оказываются необходимыми для своих возлюбленных и единственно способными оберегать их своей любовью. Петр Иванович испытывает нечто похожее на чувства Печорина при потере Веры, когда понимает, что лишается Лизаветы Александровны: «Он чувствовал только, что жена была необходима ему» [Гончаров 1997: 459]. Как и Печорин, Адуев понимает, что ему трудно жить без жены. И вот уже теперь эта утрата оказывается для него страшнее потери капиталов и других материальных благ, которые раньше казались важнее всего.

Лермонтовым прозорливо было услышано и воплощено в образе Веры то едва ли не универсальное в женской природе, что дает о себе знать подчас в столь непохожих человеческих характерах, как, например, Лизавета Александровна из «Обыкновенной истории» или Агафья Пшеницына из романа «Обломов».

Чувство Агафьи Пшеницыной к Илье Ильичу Обломову – еще один пример такого рода безмерной женской любви: «любовь ее высказалась только в безграничной преданности до гроба...» [Гончаров 1998: 381]. Она полюбила Обломова со всеми его недостатками, ленью и апатией и, подобно Вере, ничего не требовала взамен: «...Никаких понуканий, никаких требований не предъявляет Агафья Матвеевна...» [Там же: 383]. Чувство ее было бескорыстно и при этом непонятно, логически необъяснимо: «...чувство Пшеницыной, такое нормальное, естественное, бескорыстное, оставалось тайною для Обломова, для окружающих ее и для нее самой...» [Там же: 381]. Любовь Агафьи Матвеевны в Илье Ильичу такая же добровольно «рабская», как и любовь Веры к Печорину: «...Она так полно и

много любила: любила Обломова – как любовника, как мужа и как барина...» [Там же: 487].

Как ни странно, но и в образе Ольги Ильинской есть что-то подобное. Вспомним, как она меняет свое отношение к письму Обломова. Сначала упрекает его, винит: «Вчера вам нужно было мое люблю, сегодня понадобились слезы, а завтра, может быть, вы захотите видеть, как я умираю» [Там же: 256]. Но потом прощает и принимает его честность: «Это говорила честность, иначе бы письмо оскорбило меня и я не заплакала бы – от гордости!» [Там же: 266]. Ольга Ильинская довольно долго едва ли не с покорностью, свойственной многим любящим женщинам, принимала противоречия и недостатки Обломова. И в ней отчасти присутствует лермонтовская Вера.

Героиня Лермонтова Вера берет отчасти на себя страдание, которое должно достаться на долю Печорина. Подобные интонации слышны, уже в универсальном масштабе, в романе «Обрыв». Там за всех мужчин несут тяжкое бремя страдания «великие души» [Гончаров 2004: 667] женщин и Бабушка-спасительница, которая «несла святыню страдания на лице, будто гордясь и силою удара, постигшего ее, и свою силою нести его» [Гончаров 2004: 668].

Страдательная любовь, искупающая в немалой мере грехи любимого человека, показана как в образе Веры из «Героя нашего времени», так и в Вере из «Обрыва». Печорин называет себя «злом» [Лермонтов 1986: 284]. Марк Волохов – нигилист, отрицающий прочную и глубокую духовную связь между мужчиной и женщиной, проповедует передовую, на его взгляд, теорию «любви на срок», которой отталкивает Веру. В иных, но очень близких, формулировках выражает свои принципы свободы и Печорин. Однако героини все равно любят своих избранников. В обоих случаях отношения заканчиваются разрывом. Однако если лермонтовская Вера по сути, одинока, то Вера у Гончарова неминуемо восстанавливает свои связи с близкими ей людьми и, в сущности, сможет жить без Волохова.

Отметим явный параллелизм имен героинь Гончарова и Лермонтова. Думается, что в гончаровской Вере лермонтовская Вера как бы развертывается, получает полноту психологической

обрисовки. Ее любовь к Марку ведь не только с тем связана, что он ей предлагает новые пути жизни, но и с тем, что она сама такова, что может любить, как лермонтовская Вера, принимая пороки того, кого любит, чтобы вместе с ним их преодолеть: «Между тем она, по страстной, нервной натуре своей, увлеклась его личностью, влюбилась в него самого, в его смелость, в самое это стремление к новому, лучшему – но не влюбилась в его учение, в его новые правды и новую жизнь и осталась верна старым, прочным понятиям о жизни, о счастье» [Гончаров 2004: 662].

Обе героини обладают статусом быть единственными для своих возлюбленных, хотя и Печорин, и Волохов с очевидностью имеют богатый любовный опыт. Однако Печорин бросается вслед за уехавшей Верой, боится потерять этот источник «глубокой нежности» [Лермонтов 1986: 453]. И Марк готов ради того, чтобы вернуть Веру, идти на практически любые уступки, ранее для него неприемлемые. Хотя он, в свою очередь, злится, когда не получает желаемого: «Нет, не верю, чтобы мы разошлись теперь» [Гончаров 2004: 702].

Итак, в образе лермонтовской Веры неясность очертаний объяснима художественной задачей Лермонтова. Ему нужно было не столько создать характер, сколько определить суть женской души. Тайны женского любящего сердца. Это комплекс качеств страдательно и безмерно любящей женщины-тени, который обнаружит себя в немалой степени в героинях Гончарова. По нашему глубокому убеждению, эта архетипическая модель соотносима с женской сферой гетевского «Фауста» и является развитием и оригинальным русским вариантом немецкой *Ewig-Weibliche* (вечно-женственное).

Литература

Белинский В.Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова: [Статья]. СПб., 1840 // Белинский В.Г. М.Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. Л. : ОГИЗ : Гос. изд-во. худож. лит., 1941. С. 28 – 123.

Беляева И. А. Генезис русского классического романа («Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра) : учеб. пособие. Ч. I. М. : МГПУ, 2011.

Беляева И.А. Печорин как «современный человек»: фаустовская грань образа // *Bibliotheca slavica savariensis*. Т. XIV. Сборник Научных трудов, посвященных 200-лет. юбилею М.Ю. Лермонтова: «Мы почти всегда извиняем то, что понимаем». Szombathely. 2014. С. 21 – 30.

Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И.А. Собр. соч. : в 8 т. М. : Гос. изд-во. худож. лит., 1955. Т. 8: Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. С. 64 – 113.

Гончаров И.А. Полн. собр. соч. : в 20 т. СПб. : Наука, 1997 – издание продолжается.

Лермонтов М.Ю. Собр. соч. : в 4 т. М. : Правда, 1986. Т. 4.

Мельник В.И. «Свою Тамару не брани» (Лермонтовская тема в романе И. А. Гончарова «Обрыв») // Гончаровские чтения 1995-1996. Ульяновск, 1997.

Цейтлин А.Г. И.А. Гончаров. М. : Изд-во АН СССР, 1950.

Щеблыкин И.П. Эволюция женских образов в романах И.А. Гончарова // Гончаров И.А.: Материалы Международ. конф., посвящ. 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова / сост. М.Б. Жданова, А.В. Лобкарёва, И.В. Смирнова. Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 171 – 178.

УДК 821.161.1-31(Чехов А. П.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,44

С.Н. Черепанова

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

«ДРАМА НА ОХОТЕ» А.П. ЧЕХОВА: РАЗРУШЕНИЕ ГАРМОНИИ УСАДЕБНОГО ХРОНОТОПА

Аннотация. В статье рассматривается чеховское пародийное переосмысление усадебного хронотопа на примере повести «Драма на охоте». Особое внимание обращается на образ дома, сада и церкви в структуре усадебного текста. В отличие от предшествующей

литературы, усадьба в чеховской повести предстает хаотичным пространством, где обесцениваются традиции высокой дворянской культуры, взаимосвязь поколений, гармония, преданы забвению нравственные ценности прошлого.

Ключевые слова: русская литература, русские писатели, «усадебный текст», усадебный хронотоп, образ дома, образ сада.

Усадебная тема, безусловно, всегда находилась в поле зрения чеховедения. Но при изучении ранней прозы писателя исследователи, как правило, в большей степени сосредоточены на «дачном тексте» (В.Г. Шукин, Е.Е. Дмитриева, О.Н. Купцова, А.Н. Лапова). «Драма на охоте» (1884) – один из примеров чеховского переосмысления именно усадебного хронотопа.

В настоящее время существует немало работ, посвященных изучению дворянской усадебной культуры (Д.С. Лихачев, М.Ю. Лотман, Г.Ю. Стернин, В.Г. Шукин, С.В. Кулешова и др.). До сих пор феномен усадьбы как отражение национальной самобытности, «отражение глубинных пластов духовной и материально-бытовой национальной жизни» [Грицкевич 2014: 283] привлекает исследователей. Наряду с этим, по наблюдениям Л.В. Ивановой, в различных источниках и научной литературе «никогда не существовало единого, точно зафиксированного смысла термина “усадьба”». Связано это с тем, что «русская усадьба – это исторически развивающееся понятие, и для каждого исторического этапа оно наполнялось новым содержанием» [Иванова 2001: 9].

Культуролог Л.Е. Городнова, подробно рассматривая этимологию понятия «усадьба», определяет следующее символическое содержание слова: «Внутренний смыслообразующий фактор и ментальная структура термина “усадьба” с точки зрения лингвистической и философской науки – “устройство сада судьбы”» [Городнова: URL]. Исследователь выделяет ряд факторов, которые обуславливают целостность, неделимость понятия усадьба. Во-первых, это «фонетико-лексическое единство слова “усадьба”». Лексическое значение слова тесно связано с символическим смыслом через фонетическую сторону слова «сад». «Сад» отражает «материально-духовную константу усадебного пространства:

жилой сад (дом) – духовный сад (церковь, часовня) – природный сад (парковая зона)». Второй фактор, обуславливающий целостность усадьбы, – «ментально-философские установки устроителя», которые включают в себя деятельность дворянина (целеустремленность обретения родового гнезда), а также передача «сада судьбы» по наследству [Там же].

Одним из основополагающих научных трудов, осмысляющих русскую дворянскую усадьбу и ее воплощение в русской литературе, стала монография В.Г. Щукина «Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе» (1997). В.Г. Щукин, убедительно обосновав концепцию «усадебного текста» русской литературы, видит в русской усадьбе, прежде всего, мифическое пространство, некую «идеальную модель», которая смогла породить литературный образ дворянского гнезда [Щукин 2007: 274]. Отсюда проистекает ведущая особенность усадебного хронотопа, которую исследователь определил как «состояние счастливой безмятежности и покоя». При этом подчеркивается, что «безмятежность в усадьбе далеко не всегда означала беспечность и тем более безделье и апатию», и покой в данном случае «не следует отождествлять с нирваной, с отсутствием движения и воли», это слово очень хорошо «отражает сущность усадебного времени-пространства, ведь оно означает и помещение (комнату), и отдых, и затишье, но также и косность, неподвижность» [Там же: 268].

Необходимыми свойствами произведения, относящегося к «усадебному тексту», В.Г. Щукин считает следующие:

- «соотнесенность содержания с мифом усадьбы как утрачиваемого (или утраченного) рая»;
- «усадебный хронотоп, то есть состояние счастливой безмятежности и покоя в замкнутом пространстве обустроенной природы»;
- душевные переживания героев, которые воплощаются посредством описаний природы («сведенной к пространству усадьбы с окрестностями»), где

- «негативно-минорное настроение героя контрастирует с полнотой бытия и несравненной красотой природы»;
- «меланхолический лирический подтекст», создающий «настроение отраднo-ностальгической грусти»;
 - «идиллично-элегическая жанровая модальность, зачастую переходящая в мелодраматизм»;
 - «главенство автора над изображаемым миром, идеологическая и стилистическая одномерность (монологичность) авторского слова и слова героя» [Там же: 320].

Одной из необходимых составляющих модели усадебного хронотопа является образ сада.

Д.С. Лихачев рассматривает сад как модель вселенной: «Сад – это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Поэтому сад представляется как в христианском мире, так и в мусульманском раем на земле, Эдемом» [Лихачев 1998: 11]. Эдем – создание Божье, что позволяет рассматривать создателя сада как творца, который стремится к гармонии, умиротворению. Стоит заметить, что сад – это замкнутое, огражденное пространство, за пределами которого находится враждебный мир (вспомним, Адама и Еву изгнали из Рая в мир страшный и чуждый, в мир, который им совершенно не знаком). В.А. Доманский также обращает внимание на то, что «за многовековую историю своего существования в европейском и восточном мире сад выражал представление человека об универсуме, его отношении к природе, культуре, изначально выступая идеальной моделью реальности, раем на земле». С другой стороны, сад характеризует человека: элементы сада «могут прочитываться как своеобразные тексты о человеке, его качествах и свойствах души» [Доманский 2006: 56]. Л.Е. Городнова определяет жизненное пространство сада как «синкретичное единство и взаимодействие культуры и природы» [Городнова: URL].

В русской литературе XIX века образ сада в усадебном мире играл первостепенную роль, воплощая идею гармонии, преемственности поколений, философские раздумья человека о

смысле бытия. Вспомним описание сада в Васильевском из романа «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева, мастера «усадебного текста»: «Он весь зарос бурьяном, лопухами, крыжовником и малиной; но в нем было много тени, много старых лип, которые поражали своею громадностью и странным расположением сучьев; они были слишком тесно посажены и когда-то – лет сто тому назад – стрижены. Сад оканчивался небольшим светлым прудом с каймой из высокого красноватого тростника. Следы человеческой жизни гложут очень скоро: усадьба Глафиры Петровны не успела одичать, но уже казалась погруженной в ту тихую дрему, которой дремлет все на земле, где только нет людской, беспокойной заразы» [Тургенев 1981: 62 – 63]. В образе тургеневского сада читатель ощущает связь времен, связь поколений, более того, герой ощущает себя причастным к истории. Здесь нет ни суеты, ни беспокойства, но есть величие, размеренное течение времени, порождающее глубокие размышления о человеческой жизни, о вечности.

В чеховской «Драме на охоте» одним из центральных топосов является усадьба графа Карнеева. Главный герой Камышев-Зиновьев (субъектная призма которого становится доминирующей в повести) характеризует жизнь в графской усадьбе как «беспутную, необычную, полную эффектов и пьяного бешенства». А Поликарп, не стесняясь выражений, называет такую жизнь свинюшником. Несмотря на то, что главный герой понимает бессмысленность и пустоту подобного существования, он все-таки решает поехать к Карнееву. Почему? На решение героя, в первую очередь, повлияли воспоминания о графском саде – «с роскошью его прохладных оранжерей и полумраком узких, заброшенных аллей... Эти аллеи, защищенные от солнца сводом из зеленых, сплетающихся ветвей старушек-лип, знают меня... Знают они и женщин, которые искали моей любви и полумрака...», о графском доме – «Вспомнилась мне роскошная гостиная, с сладкою ленью ее бархатных диванов, тяжелых портьер и ковров, мягких, как пух, с ленью, которую так любят молодые, здоровые животные... Пришла мне на память моя пьяная удаль, не знающая границ в своей шире, сатанинской гордости и

презрении к жизни. И мое большое тело, утомленное сном, вновь захотело движений...» [Чехов 1983: 260]. Главного героя привлекала, прежде всего, счастливая безмятежность, свойственная дворянской усадебной культуре. Привлекала еще и потому, что у самого Камышева нет усадьбы с садом, озером и темными аллеями.

В усадьбе графа Карнеева Чехов, подобно своим предшественникам, также показывает взаимосвязь человека с миром природы. Но при этом в чеховском человеке духовное начало все больше замещается животным, о чем говорит сам герой: «молодые, здоровые животные», «большое тело». В приведенном выше отрывке бросается в глаза обилие многоточий, которые создают особый ритмический рисунок. С одной стороны, такой синтаксис погружает читателя в размышления, задает философское настроение, но с другой стороны, нельзя не заметить, что автор в один ряд ставит возвышенные образы («аллеи», «свод страушек-лип», «любовь и полумрак», даже «лень бархатных диванов» звучит поэтично) и снижающие их поэтичность «животную», «пьяную удаль», «сатанинскую гордость», «большое тело».

Главный герой чеховской повести иронически переосмысляет возвышенное восприятие усадебных садов, свойственное предшествующей русской литературе XIX века. «Графский сад» удостаивается Камышевым-Зиновьевым «особого, специального описания» только «ввиду его поражающей роскоши», а именно – «В ботаническом, хозяйственном и во многих других отношениях он богаче и грандиознее всех садов, какие я когда-либо видел» [Там же].

В отличие от тургеневского героя, для которого сад – это нечто монументальное, возвышенное, увековеченное в истории, чеховский герой видит в саду лишь «былую роскошь», «богатство, собранное руками дедов и отцов». Чехов в описании сада намеренно уходит от высоко поэтичного стиля, переходя на однородное перечисление конкретных ботанических деталей, создающих ощущение хаотичности и загроможденности усадебного пространства: «Тут и всевозможные, туземные и иностранные, фруктовые деревья, начиная с черешен и слив и

кончая крупным, с гушиное яйцо, абрикосом. Шелковица, барбарис, французские бергамотовые деревья и даже малина попадают на каждом шагу... Тут и полуразрушенные, поросшие мхом гроты, фонтаны, прудики, предназначенные для золотой рыбы и ручных карпов, горы, беседки, дорогие оранжереи...» [Там же]. В отличие от хозяина, графа Карнеева, Камышев видит и заброшенность, запущенность сада: «И эта редкая роскошь, собранная руками дедов и отцов, это богатство больших, полных роз, поэтических гротов и бесконечных аллей было варварски заброшено и отдано во власть сорным травам, воровскому топору и галкам, бесцеремонно вившим свои уродливые гнезда на редких деревьях! Законный владелец этого добра шел рядом со мной, и ни один мускул его испитого и сытого лица не дрогнул при виде запущенности и кричащей человеческой неряшливости, словно не он был хозяином сада» [Там же]. По отношению к деталям усадебного топоса в целом и сада в частности автор часто применяет эпитет «поэтический»: поэтические аллеи, грот, «девушка в красном», сосны, полумрак, настроение, май и т.п. Но чрезмерное использование данного эпитета приводит не к поэтизации, а иронической депоэтизации составляющих усадебного текста.

Л.М. Гусева связывает мотив сорной травы в «Драме на охоте» с фольклорной традицией. По мнению исследователя, «если сад уподобляется душе человека, то трава – чужеродный элемент, уничтожающий райский, божественный ореол сада – души» [Гусева 2005: 229]. На наш взгляд, в повести А.П. Чехова сад – это душа не столько хозяина, графа Карнеева, сколько душа усадебной культуры в целом. Сорняки, выросшие в саду, разрушают душу усадебного мира с его наследием, традициями и обычаями. Благоустроенный сад сохраняет позицию культуры, то, что сознательно создано человеком, тогда как дикие травы, лес противопоставляют саду мир природы, стихии, бессознательного. Вспомним, что именно в лесу происходит убийство Оленьки Урбениной. Выросшая «сорная трава» символизирует проникновение в мир культуры (сада) бессознательного, животного начала.

Привычный для усадебного топоса образ калитки также утрачивает в чеховском тексте свою прежнюю семантику: «Мой роман тоже не избавлен от калитки. Но моя калитка разнится от других тем, что моему перу придется провести сквозь нее много несчастных и почти ни одного счастливого, что бывает в других романах только в обратном порядке. И, что хуже всего, эту калитку мне приходилось уже раз описывать, но не как романисту, а как судебному следователю...». У Чехова она проведет «сквозь себя» «более преступников, чем влюбленных» [Чехов 1983: 262]. Здесь мы слышим не только голос повествователя, но и ироничное слово автора, понимающего, что со сменой литературных эпох меняются и приемы изображения знакомых образов, которые в прежнем виде начинают превращаться в штампы.

Перед въездом в графскую усадьбу Зорька – лошадь Камышева – спотыкается, чуть не уронив своего всадника. Это предзнаменование уже должно насторожить читателя, вселить сомнение в том, что место, куда приехал Камышев, рай на земле. И, словно для того, чтобы успокоить читателя, герой произносит: «Я верю в то, что человек, упавший с лошади, может сломать себе шею, но не верую в предзнаменования» [Там же: 253]. Видимо, именно это «неверие в предзнаменования» заставит героя пройти путь от любви до совершения убийства.

Значительную роль в усадебном мире играет образ дома. Дом – внутреннее пространство, которое противостоит внешнему зловещему миру, сохраняя преемственность поколений, семейных традиций. Тем не менее, стоит подчеркнуть, что не «каждая помещицья усадьба была настоящим семейным гнездом», но «поэтический миф дворянского гнезда связан как раз с такими дворянскими домами, которые выполняли роль пространства, а точнее, хронотопа гармонии и счастья» [Щукин 2007: 173].

Графский сад в чеховской повести тесно связан с пространством дома. Вслед за Камышевым-Зиновьевым мы заходим в дом, отделенный 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... В зале, на одном из диванов, обитых светло-голубой шелковой материей, лежали две помятые подушки, а перед диваном на круглом столе я увидел стакан с несколькими каплями жидкости, распространявшей запах крепкого рижского бальзама. Всё это говорило за то, что дом обитаем, но я, обойдя все одиннадцать комнат, не встретил ни одной живой души. В доме царила такая же пустыня, как и вокруг озера...» [Чехов 1983: 253 – 254]. Посредством открытых настежь окон и дверей, а также запахов, пространство дома и усадьбы сливается в единый локус, органическое целое. Следовательно, в дом, как и в сад, проникают «сорные травы» – разрушающие человека страсти, пьянки с цыганским хором, ненависть, зависть, измены и т.п. В результате дом перестает быть воплощением гармонии и счастья и превращается в духовную пустыню.

Не случаен мотив праздника в «Драме на охоте», который также является атрибутом 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 видим не отражение годового ритма усадебных праздников (заданных православным календарем), дополненного торжественно отмечаемыми именинами владельца и престольным праздником, а наиболее «грубый» вариант воплощения идеи вечного праздника, т.к. 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 1983: 282].

В связи с этим не случайно дом графа Карнеева ассоциируется у Л.М. Гусевой с «царством Бахуса», «миром в наркотическом опьянении», населенным нечистой силой. Реализация в чеховском тексте метафоры «дом – лес»

связывается исследователем с образом Сычихи (старухи, которую называют «ведьмой», «чертом в юбке»), сумасшедшего отца Оленьки Скворцовой – лесничего, который напоминает лешего, а, значит, выполняет функцию хранителя леса [Гусева 2005: 231]. Поэтому и в образе Оленьки закономерно обнаруживаются Л.М. Гусевой фольклорные традиции: совмещение стихий огня и воды, символика красного цвета, русалочий миф.

Ни в доме, ни в саду, ни тем более в усадьбе графа нет места возвышенным, чистым чувствам. Здесь все подчинено животному началу, выплеску бессознательного, иррационального. Возможно, поэтому Камышев так жестоко поступил с Наденькой Калининой, оставив ее без ответа. В этом мире настоящую любовь заменила любовь ради выгоды, измены мужьям и женам. Это прослеживается не только в образе Оленьки Скворцовой, но и в образе графа Карнеева.

Обесценивается и церковь как символ нравственности и чистоты: во время службы одни «по обыкновению, шептались и хихикали»; мировой судья, «жестикую пальцами и поматывая головой, вполголоса рассказывал помещику Деряеву о своих болезнях», Деряев «почти вслух бранил докторов и советовал мировому полечиться у какого-то Евстрата Иваныча»; дамы шушукуются, обмениваются последними сплетнями по поводу Оленьки. И только одна девушка «по-видимому, молилась» [Чехов 1983: 298]. Этой девушкой, неистово молившейся, оказалась Наденька Калинина.

Обесценивается семья и брак. В день свадьбы Оля Урбенина уходит с Камышевым, а после свадьбы сбегает от мужа – к Карнееву. Традиции, некогда бывшие нерушимыми, переворачиваются с ног на голову. На это указывает и нежелание Ольги видеть «безумного», «сумасшедшего» отца на своей свадьбе. Интересно, что во время венчания Камышев разговаривает с бесенком, который «настойчиво шепчет мне, что если брак Оленьки с неуклюжим Урбениным – грех, то и я повинен в этом грехе...» [Чехов 1983: 316]. В бесенке оказалось больше человеческого, нравственного, чем в следователе Камышеве.

Во время охоты герои обращают внимание на «золотой крест графской церкви». Церковь, как напоминание о святом, нравственном, видна из-за верхушек деревьев. Но даже артефакт веры оказывается бессильным остановить животные страсти героев (сначала убит кулик, затем Оленька). Все святое и чистое опошлено, извращено.

В дочеховской традиции усадебный хронотоп обладал такой чертой, как замкнутость. А.П. Чехов, на наш взгляд, переосмысляет эту особенность усадебного локуса. В чеховской повести дом соединяется с садом всего лишь «стеклянной дверью» (а чаще все окна и двери открыты), сад зарастает «сорными травами», объединяясь с лесом, лес не имеет четких границ. Дом-сад-лес, таким образом, сливаются в единое целое. Пространство усадьбы размыкается, открывается вливающемуся хаосу современного мира.

В «Драме на охоте» А.П. Чехов переосмысляет усадебный хронотоп не только на уровне приемов создания, но и на уровне смыслового наполнения. В отличие от предшествующей литературы, чеховская усадьба представляется хаотичным пространством, где нет места традициям высокой дворянской культуры, нет взаимосвязи поколений, тепла человеческих отношений и гармонии, где культурные, нравственные ценности прошлого преданы забвению.

Литература

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Худож. литература, 1975.

Городнова Л.Е. Смысловый континуум понятия «усадьба» // Аналитика культурологии. 2010. Вып. 2 (17). URL: http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/195-article_7.html (дата обращения: 25.10.2016).

Грицкевич Ю.Н. Усадебный текст на занятиях по русскому языку как иностранному // Вестник Псковского гос. ун-та. Сер. Социально-гуманитарные науки. 2014. №5. С. 283 – 288.

Гусева Л.М. «Драма на охоте» А.П. Чехова: растительный код в системе персонажей // Культура и текст. 2005. №9. С. 228 – 242.

Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI – XX вв.: исторические очерки / под ред. Л. В. Ивановой. М. : Эдиториал УРСС, 2001.

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

Лихачев Д.С. Поэзия садов : к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М. : Согласие, ОАО Типография «Новости», 1998.

Тургенев И.С. Дворянское гнездо // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М. : Наука, 1981. Т. 6. С. 5 – 159.

Чехов А.П. П. Драма на охоте (Истинное происшествие) // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М. : Наука, 1983. Т. 3. С. 241 – 416.

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

УДК 821.161.1-3(Цветаева М.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,444

Е.Я. Джаббарова

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

ОСМЫСЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ И ЭПОХИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Аннотация. В статье рассматривается художественная проза поэта первых пореволюционных лет («Мои службы» и «Октябрь в вагоне»). Отношение и оценка Цветаевой новой эпохи рассматриваются через специфику именной и местоименной парадигмы. Анализируются функции личных местоимений в тексте, особо выделяются местоимения «Вы» и «мы», «вы» и «я», «мой» и «наш». Показано, например, что местоимение «Вы» выступает, с одной стороны, как необходимое и формальное, и с другой – выражает

восхищение Цветаевой перед возможным адресатом ее монологического письма. Показана особая функция имен собственных, которая заключается в отстаивании значимости семьи и культуры в катастрофическом времени, помогающих в какой-то степени избежать ужаса окружающей поэта действительности.

Ключевые слова: проза поэта, местоимения, имена собственные, русская литература, русские поэтессы.

Художественная проза поэта не только пространство личного и субъективного, но и своеобразный мост в действительность. Так, «Мои службы» и «Октябрь в вагоне» становятся выразителями времени, эпохи, смуты и ужаса, поразивших Цветаеву. Особенно остро поэт ощутит дыхание времени в поезде по пути в Москву. В 1917-м году Цветаева пишет «Октябрь в вагоне». Как верно отмечает И.В. Кудрова, «читателю, ищущему в прозе фабульного развития, цветаевская проза должна быть попросту скучна» [Кудрова 2003: 238]. Вот и здесь, казалось бы, злободневная и обращенная ко времени проза, лишена сюжета и фабулы и сосредотачивается исключительно на самом поэте – его внутренней жизни: «Реальность. Реальность октябрьского переворота в Москве. Сергей Эфрон, “болея” Россией и видя ее спасение в борьбе с революцией, участвует в уличных боях и находится на волосок от смерти. Лишь по воле счастливого случая ему удастся, переодевшись, скрыться из Александровского военного училища и попасть домой, лелея в душе мечту о продолжении борьбы» [Саакянц 1997: 124]. Именно незнание о судьбе собственного мужа делает текст невероятно эмоциональным, в какой-то степени эпистолярным.

Е.В. Федорова пишет об особой характеристике цветаевской прозы, актуальной и в очерке: «Основной композиционный прием в прозе М. Цветаевой – монтаж, реализующийся в резкой смене субъектов речи, временных пластов, сюжетных линий, создающий ритмическую организацию прозы. Принцип композиционного монтажа отражает сложность действий, переживаний, событий, а не фиксирует их несвязанность» [Федорова 2012: 167], что позволяет говорить об авторском переживании как о главном событии.

С первых же страниц становится очевидно, что личное местоимение «я» в тексте не является основополагающим и уступает ключевую роль местоимению «Вы»: «Если **Вы** (здесь и далее выделено нами – Е.Д.) живы, если мне суждено еще раз с **Вами** увидеться – слушайте: вчера, подъезжая к Харькову, прочла «Южный Край». 9000 убитых» [Цветаева 1994:418]; «Я боюсь писать **Вам**, как мне хочется, потому что расплачусь. Все это страшный сон. Стараюсь спать. Я не знаю, как **Вам** писать. Когда я **Вам** пишу. **Вы** – есть, раз я **Вам** пишу!» [Цветаева 1994: 418]; «Если Бог сделает это чудо – оставит **Вас** в живых, я буду ходить за **Вами** как собака» [Там же: 419].

Именно «Октябрь в вагоне» окажется своего рода пророчеством личной судьбы поэта, разделившим с С. Эфроном его трагический путь. Симптоматично, что главным в ранней пореволюционной прозе, становится не местоимение «ты» вполне позволительное по отношению к мужу, а именно «Вы». Здесь следует вспомнить, что сама Цветаева уже была готова воспринимать Эфрона погибшим, а значит, недоступным, великим, отсюда и интонация восхищения и ужаса – близкий Цветаевой трепет перед мертвым.

Особенно следует подчеркнуть местоимение «наш», имеющее два значения. С одной стороны, Цветаева стремится показать «свое», тем самым она делает прошлое субъективным, наполняет его знакомым лишь ей и Эфрону смыслом: «Церковь Бориса и Глеба. Наша, Поварская. Сворачиваем в переулок – наш Борисоглебский. Белый дом Епархиального училища, я его всегда называла «volière»: сквозная галерея и детские голоса. А налево тот, зеленый, старинный навьтяжку (градоначальник жил и городовые стояли). И еще один. И наш» [Цветаева 1994: 421]. С другой стороны, местоимение «наш» становится объединяющим звеном с другим – чужим, однако необходимо отметить, что объединение вновь происходит непосредственно благодаря Сергею Эфрону (сын инженера, как и Эфрон, пребывает в 56-м полку): «Сговариваемся с мастеровым ехать с вокзала вместе. И хотя нам вовсе не по дороге: ему на Таганку, мне на Поварскую, продолжаю на этом строить: отсрочку следующего получаса» [Там же: 420].

Почти отчаяние, с которым Цветаева обращается к Эфрону, выражается в именах собственных, в частности, в именах «Сереженька» и «Сережа»: «Горло сжато, точно пальцами. Все время оттягиваю, растягиваю ворот. Сереженька»; «Я написала Ваше имя и не могу писать дальше»; «Познакомилась с Пугачевым. Сереженька, Вы живы — и...» [Там же: 419]; «Мастеровой – оплот, и почему-то мне чудится, что он все знает, больше – что он сам из князевой рати (недаром Пугачев!) и именно оттого что враг меня (Сережу) спасет»; «Если Сережи нет, нет и меня, значит, нет и их. Аля без меня жить не будет, не захочет, не сможет. Как я без Сережи» [Там же: 421].

Второе имя собственное, возникающее в тексте – Пугачев: «Говорящий – мастеровой, черный, глаза, как угли, чернобородый, что-то от ласкового Пугачева. Жутковат и приятен. Беседуем» [Там же: 419]. В данном случае номинация «Пугачев» делает героя положительным, наделяет его особыми характеристиками. После имени «Пугачев» в тексте возникает бесконечная цепочка имен собственных, в частности, особо значимо появление Максимилиана Волошина, которого Цветаева сокращенно именует «Макс» (подобные сокращения, необходимые Цветаевой для обозначения собственного отношения, можно встретить и при упоминаниях о Борисе Пастернаке): «Огромная, почти физически жгущая радость Макса Волошина при виде живого Сережи. Огромные белые хлеба»; «Видение Макса Волошина на приступочке башни, с Тэном на коленях, жарящего лук» [Там же: 423].

Символично и то, что текст завершается молитвой Али: «Спаси, Господи, и помилуй: Марину, Сережу, Ирину, Любу, Асю, Андрюшу, офицеров и не-офицеров, русских и не-русских, французских и не-французских, раненых и не-раненых, здоровых и не-здоровых, – всех знакомых и не-знакомых» [Там же: 426]. Ряд сокращенных имен собственных, так бережно переписанных Цветаевой, необходим ей для выражения родства, весь очерк в какой-то степени пронизан интонацией семьи, близости, что встречается значительно реже в последующих текстах поэта. Кроме того, нельзя не заметить, что первым именем Аля произносит имя самой Цветаевой – Марина.

Устами ребенка – подлинного поэта – Цветаева вновь произносит самое главное, текст посвящен не революции, не ее разрушению, не разделению, а нахождению. Поэт сопротивляется реальности, выбирая пространство и время вечности, в которых любовь важнее революции, неслучайно и то, что после нахождения Эфрона тональность цветаевского письма меняется, становится спокойнее. Возникает местоимение «я», Цветаева занимает позицию наблюдателя, внимательно фиксируя окружающую ее реальность.

Та же позиция стороннего наблюдателя возникает и в другой прозе поэта – «Мои службы». Впервые очерк появился в журнале «Современные записки» в Париже в 1925-м году [Цветаева 2012: 711]. Е.В. Федорова отмечает: «Принцип композиционного монтажа является элементом, который создает особое ритмическое звучание в прозе. Монтаж фиксирует ассоциативный способ мышления писателя, стремление создать синкретичный текст, отражающий сложность переживаний, особенности творческого восприятия» [Федорова 2012: 170]. Именно ассоциативный тип мышления становится ключевым, текст является своего рода особым зеркалом цветаевского мировосприятия.

Рассмотрим основные местоименные парадигмы в тексте. Первым местоимением традиционно становится личное местоимения «я» и притяжательное местоимение «мой»: «**Это мой** (выделено здесь и далее нами – Е.Д.) квартирант влетел, Икс, коммунист, кротчайший и жарчайший» [Цветаева 2012: 87]; «Оставлены за ненужностью... никому, кроме **меня**» [Цветаева Там же: 95]; «Если бы **я** была верующей и если бы **я** любила мужчин, это во **мне** бы дралось, как цепные собаки» [Там же: 104]; «**Я** решила отказаться от них – публично – в следующих выражениях: ”60 руб<лей> эти возьмите себе – на 3 ф<унта> картофеля (может быть, еще найдете по 20 руб<лей>!) – или на 3 ф<унта> малины – или на 6 коробок спичек, а **я** на свои 60 руб<лей> пойду у Иверской поставлю свечку за окончание строя, при котором так оценивается труд» [Там же: 121]; «Так ответственно **я** никогда не дышала» [Там же: 120]. Притяжательность заявлена в самом заголовке «**Мои** службы».

Сама по себе «служба» и действительность становятся второстепенными, Цветаева отказывается от этого времени, от тех обязательств, которые оно накладывало на нее, от такого «труда».

Вторым важным местоимением становится местоимение «вы», основное в обращении других к Цветаевой: «Может быть, вам помочь?» [Цветаева 2012: 92]; «Если вы согласны, я сегодня же переговорю с заведующим» [Там же: 88]. В данном случае местоимение «вы» почти лишено эмоциональной наполненности, формальное, нужное, сухое. Цветаева тут же создает иное «Вы» – восхищенное и необходимое ей при обращении к Джунковскому, а также выражении самой себя: «Боюсь, вы будете разочарованы...» [Там же: 93].

Имена собственные в тексте группируются по определенным кругам. Прежде всего, это семейный круг: «Итого дня: два чана картошки. Едим все: Аля, Надя, Ирина, я» [Там же: 115]; «У Аси – в левой руке ре, в правой до» [Там же: 93]. Единственная, подлинная номинация самой Цветаевой в тексте – «Марина» употребляется именно в общении с дочерью, с Алей: «И такое лицо, Марина, сделал... гримасное!» [Там же: 89]. Семья и труд (под которым понимается поэтический и писательский, прежде всего) становятся для Цветаевой необходимой мерой жизни, фактически выживания в то время: «Тут же, при недоумевающих швейцарах, молодцевато отдаю честь, и гоном – гоном – белогвардейской колонадой, по оснеженным цветникам, оставляя за собой и национальности, и сахарин, и эсперанто, и Наташу Ростову – к себе, к Але, к Казанове: домой!» [Там же: 103].

Главной номинацией чужого по отношению к Цветаевой круга становится автоматическое «товарищ Эфрон»: «Боюсь, товарищ Эфрон, что здесь все больше... (шепотом) жида, жида и латыши» [Цветаева 2012: 98]; «Товарищ Эфрон! (Шепот почти над ухом. Вздрагиваю. За плечом мой “белый негр”, весь красный. В руке хлеб.)» [Там же: 101]. Причем, вторая номинация «Марина Ивановна» встречается значительно реже, и также, как и первая, выполняет функцию внешнюю, формальную: «Марина Ивановна, хотите службу?» [Там же: 87].

В канву текста вновь, как и в других прозаических произведениях поэта, врывается Пушкин, литература в целом вновь становится говорящей сквозь призму цветаевского понимания: «Наташа Ростова! Вы сюда не ходили? Моя бальная Психея! Почему не вы – потом, когда-то – встретили Пушкина? Ведь имя то же! Историкам литературы и переучиваться бы не пришлось. Пушкин – вместо Пьера и Парнас – вместо пеленок. Стать богиней плодородия, быв Психеей, – Наташа Ростова – не грех!» [Там же: 96].

Литературные персонажи, писатели для Цветаевой важнее и нужнее, чем понятия этноса и национальности, что особенно ярко выражается в тексте очерка: «Латыши, евреи, грузины, эстонцы, “мусульмане”, какие-то “Мара-Мара”, “Эн-Дунья” – и все это, мужчины и женщины, в куцавейках, с нечеловеческими (национальными) носами и ртами» [Там же: 89].

Самое интересное свойство данного текста – отсутствие полноценного диалога, несмотря на преобладание формы диалога в самом тексте, «Мои службы» – исключительно монолог, притом монолог не сколько обо всех, сколько о самой Цветаевой и, в конечном счете, об одиночестве (единственной постоянной эпохи и времени): «Здесь я такая же чужая, как среди квартирантов дома, где живу пять лет, как на службе, как когда-то во всех семи русских и заграничных пансионах и гимназиях, где училась, как всегда – везде» [Там же: 120].

Подобное одиночество объясняется и условиями существования, как верно пишет И. Шевеленко: «Утрату прежнего социального статуса и связанных с ним привилегий Цветаева, таким образом, осмысляет в радикальном ключе: как выпадение из всех существующих социальных ниш, т. е. как изгойство, аутсайдерство *par excellence* (выделено автором)» [Шевеленко 2002: 132]. Марина Цветаева оказалась одинокой матерью двоих детей в разрушенной Москве и пыталась синтезировать время и эпоху, с которыми столкнулась лицом к лицу в единственно возможное – в письмо. Таким образом, можно говорить об именах собственных как способе избежать действительности, все реальные герои очерка механизированы и

полностью не присутствуют в тексте, в отличие от «Марины», «Али» и «Ирины», «Пушкина», «Наташи Ростовой».

Литература

Кудрова И.В. Просторы Марины Цветаевой: поэзия, проза, личность. СПб., 2003.

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

Федорова Е.В. Принцип композиционного монтажа в ритмической структуре прозы М. Цветаевой // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф. Екатеринбург, 2012. Т. 1. С. 166 – 170.

Цветаева М.И. Одна – здесь – жизнь: автобиографическая проза / сост., коммент. Л.А. Мухина. М. : Астрель, 2012.

Цветаева М.И. Собрание сочинений : в 7 т. М. : Эллис Лак, 1994. Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза [Сост. и подг. текста и коммен. А. Саакянц, Л. Мнухина].

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

УДК 821.161.1-1(Мандельштам О. Э.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

Е.А. Величко

*(Северо-Кавказский федеральный университет
Ставрополь, Россия)*

ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ПРОСТРАНСТВА ЦВЕТА В СТИХОТВОРЕНИЯХ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА

Аннотация. В статье рассматриваются лексемы с семантикой цвета, особенности языковых средств, используемых для создания пространства цвета, специфика семантики и символики цветообозначений в стихотворениях О.Э. Мандельштама 1908-1912 гг. В этот период творчества поэт тесно связан с такими художественными направлениями, как символизм и акмеизм, влияние

которых отразилось в особенном осмыслении роли категории цвета в создании общей категории пространства.

Ключевые слова: лексемы, языковые средства, цветовое пространство, цветообозначение, семантика цвета, русская литература, поэтическое творчество, русские поэты.

Рассмотрение цветового пространства неоднократно становилось объектом исследования многих лингвистических работ. Категория цвета присутствует во всех языках и имеет развитую систему парадигматических и синтагматических отношений. Цветообозначение несет в себе как ментальные, коллективные особенности, так и индивидуальные, авторские: «Несущая в себе эстетически значимые идеалы и прагматически обусловленные намерения, лексика цвета выступает как ключевой элемент культуры народа и творческой системы отдельного автора» [Чернявская 2015: 316].

Поэтика О.Э. Мандельштама неоднократно рассматривалась с лингвистической точки зрения, например, Ю.И. Левиным в труде «Избранные работы. Поэтика. Семиотика» (работы о Мандельштаме составляют 2/3 сборника), Л.Г. Пановой в работе «"Мир", "пространство", "время" в поэзии О. Мандельштама», Ф.Б. Успенским в книге «Работы о языке и поэтике Осипа Мандельштама: "Соподчинённость порыва и текста"» и другими.

В данной статье рассмотрим ранние стихотворения О.Э. Мандельштама 1906-1912 годов. Этот период ознаменован символистским мировоззрением в творчестве поэта, поэтому определим роль цветосемантики в его стихотворениях, опираясь на основы символизма как метода и направления.

О.Э. Мандельштам явился в мир поэзии смелым и незаурядным юношей. Даже его ранние стихотворения, несмотря на столь юный возраст, не уступали по мудрости и духовной зрелости написанному до него и после. Поэтому он уверенно вошел и стал в один ряд с блистательными поэтами-символистами послеблоковской эпохи. Его сложный жизненный и творческий путь до сих пор остается важным и интересным предметом споров и дискуссий. В данной статье мы рассмотрим именно ранние стихотворения поэта, относящиеся еще к его

деятельности как поэта-символиста. О.Э. Мандельштама тяготил этот призрачный, далекий и идеальный мир символов.

Символисты стремились с помощью символов постичь неизвестное, тайное, сакральное, заглянуть вглубь сущностей и истинных идей, сквозь завесу реальности. Поэтому они всегда питали тайную страсть к цветовой гамме, которая множеством оттенков передавала весь спектр чувств и эмоций человека. О.Э. Мандельштам также очень трепетно относится к цветам, окрашивающим его лирику. Символика цвета в его творчестве одушевляет эмоции, вызывает их.

В стихотворениях О.Э. Мандельштама цветообозначения используются для характеристики различных сфер – пространственных отношений, внутренних переживаний персонажей, а также соотношения человека и его места в мире. При этом следует обратить внимание на разграничение употреблений традиционной символики цветообозначений (например, «Они растопчут нивы золотистые») и индивидуально-авторских сочетаний (например, «Кровавый хмель!», «Тёмные ели»).

Проведенное исследование обнаружило высокую активность цветовой лексики в стихотворениях автора – были выявлены имена прилагательные, которые мы разделили на 2 группы: цветообозначения хроматические (цвета радужного спектра) и ахроматические (цветообозначения черного и его оттенков, цветообозначения белого и его оттенков, цветообозначения серого его оттенков). Отдельный интерес представляют имена существительные с семантикой цвета, которые будут описаны при анализе определенного цвета.

К особенностям идиостиля О.Э. Мандельштама можно отнести неоднозначный символический потенциал, реализуемый той или иной цветовой лексемой. Нами были выделены следующие цвета, их символика и особенности реализации:

1) Лексемы с семантикой, относящейся к цветам радужного спектра (хроматические).

А) Цветообозначение *красный* несет отрицательную смысловую нагрузку. По мнению А. Вежбицкой, «красный»

имеет разный природный эталон – либо огонь, либо кровь [Вежицкая 1991: 250]. Г. Бидерман пишет, что красный цвет применялся для изображения «крови, Солнца и огня, в смеси с другими красками – для воспроизведения кожи» [Бидерман 1996: 184]. В стихотворениях О.Э. Мандельштама цветообозначение красный выражается через лексему *красный* или эмоционально окрашенные слова, передающие такую окраску именно в контексте стихотворения: *красный, кровавый, кровь, обагрить* («Кровавый хмель!»; «И обагрятся в крови!»). Повторяющаяся лексема огонь («И *огоньками* звериными, дикими», «Как мало в фонарях *огня!*», «То в розовый уйдет *огонь!*»), по мнению Г. Бидермана, – «элемент сжигающий, греющий и освещающий, но и могущий причинять боль и смерть, т.е. элемент символически противоречивый» [Бидерман 1996: 184]. Для О.Э. Мандельштама огонь – дикий, звериный, то есть несущий в себе опасность. М.М. Маковский описывает происхождение лексемы *красный*: «и.-е.*kel- "огонь, гореть" (> "красный как огонь")» [Маковский 1996: 112]. Поэтому в стихотворениях О.Э. Мандельштама красный символизирует кровь и огонь, а, следовательно, гибель, убийство, смерть.

Б) Цветообозначение *жёлтый* наиболее распространено в различных оттенках: *золотой (золотистый), солнечный, медный*. Часто употребляется словосочетание, в котором оба элемента содержат в себе семантику цвета, что способствует усилению цвета: «Они растопчут *нивы золотистые*»; «*Сусальным золотом* горят». В контекстах с лексемой *золотой* употребляется и лексема *жёлтый*. При таком сочетании жёлтый символизирует богатство и достаток: «*Золотые* в темном кошельке!», «Разменяйте мне мой *золотой!*». В нескольких стихотворениях используется как оттенок жёлтого медный цвет: «*Стала медная* луна», «*Бунтующих тайн медь!*». Поэт добавляет темной краски в жёлтый цвет и семантика его меняется: луна окрашивается не в светлый жёлтый цвет, а в мрачный его оттенок. Цветообозначение жёлтый активно реализуется в лексемах *свет, фонарь, луч, звезда, луна, свечи*, что соотносится с освещением, причем и для создания настроения печали, отреченности, предрешенности: «Скудный *луч* холодной

мерою», «Сеет свет в сыром лесу», «Своей булавкой заржавленной / Достанет меня звезда?», «Я ненавижу свет / Однообразных звезд». Единичны случаи употребления цветообозначений желтого для описания радости и счастья: «В солнечном свете пестрят». Лексемы луна, солнце, свет являются основными, передают и символизируют основные мощнейшие источники света. Лунный свет в понимании О.Э. Мандельштама символизирует познание философское, рефлектирующее, а солнечный свет – познание, восприятие жизни в ярких, «пестрых» красках. В целом лексемой свет О.Э. Мандельштам передаёт классическое её восприятие, выраженное в «Энциклопедии символов» следующим образом: «свет – всеобъемлющий символ божественности, духовного элемента, который после первозданного хаоса тьмы пронизал мировое пространство и очертил границы мрака» [Бидерман 1996: 237]. Из контекста стихотворений поэта также выявляется декадентское настроение при использовании желтого цвета: свет как символ угасания жизни. По мнению Г. Артемьевой, «свет дня отравляется чернотой – на этот раз – чернотой солнца» [Артемьева 2012: 91].

В) Цветообозначение *зеленый* выражено активно в ранних стихотворениях поэта и представлено одним словосочетанием, в составе которого обе лексемы соотносимы с зеленым цветом: «И, окружен водой зеленоватой» [Мандельштам 1990: 61]. Вода в мировой символике является неоднозначным и сложным символом, и О.Э. Мандельштам в стихотворении «Казино» заключает эту лексему в контекст, наполненный мыслями о пороках, а именно алчности, жажде наживы. Г. Бидерман в «Энциклопедии символов» пишет о воде следующее: «она выступает как элемент, средство растворения и утопления. Часто всемирные потопа приходили на смену актам сотворения и уничтожали все формы жизни, неудобные богам. В качестве элементарного символа она двойственна: с одной стороны, оживляет и несет плодородие, с другой – таит угрозу потопления и гибели. В воды западных морей каждый вечер погружается Солнце, чтобы ночью обогревать царство мертвых, вследствие чего вода также ассоциируется с потусторонним

миром». [Бидерман 1996: 42]. Таким образом, вода передает негативную смысловую нагрузку зелёному цвету.

Г) Цветообозначение *синий* выявлено в стихотворениях в следующих оттенках: *бирюзовый, лазоревый, морской*. Синий и его оттенки приобретают в стихотворениях О.Э. Мандельштама негативную окраску в связи с контекстом: «Скоро покроется поле могилами, / *Синие* пики обнимутся с вилами / И обагрятся в крови!», «Ты уйдешь в *морские* края, – / И, несозданный мир лелея, / Я забыл ненужное «я». / Я блуждал в игрушечной чаще / И открыл *лазоревый* грот... / Неужели я настоящий / И действительно смерть придет?»; «Играет ветер тучею косматой, / Ложится якорь на *морское* дно, / И бездыханная, как полотно, / Душа висит над бездною проклятой». Синий продолжает оставаться глубинным, цветом раздумий, но эти раздумья все чаще печальные, ведущие мысль к безысходности. Эта семантика приобретается при сочетании с лексемами: гроб, грот, могила, смерть, которые имеют однозначно сильное значение.

Д) Цветообозначение *фиолетовый* представлено единственным примером: «Истончается тонкий тлен – *Фиолетовый* гобелен». Фиолетовый цвет интересовал многих поэтов-символистов и акмеистов и связан с загадкой, неизведанным и сложным познанием («*Фиолетовый* запад гнетет, / Как пожатье десницы свинцовой» (А.А. Блок), «Длится тот же слабый, зимний / *Фиолетовый* рассвет» (Г. Адамович) и другие).

2) Ахроматические цветообозначения.

А) Цветообозначение *черный* и его оттенки выражены следующими лексемами: *тёмный, сумрачный, черно-лазоревый, мрачный, вечереющий, траурный*: «*Черные* очи горят...», «И высокие *темные* ели», «В *черно-лазоревом* сосуде», «*Черный* ветер шелестит», «Крылами *темными* плещу», «В *траурный* шелк одета, / Тонкая вуалета – / Тоже была *черна*». По мнению М.М. Маковского, лексемы *темный* и *черный* являются синонимичными. С их помощью О.Э. Мандельштам создает сумрачное и демоническое настроение в своих стихотворениях.

Б) Цветообозначение *белый*. Одним из цветов, создающих общую эмоциональную атмосферу текстов, является белый и его оттенки: *седой, бледный, фарфоровый, хрустальный,*

снежный, бледный, светлый, кристаллический, прозрачный, тусклый, перламутровый, серебряный, прозрачный, выцветший. В книге Г. Бидермана «Энциклопедия символов» символика белого цвета определяется следующим образом: «Может пониматься либо как «еще не имеющий цвета» (бесцветный), либо как полное соединение всех цветов светового спектра, а также как символ неомраченной невинности доисторического рая или конечной цели очистившегося человечества, стремящегося вернуться к указанному состоянию. Белые или полностью бесцветные одеяния во многих культурах являются священническими облачениями, символизирующими чистоту и истину. Однако белый цвет имеет также и символически негативный аспект, и в первую очередь в смысле смертельной бледности» [Бидерман 1996: 26]. Поэтому можно назвать собственно лексемы с ярко выраженной насыщенностью цвета: «*Белее белого / Твоя рука*», «*Тончайших пальцев белизна*», «*По снежной улице, в вечерний этот час*», «*И день сгорел, как белая страница*» и лексемы, обозначающие «прозрачные» оттенки: «*И хрустальная спит роса*», «*Прозрачнее окна хрусталь...*», «*И призрачна моя свобода*».

В) Цветообозначение *серый* и его оттенки представлено следующими лексемами: *тенистый, пыльный, серый, смутный, сизый, муть, дым, омут, пепел, тень*. По мнению Л.А. Загладько, «серый цвет – это соединение света и тьмы, белого и черного, цвет сумерек и тумана. <...> Серый цвет является цветом посредничества, промежуточной области. Он нейтрален, не вызывает эмоций, не оказывает активного влияния на психику человека. При описании персонажей серый цвет может проявлять себя как цвет неопознанности, инкогнито, либо быть признаком физического нездоровья, истощения, усталости [Загладько 2010: 118]. Особенный интерес представляет оттенок цвета – туманный. Образ туманной пелены вообще характерен для символистов, он становится важным элементом культуры Серебряного века, в нем таится неизвестное и недостижимое, в нём появляются и тают видения, тревожащие мысли и чувства поэта. С помощью лексемы «туман» очень легко передать неопределенность и таинственность, ведь «само слово

“мистика” имеет в своём корне “mist” – туман. «Мне сейчас весело и туманно», – пишет Блок. Поэтому это слово является одним из наиболее употребительных в поэзии эпохи. Андрей Белый говорит о Вячеславе Иванове: «сеявший туманы смешений». Зинаида Гиппиус писала, что Блок и Белый, беседуя, «уходили в туман» [Елизарова 2010: URL]. Туман определяет не только мистическое в поэзии Серебряного века, но в нём поэты теряли границу между сном и реальностью, добром и злом.

Символика тумана в стихотворениях О.Э. Мандельштама совпадает с классическим видением представителей Серебряного века. Следовательно, эта лексема несет в себе семантическую нагрузку неизвестного, таинственного, мистического, загадочного и недостижимого: «Вспоминаю в туманном бреду», «С колокольни *отуманенной*», «Как пустая башня белая, / Где *туман* и тишина...», «Дум *туманный* перезвон...», «Небо тусклое с отсветом странным / Мирская *туманная* боль», «О, позволь мне быть также *туманным*», «Был взор слезой приличной *затуманен*». В понимании О.Э. Мандельштама «туманный» – цвет неопределенности, мрачности, боли.

Итак, для создания общего пространства художественных текстов О.Э. Мандельштам использует частное пространство цветов. Для этого чаще всего поэт избирает прилагательные-кolorативы, которые являются наиболее продуктивными лексическими средствами вербализации цвета, в отличие от имен существительных и глаголов. В целом нами были обнаружены лексемы цветообозначений с традиционной символикой, что говорит о стремлении автора к идее сохранения нравственных ориентиров и духовных ценностей, возврате к первоисточнику и праобразам, что характерно для мировоззрения символистов и акмеистов. Однако новообразованием в области семантизации цветообозначений можно назвать негативную окраску желтого, зелёного и их оттенков. Также характерной особенностью является передача внутренних чувств человека через описание семантики цвета. Эта специфика проявляется автором не только на уровне

анализа цветообозначений, но и при исследовании пространственных ориентиров: «Новизна поэта в осмыслении образа тополя заключается в его очеловечении именно чувственно: тополь наделен чертами характера» [Сичинава 2014: 108]. Еще одной отличительной чертой в области применения цветообозначений является использование словосочетаний, компоненты (два или три) которого объединяются семантикой одного цвета (нивы золотистые, обгащаются в крови, медная луна, черный вечер и другие). Таким образом, осмысление поэтом пространственных характеристик находится в тесной связи со способами выражения психологических переживаний лирического героя.

Литература

- Артемьева Г.* Код Мандельштама. М. : Астрель, 2012.
- Бидерман Г.* Энциклопедия символов / пер. с нем.; общ. ред. и предисл. И.С. Свенцицкой. М. : Республика, 1996.
- Вежбицкая А.* Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия // Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М. : Русские словари, 1996. С. 231 – 291.
- Елизарова С.* Туманы Блока // Литература. №10. 2010. URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=201001022> (дата обращения: 5.11.2016).
- Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996.
- Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. Тбилиси : «Мерани», 1990.
- Сичинава В.В.* Языковое осмысление образа тополя в творчестве акмеистов // Языковая личность. Речевые жанры. Текст : Материалы Всерос. молодеж. конф. / отв. ред. И. В. Голубева ; Таганрог. гос. пед. ин-т им. А.П. Чехова. 2014. С. 107 – 109.
- Чернявская Н.А.* Семантика и символика цветообозначений в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия» // Казань, 12-15 октября. Казань: Казан. федер. ун-т, 2015. С. 316 – 318.

А. О. Липская

*(Ставропольский университет,
Ставрополь, Россия)*

**ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ПРОСТРАНСТВА
В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»
С ПОМОЩЬЮ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЯ «ЖЕЛТЫЙ»**

Аннотация. В статье рассматриваются особенности создания пространства в романе «Мастер и Маргарита» благодаря созданию колоративного пространства с цветообозначением «желтый». Описываются случаи употребления цветообозначений в традиционном значении и привлечение авторской символики, что позволяет говорить об особенной функции желтого цвета в романе. Отдельного внимания заслуживает рассмотрение образа луны и свечи.

Ключевые слова: цветообозначения, лексемы, колоративное пространство, русская литература, русские писатели.

В раннем периоде развития культуры наблюдается осознанное осмысление коммуникативных и символических значений цвета, возможности приведения цветообозначений в порядок. Гармония цветов как частный случай прекрасного рассматривается в литературе, эстетике, психологии и связана со становлением цветовой знаковой системы, которая непрерывно связана с человеческой историей и культурой. Первоначально цвет использовался в качестве простой модели гармонического ряда, как изобразительная и ассоциативная символика, затем – знака-символа и в настоящее время – системы языкового характера. Особое значение уделялось символике цвета в творчестве символистов, которые рассматривали цвет как способ передачи множества смыслов. Но роль цветообозначений можно найти во многих произведениях русской литературы до и после них – «Преступление и наказание» (роль желтого цвета), «Мёртвые души» (роль красного цвета) и другие.

В романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» цветовая гамма представляет собой сложную систему знаков,

подчеркивая психологическое состояние героев, общее пространство романа. Раскрытие основного замысла произведения, характеристика персонажей, переход между частями сопровождается художественным приемом цветописи, одной из составных частей которой является создание пространственных характеристик текста через лексемы с семантикой «цвет». Цвета в тексте многофункциональны: они могут передавать настроение, мысли, ощущения, помогая писателю несколькими словами передать внутренний мир своих героев. Психологическая окрашенность передается также в однотонности цветов в составе эпитетов. При этом одни цвета радостны и притягательны, а другие – раздражающи и кричащи. Цветовые эпитеты являются результатом интуитивного художественного отбора писателя. Особая роль в романе отводится желтому цвету, чья символика в романе разделяется на две параллели: размытые противоречивые грани вечных проблем жизни и смерти, добра и зла, верности и предательства, знания и веры граничат с философскими проблемами, обретая контрастность и четкость. Обратимся к рассмотрению символика и семантики желтого цвета в романе.

В романе «Мастер и Маргарита» отмечается особая роль желтого цвета, которая может сводиться как к ярко выраженной положительной, так и отрицательной характеристике. В целом это является характерной особенностью желтого цвета, которая выражается в амбивалентности двух полюсов его оттенков: «Лучисто-желтому цвету с преимущественно положительным значением противостоят грязные, отталкивающе-яркие и пронзительно-резкие тона желтого цвета» [Обухов: URL]. Как символ жизни и жизненной силы, что связывает желтый цвет и солнце, желтый цвет способен к внушению веры и возвращению к жизни, побуждая человека стремиться преодолеть напряженность и страх. Именно это значение необходимо для понимания образа героев – Маргариты и Мастера. Главная героиня устала от своей серо-унылой жизни и выходит навстречу новой жизни, при этом она берет в руки букет желтых цветов: «...Она несла в руках *отвратительные, тревожные желтые цветы*. Черт их знает, как их зовут, но они первые почему-то

появляются в Москве. И эти цветы очень отчетливо выделялись на черном ее весеннем пальто. *Она несла желтые цветы! Нехороший цвет*» [Там же: 146]. Автор создает словесное описание не только для описания атмосферы этой встречи в целом, но и с целью передачи своей личной оценки. Далее желтый цвет расширяет свое символическое значение и используется в качестве пространственного ориентира: *«Повинуясь этому желтому знаку, я тоже свернул в переулок и пошел по ее следам»* [Там же]. Так, через воспроизведение образа цветов желтого цвета уже создается ощущение накала, надрыва – соединяются яркий цвет и неприятные чувства, неизвестность, отсутствие конкретного пути. Пространство цвета заполняет реальное пространство, размывает его, поэтому у героев нет конкретного пути, они теряются в городе, хорошо известном им: *«...мы оказались, не замечая города, у Кремлевской стены на набережной»* [Там же: 148]. Желтый цвет тесно связан с героиней, которая думает над многими моментами в своей жизни и вспоминает: *«...и эти идолы, ах, золотые идолы! Они почему-то мне все время не дают покоя»* [Там же: 381].

В «пилатовских главах» желтый встречается часто и используется для описания образа самого Пилата: *«Пилат усмехнулся одною щекой, оскалив жёлтые зубы»*, *«...на желтоватом его бледном лице выразился ужас»*, *«краска выступила на желтоватых щеках Пилата»* [Там же: 26, 27].

Если проводить параллель между положительными и отрицательными характеристиками желтого цвета в романе, то все же он несет отрицательную символику: в самом начале романа Иван Николаевич и Берлиоз купили абрикосовую воду, которая *«дала обильную жёлтую пену»* [Там же: 8], что предвещало появление Воланда и неприятности, масштабные по своему значению, которые произойдут с героями. После пропажи финансового директора театра Варьете в кабинете появилась собака, которая также предвещает трудности: *«оскалив чудовищные желтоватые клыки»* [Там же: 194].

Желтый рассматривается как предвестник, показатель каких-то событий, например: «с появлением желтых весенних цветов (мать-и-мачеха, нарциссы, тюльпаны, крокусы,

первоцветы (примулы) на свет появляются желтые цыплята и птенцы многих птиц» [Обухов: URL]. Однако в романе желтый цвет предвещает не радостные события, а резкую смену обстоятельств, пространства, эмоционального состояния персонажей. Так, перед получением известия о смерти Берлиоза: «...заплясал Жукопов-романист с какой-то киноактрисой в *жёлтом платье*» [Булгаков 2010: 65], «Бескудников стукнул пальцем по циферблату, показал его соседу, поэту Двубратскому, болтающему ногами, обутыми в *жёлтые туфли*» [Там же: 62]. Но если обратиться к наиболее ранним событиям, то Воланд предрекал: «Аннушка уже купила *подсолнечное масло*, и не только купила, но даже и разлила» [Там же: 17]. Подсолнечное масло, которое в своей семантике связано с солнцем, то есть жизнью, здесь выступает инструментом смерти. Таким образом, желтый цвет в романе используется часто и имеет негативный смысл, потому что, по мнению Я.Л. Обухова, «желтый цвет связан с холодным резким оттенком, “кричащим”, “колющим”, “гниющим”, грязным, вызывая ассоциации болезни и смерти» [Обухов: URL].

Отдельными значимыми образами, в которых воплощается символизм желтого цвета, являются луна и свеча. В образе луны желтый цвет соотносится со светом и получает положительные характеристики: «Луна хорошо помогала Маргарите, светила лучше, чем самый лучший электрический фонарь» [Булгаков 2010: 398], «Тогда лунный путь вскипает, из него начинает хлестать лунная река и разливается во все стороны. Луна властвует и играет, луна танцует и шалит. Тогда в потоке складывается непомерной красоты женщина» [Там же: 414]. В завершающем монологе Маргариты она говорит Мастеру: «Они будут тебе играть, они будут петь тебе, ты увидишь свет в комнате, когда горят свечи» [Там же: 402]. Свечи ищет Иван Бездомный, чтобы догнать Воланда и предстает перед обществом Массолит: «В руках Иван Николаевич нес зажженную *венчальную свечу*» [Там же: 67]. Свеча как символ спасения, дающего возможность не попасть в темный мир Воланда, сливается с луной, ее магическим образом, который в конце романа тесно связан с образом Ивана Бездомного: «Тогда луна начинает неистовствовать, она обрушивает потоки

света прямо на Ивана, она *разбрызгивает свет во все стороны*, в комнате начинается *лунное наводнение*, свет качается, поднимается выше, затопляет постель. Вот тогда и спит Иван Николаевич со счастливым лицом» [Там же: 415]. Обратим внимание на повторяющиеся лексемы с семантикой желтого цвета, что позволяет говорить об особом приеме: «...мы видим лексический повтор на уровне слов, благодаря чему создается связность текста» [Сасина 2012: 66]. Силу луны начинает чувствовать герой после того, как Мастер является к нему: «...шептал пришедший с лунного балкона ночной гость» [Булгаков 2010: 150]. По мнению О.Н. Журавлёвой, «чем дальше, тем настоятельнее луна помогает Ивану постигать истину, являясь постоянным свидетелем бесед потерявшего рассудок поэта с Мастером, создавшим роман об Иешуа. Каждое появление Мастера перед Иваном происходит в таинственном лунном сиянии» [Журавлева 2007: 123]. Луна выступает противоположностью обыденной жизни советских людей, другим пространством: тем прекрасным местом, куда стремятся герои романа. Так, в заключении говорится: «Его (Ивана) исколотая память затихает, и до следующего *полнолуния* профессора не потревожит никто» [Булгаков 2010: 415]. Полнолуние и желтый цвет, который становится объемным в такую фазу луны, часто связывают с такими психическими заболеваниями, как «шизофрения, бред, мания и эпилепсия. Психиатрическую больницу, “сумасшедший дом”, называют “желтым домом”» [Обухов: URL].

Итак, желтый цвет в романе Булгакова используется в качестве пространственного ориентира, который не указывает конкретный путь для персонажей, но становится отправной точкой для действий: желтый цвет предвещает беду (смерть Берлиоза), указывает на начало нового этапа в жизни (история встречи Маргариты и Мастера), дает характеристику персонажа (описание Понтия Пилата). Большое количество обнаруженных примеров с цветообозначением «желтый» дает право квалифицировать его как несущего в себе отрицательную семантику. Однако в образе луны и свечи, которые также связаны с желтым цветом, реализуется идея спасения, величия, счастливой жизни.

Литература

Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. СПб. : Амфора, 2010.

Журавлёва О.Н. Луна как действующий персонаж в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (о метафоризации деятельности) // Лингвокультурология. №1. 2007. С. 115 – 132.

Обухов Я.Л. Символика цвета. URL: http://www.videoton.ru/Articles/sym_color.html (дата обращения: 05.11.2016).

Сасина В.В. Особенности организации драматургического пространства текста Н.С. Гумилева «Охота на носорога» // Наука и современность. 2012. №16-2. С. 64 – 69.

УДК 821.161.1-93(Лысков П. Г.)
ББК ШЗ8(2Рос=Рус)6-8,43

А.В. Давыдова

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

ОБРАЗ СЕВЕРА В ПОВЕСТИ П.Г. ЛЫСКОВА «СУРОВАЯ ОСЕНЬ»

Аннотация. Данная статья представляет собой частный этап в изучении Северного текста русской литературы для детей. В работе рассматривается идейно-художественное своеобразие образа Севера, возникающего в повести П. Лыскова «Суровая осень». Особое внимание уделяется анализу устойчивых смысловых антиномий и оппозиций, мотивов и образов, которые позволяют писателю воссоздать неповторимую картину северорусского мира в произведении.

Ключевые слова: русская литература, детская литература, литературное творчество, образ Севера.

Павел Георгиевич Лысков (15(28).01.1908 – 2.01.1976) родился в деревне Синцовской Шенкурского уезда Архангельской губернии в семье северного крестьянина. Свою первую повесть «Суровая осень», в которой нашли отражения события его детства, выпавшего на гражданскую войну, он опубликовал в Архангельске в 1959 году.

В названии повести содержится указание на художественное время. С одной стороны, заголовок обусловлен

календарным принципом в изложении событий, который выбирает автор. Время действия первой части повести – лето, а второй – осень. Эти два времени года традиционно противопоставлены в народном сознании как пора расцвета и увядания природы соответственно. Однако осень и лето в повести противоположны не только в календарном плане, но и в условно-метафорическом: лето для автора и рассказчика – время мирной жизни, осень – начало войны с интервентами на Севере, отсюда её характеристика, заявленная в названии – «суровая».

Таким образом, у П. Лыскова уже на смыслообразующем уровне художественного времени сферы человеческой жизни и природы взаимосвязаны, что далее явлено в тексте прежде всего в образе русской северной деревни.

Главный герой и рассказчик Сергуня (в начале повествования ему 9 лет, в конце – 10) по ходу изложения событий называет целый ряд окрестных деревень. Среди них можно вспомнить родную для героя деревню Нижнее Поле; Челгому, откуда родом Станька – приятель рассказчика; Копылиху – деревню Григория Глухарёва и его сына Ильки; Голиху, где находится токаря Павла Филимоновича Манушкина – старшего наставника мальчишек; Погост, где располагается местный комбед... Некоторые деревни кратко охарактеризованы рассказчиком. Например: «Голиха... Стоит она на высоком берегу реки, поросшим мелким кустарником и травой, словно на полочке, только сверкает окнами на солнышке. Из этой деревни видна чуть ли не вся волость» [18]¹. Однако рассказчик особо не выделяет ту или иную деревню (исключение составляет более остальных прописанный у П. Лыскова образ Нижнего Поля); они скорее предстают в его повести в единстве. Для героя малая родина – даже не конкретная деревня, а волость; часто в речи Сергуни можно встретить словосочетание «наша волость».

По волости, окрестным деревням герои-мальчишки передвигаются свободно: первые главы повести представляют собой своеобразную экспозицию – обзор окрестностей, которые

¹ Здесь и далее цит. по: [Лысков 1967].

посещает рассказчик со своими товарищами летом. Таким образом, одним из способов раскрытия образа северной деревни (в широком смысле) становится в книге П. Лыскова мотив пути и взаимосвязанный с ним образ тропы / дороги.

Создаётся ощущение, что пространство Севера у писателя сплошь покрыто тропинками и дорогами: «В том месте, где на повороте к избушке сходятся тропинки с верхних и нижних покосов, я встретил незнакомого мне парнишку в длинной посконной рубахе и лаптях на босу ногу» [15]; «Вот и река. Переправившись через неё в лодке, мы поднимаемся на высокий обрывистый берег, откуда виднеется большая дорога» [92]. Эти разные, большие и малые пути, – знак освоенности природного космоса человеком, своеобразный отпечаток, подтверждающий его существование в мире.

Особенно ярко мотив пути в повести реализуется в эпизодах, предваряющих кульминацию (плен и побег героев) и следующих за ней. В первых автор повествует о том, как мальчики из разных окрестных деревень идут в волостное село в школу, а попадают в плен к интервентам, откуда все, кроме струсившего и поплатившегося за это жизнью Ильки, сбегают. В последних – о пути героев из волостного села домой: через «вересняк», «болото с ельником», вдоль по реке на «вертлявой осиновке» через «Утиный омут», в котором «вода стоит как в огромном ковше с краями-горами», а по берегам которого растут «многолетние ивы» [117], и далее – по оврагу – руслу старой реки – в лес к партизанам.

Началом и концом пути становится для героев родной дом. В тексте рассказчик характеристике своего дома в деревне Нижнее Поле уделяет особое внимание: «Вот и дом... Изба у нас стародавняя, закоптелая. Раньше вместо трубы в стене под потолком был дымник, который открывали, когда топилась печь. Поэтому, как потолок не скребли, он остался жёлтым. Стены и потолок сделаны из круглых брёвен, поперёк потолка – матица чуть не в обхват толщиной и такая же круглая. А оконца маленькие и такие низкие, что в них свободно заглядывают овцы. Говорят, нашей избе сто лет...» [39]. В описании родной избы герой делает акцент на её древности; для него это родовой

дом, место, которое связывает различные поколения его семьи, нечто незыблемое; и даже в том, что он «кажется сильно осевшей копной сена» [63] чувствуется укоренённость и дома, и его жителей в родной земле, в национальной почве.

Центральное для героя положение родного дома в пространстве деревни подчёркивается в главе «Свет в боковушке», где Сергуня с другом на крыше дома устраивают наблюдательный пункт, из окошка которого «видно и половину деревни, и дорогу, что идёт в лес» [74]. Срединность расположения дома рассказчика в пространстве Нижнего Поля – ещё и показатель отношения героя к нему: родная изба для мальчика – важный не только хронотопический, но и нравственный ориентир, имеющий абсолютную ценность. Дом так значим для героя ещё и потому, что находится в тесной взаимосвязи с образом матери. Автор не даёт подробную портретную характеристику героини, указывая в тексте только на отдельные детали: «шершавая рука» [4] – знак тяжёлого крестьянского труда; торопливая речь; «растрепавшиеся волосы, выбившиеся из-под косынки» [5]. Писатель намеренно создаёт обобщённый образ героини – женщины-матери, северянки: «Хорошая у меня мать, добрая, и я понимаю её» [4]. Часто герой видит мать за работой: «Я представляю себе мать. Она стоит на высланных снопах, пахнущих овинным теплом, поднимает и опускает цеп. Тук... тук... тук... Это её черёмуховый цеп выстукивает, я узнаю по звуку...» [83]. Интересно, что именно черёмуха в прозе П. Лыскова становится своеобразным символом малой родины, Севера, над «крышами изб» которого «облаками клубятся вершины черёмух» [117].

Ещё одним значимым для героя локусом становится школа. Автор через восприятие героя-ребёнка делает школу точкой приложения двух разнонаправленных исторических сил, двух эпох в жизни России. Он сопоставляет школу дореволюционную и послереволюционную. В ретроспективной главе «Герасим Петрович разберётся» в духе соцреализма П. Лысков негативно характеризует практику обучения в школе царского времени, жестокость, казарменность школьных порядков (телесные наказания за непослушание и нерадивость),

безнравственность учителей. Образ послереволюционной школы резко антиномичен: она у П. Лыскова прежде всего гуманна по отношению к ребёнку. Советские учителя – порядочные, добрые и умные люди (противопоставление образов Эмилии Алексеевны Монаховой, дворянки, ненавидящей крестьянских детей, и Герасима Петровича Рублёва – нового интеллигента, ставшего директором рабоче-крестьянской школы).

Внешний исторический и идеологический конфликт явлен в описании интерьера школы. Она представляет собой некий эклектичный образ перемешанных эпох; старое и новое парадоксально сосуществуют в пространстве школы у П. Лыскова. Школа в повести становится ярким символом переходного времени, когда прежнее ещё не до конца разрушено, а новая система жизни ещё не создана.

Так, если образ крестьянской избы, родного для Сергуни дома ассоциативно в тексте связывается с чем-то вечным и неизблемым, то в образе школы реализуется основной конфликт соцреалистической литературы – не принимаемого автором старого и нового, связанного с представлениями о будущей счастливой жизни.

В повести можно выделить и другие пространственные локусы, которые создают более целостный образ северной деревни и воплощают этот конфликт. Сергуня в первой части в эпизоде знакомства со Станькой упоминает важные в хозяйственном отношении объекты – мельницу, маслобойку, смолокурню и токарную мастерскую. С одной стороны, их наличие для мальчишек – свидетельство ума и хозяйственности местных мужиков, которые всему научились, когда «уходили бурлачить, зарабатывать деньги на хлеб, поскольку... земля... в волости плохая, сенокосы всё больше лесные» [16]. С другой стороны, для Сергуни каждый из этих промыслов связан с образом конкретного человека, купца или кулака. Для героя, в начале повести смутно представляющего себе особенности политической борьбы в начале гражданской войны, важны нравственные характеристики; для него очевидно, что испытание «делом», капиталистическим производством не

проходит большинство его односельчан. Неслучайно автор использует зооморфные сравнения при характеристике кулаков – «как клещ», «как волк» [16 – 17], – подчёркивая тем самым, что те теряют свой человеческий облик.

Как следствие, мы можем говорить о том, что в соцреалистической повести П. Лыскова основной конфликт явлен в том числе через систему образов героев, которые чётко делятся на две группы: сторонники прежних порядков (Глухарёв, братья Кисляковы, Марфа, Монаховы, Трофим Варламов, Ивин, интервенты и др.) и представители нового времени (комиссар Максим Савельич и его брат Терентий, Тихон Егорович, председатель комбеда Яков Дмитриевич и др.).

Однако герои, кроме того, что представляют определённую политическую силу и социальную группу, прежде всего – северяне, жители северной деревни. Отсюда в текст повести в качестве характеристики персонажей автор вводит приметы народной жизни и промыслов. Например, встречаем описание деревенской детской игры «Смотреть поляка» [27], которой забавляются мальчишки. Или при первой встрече Сергуня рассказывает Станьке, у которого болит нога, о давно известных в народе лечебных свойствах подорожника и лопуха и др.

Особенности северорусской жизни предстают не только через предметно-бытовой план, но и через языковую стихию, которая становится важным средством характеристики героев-северян. В речи персонажей возникают диалектно-окрашенные просторечия («отступишь» в значении «успокойся», «перестань»; «валандаться», «голытьба» и др.); автор использует приём народной этимологии («Мы никакие не жельмены, – не утерпел Шурка. – Мы не знаем никаких жельменов» [110] – вместо «джентльмены»); осмысление происходящих исторических событий некоторыми героями осуществляется через народные пословицы: «Клопов, парень, выведешь, а клоповий дух – не враз. Так же вот и с царём. Царя спихнули, а лапки царёвы слягаем нескоро» [15]. Живая языковая стихия речи персонажей словно отражает стихию самого народного бытия на Севере.

Для рассказчика родной мир – это ещё и природные объекты, так или иначе освоенные человеком. Однако у П.

Лыскова нет такого характерного для многих соцреалистических произведений пафоса покорения человеком природы, напротив, автор показывает тесную связь этих миров. Данная художественная задача решается с помощью различных функций пейзажных образов.

Во-первых, это традиционная для отечественной литературы функция психологического параллелизма, когда состояние человека выражено состоянием мира. Например, противоречия в сознании рассказчика, поначалу до конца не осознающего, что происходит с привычной для него жизнью, не понимающего странных действий взрослых, играющих в свои политические игры и порой ради достижения цели переступающих через традиционные нравственные нормы, ощущение героем сошедшей с привычных основ жизни ассоциативно может быть соотнесено со столь же противоречивым образом осени, в которой красота сливается с холодом и непролазной грязью.

Во-вторых, природа в повести становится внешним фоном для развития действия. Писатель, руководствуясь календарным принципом в изложении событий, очень внимателен к переходным состояниям природного и социального мира. Так, например, описываются осенние сумерки: «начинало смеркаться. В небе, за тучами, будто крадучись, пробежал бледный серпик луны. Казалось, он всё хотел выбраться из туч, но никак не мог найти подходящей лазейки. Мелькнув ещё раз, он наконец совсем скрылся за тучами.

В поле за деревней, пусто и сиротливо, как в нежилой избе. Лишь кое-где виднеются сильно осевшие копны сена, стоят бабки снятого со стлиц льна и качается на ветру репейник в высокихлежах убранного ярового поля.

Грустно.

Скорее бы зима!..» [41]. В этом показательном описании отразилось несколько особенностей пейзажных образов повести. Автор подробен в характеристике природного космоса, часто использует описательные детали, причём на их уровне происходит смысловое соединение природного и социального миров (рядом с образом репейника – копны сена и льна). Кроме того, отдельные

частные пейзажные образы становятся сквозными в тексте (например, бледный серпик луны), что отражает и устойчивость авторского и народного восприятия родного мира. И, наконец, ощущение героем окрестностей как родного пространства на ассоциативно-метафорическом уровне передано через сквозные сравнения и развёрнутые метафоры. Для отрывка таким сравнением становится образ поля-дома, избы.

В-третьих, природные образы характеризуют родное для героя пространство деревни и окрестностей как самодостаточный отдельный мир, в котором представлены все «необходимые» для бытия самостоятельного мира элементы: лесная река Котаса, лес, болото, Марьиная роща... Особое место среди этих образов занимает в повести образ Майдана на реке Котаса – «урочища», где копят смолу. В его описании автор стремится передать восприятие рассказчика-ребёнка, поэтому кроме оценочной лексики вводит в текст прямые аксиологические выражения: «А если хотите знать, то самое красивое место на земле – это наш майдан» [9]. Сергуня подчёркивает удивительную гармоничность этого места, где сошлись в природном равновесии различные элементы мира, вода, земля и небо (вода в Котасе сравнивается с утренней зорькой). Майдан воспринимается героем как совершенное творение природы, неслучайно возникают в тексте сравнения, указывающие на мотив труда человеческого, мастерства: «дно ровное... будто выложено руками человека»; «дно... как цветистый половичок» [9]. Подобное совершенное равновесие ощущается героем как редкость, как чудо, отсюда сказочный волшебный колорит при описании урочища: ельцы «кажутся золотыми рыбками»; при описании рощи автор использует устойчивые фольклорные эпитеты (берёзы – кудрявые, трава – шелковистая), что также сближает восприятие героя-ребёнка с мифопоэтическим видением народа.

Родной для рассказчика мир в повести словно откликается на его живое восприятие, словно этому миру необходимо человеческое сознание, чтобы быть выраженным: «будто выставленные напоказ» [9] стволы берёз, а с ними и река, лес, поле не могут полноценно существовать без человека. Кажется, что

окружающий мир благодарно помогает человеку, «открывшему» его. Так, накануне пленения героев интервентами большой красный петух в деревне Выселки, «взлетев на изгородь, встретил мальчишек и тревожно испуганным криком, словно о чём-то предупреждая» [93]. Или в эпизоде гибели партизана Василия «красногрудые» снегири «уселись неподалёку на сосенку и дружно защибетали, словно прощаясь» [120].

С другой стороны, связь природы и людей в повести показана через речь рассказчика: он для характеристики персонажей или их быта использует различные тропы, основанные на сопоставлении природного космоса и человека. Например: «Пел Макся пискливым голосом, да и сам он был хилый, словно болотная сосенка, которую ветер, куда захочет, туда и наклонит» [44]; «...в деревне было тихо, как после грозы в поле» [129]. Подобные образы свидетельствуют о том, что наряду с традиционной смысловой дихотомией «человек – природа» в повести П. Лыскова можно говорить и о своеобразном синкретизме образа Севера. В контексте этой взаимосвязи основной конфликт книги расширяется и превращается в противоборство между войной и жизнью в целом. Первая может уничтожить отдельного человека (Власия, юродивого Мишу Немко, Ильку...), но она никогда, по П. Лыскову, не победит жизнь вообще, явленную в природосообразном бытии северной деревни, вписанной в Российскую историю.

В этой связи немаловажным становится мотив памяти. Автор постепенно вводит его в текст, используя повествование от первого лица, ретроспекции, отсылающие читателя в относительно недавнее для героев прошлое Нижнего Поля и окрестных деревень. В полной мере реализуется мотив памяти в финале, в образе освещённого солнцем обелиска, посвящённого погибшим «Героям гражданской войны» [141], который мальчишки видят по дороге в школу, и в словах рассказчика о том, что его старшие товарищи-большевики «не выходили у него из памяти» [143]. Человеческая память у П. Лыскова устанавливает связь времён, событий, поколений, помогает почувствовать, насколько жизнь отдельного человека вписана в круг общественной, исторической и природной жизни.

Итак, при создании образа Севера в повести П. Лыскова «Суровая осень» чрезвычайно важным становится конфликт. С одной стороны, он, традиционный для соцреалистического произведения, обозначающий противоборство между кулаками и большевиками, старым и новым, послереволюционным, реализуется не только в системе образов персонажей, но в пространственно-временных оппозициях: лето-осень, дореволюционная школа – послереволюционная, мир до прихода интервентов (образ волостного села) – после.

С другой, в контексте повести расширяясь до масштабов борьбы войны и жизни, конфликт у П. Лыскова решается в пользу последней, утверждает её как единство природного и человеческого. Авторская мысль об этом единстве реализуется на нескольких образно-смысловых уровнях текста.

На уровне образа деревни Нижнее Поле, где центральным становится образ родного для рассказчика дома, связанный с семантикой вечности, незыблемости (отчасти в противовес образу школы, совместившему в себе старое и новое, воплотившему меняющиеся веяния истории). На уровне родной для рассказчика волости, образ которой связан в тексте с мотивом пути. И, наконец, на уровне образов объектов природного мира, реализующих различные функции пейзажа (психологического параллелизма, создания фона для развития событий, моделирования образа северорусского мира). Кроме того, важным средством создания сквозного мотива единства человека и природы на Севере становится в книге более частный мотив памяти.

Всё это помогает автору воссоздать в повести «Суровая осень» не только образ эпохи, переломной для истории России, но и отразить специфику бытия родного для него северного мира.

Литература

Лысков П.Г. Суровая осень. Архангельск : Северо-запад. книж. изд-во, 1967.

В.И. Иванова

*(Кемеровский Государственный Университет,
Кемерово, Россия)*

ОБРАЗ ОКНА В РАННЕЙ ЛИРИКЕ А.КУШНЕРА

Аннотация. В статье рассматривается образ окна в ранних стихотворениях Александра Кушнера, которые входят в его сборник «Ночной дозор» 1966 г. Объединенные семантикой окна, которое выступает важным атрибутом предметной реальности, стихотворения «В Тарту, в темном ресторане», «Никогда не наглядеться» и «Старик» показывают, как сосуществуют разные планы бытия в поле единого мира. Анализ позволяет увидеть слияние реально-бытовой, культурной и экзистенциальной реальности, которые актуализируют темы, в совокупности изображающие жизненный цикл человека, определяющийся такими понятиями как жизнь и смерть.

Ключевые слова: предметный мир, образ окна, единство мира, литературные образы, русская литература, русские поэты, поэтическое творчество.

Образ окна включает в себе богатство поэтических вариаций. Насыщенность и многогранность метафорики этого образа отражена в поэтической картине мира. Достаточно вспомнить работу А. Жолковского [Жолковский 1996: 209 – 239], в которой он показывает многоаспектное функционирование окна в лирике Б. Пастернака. Другие поэты, начиная с XVIII века, чье внимание привлекал образ окна, представлены в статье Л.Е. Ляпиной, где исследователь описала историческую поэтику этого образа в рамках пространства Петербурга [Ляпина 2010]. Такое внимание к образу не случайно, ведь окно «обладает совокупностью уникальных свойств – связывать и разделять, нести и отнимать свет, открывать мир и ограничивать его» [Чумак-Жунь 2014: 39]. В традиционной картине мира этот образ становится воплощением идеи границы между пространством внутренним и внешним. Но его символика не ограничивается противопоставлением внутреннего и внешнего, ведь «окна связывают жилище не просто с остальным миром, а с миром космических явлений и

процессов, таких, как солнце и тьма, дня и ночи, зимы и лета и т.п.» [Байбурин 1983: 140]. Так, внешнее способно проникать за пределы оконной рамы, определенным образом воздействуя на человека, который, в свою очередь, находясь во внутреннем пространстве, может переходить во внешнее, оставаясь на месте. Кроме того, следует отметить, что двойственная сущность окна, с одной стороны, соотносит его с миром предметов, с другой – оно становится частью образно-чувственного мира – мира природы.

Александр Кушнер – поэт, которому присуще чувство связи разных планов бытия (городского, природного, бытового). О соотношении разных миров в лирике поэта писали критики и литературоведы, среди которых: В. Портнов [Портнов 1969: 282 – 283], Л. Гинзбург [Гинзбург 1985: 95], А. Урбан [Урбан 1986: 152], Д. Лихачев [Лихачев 1986: 54] и другие. Можно предположить, что образы границ характерны для его поэтического мира. И уже во втором сборнике «Ночной дозор» 1966 года мы обнаруживаем стихотворения, в которых важное место занимает образ окна.

Окно как образно-изобразительная константа, отражающая в художественной модели мира две реальности, предстает перед нами в стихотворении «В Тарту, в темном ресторане». Гетерогенность этих миров раскрывается в первых двух строках с помощью локуса города и ресторана и предстает перед нами через образ света. Именно в темный ресторан лирический герой попадает «В неудобный час дневной», где образ тумана усиливает ощущение разнородности. Разнохарактерность этих пространств подчеркивается и на уровне звуковых перцепций – дневной город ассоциативно связан с шумом, в то время как в ресторане субъект высказывания наслаждается тишиной. Само же окно, являясь границей между мирами, лишено какой-либо существенной конкретизации. Глазами субъекта переживаний мы смотрим на «городок / С конференцией научной, / Проходящей под шумок» [Кушнер 1997: 40]. Так, бытовое окно открывает перед лирическим субъектом не только урбанистическое пространство, но и метафорически становится окном в культуру. Примечательно, что лирический герой и его собеседники

находятся в неродном городе. Ведь здесь их не связывают определенные эмоции с городскими реалиями. Эта непричастность к месту позволяет полностью перенаправить свои эмоции в другое русло – общение и ощутить весь спектр чувств.

Отметим также, что оппозиционные отношения света и тьмы, описанные нами выше, в данном стихотворении не носят традиционный характер, а значит, полумрак не имеет негативной коннотации, он способствует интимизации отношений между присутствующими и становится наиболее предпочтительным для собеседников. Это эмоциональное зарождение, которое испытывает лирический герой, подчеркивают синтаксические параллелизмы четвертой строфы. Так, дружеская беседа, отсутствие связи с городом, свет, атмосфера ресторана, обусловленная его бытом, становятся для субъекта переживаний главными внутренними маяками – источниками впечатлений. Тусклые лампы, полумгла при свете дня вызывают у лирического героя «внимательную трезвость». Под пристальный взгляд попадают сначала здешние обитатели, а после и атрибуты ресторанной семантики: локоть друга на столе, окна, лица, край стола, крахмальная скатерть, разговор, дымок, питье – все это, несмотря на искусственность, выраженную в быте, которая при этом противопоставлена внешнему, природному городскому миру, создает ощущение неподдельного и живого. Таким образом, самоценным становится не быт ресторана, а обиход лирического героя – ученого, приехавшего на научную конференцию. А образ окна не только реализуется через принцип разграничения двух миров, но и становится символом связи двух разных планов бытия. Их соотношение становится ключом к зарождению дружбы и чувств, которые испытывает субъект переживаний.

В стихотворении «Никогда не наглядеться» лирический герой созерцает картину «Мадонна с младенцем». Пристальное зрение позволяет субъекту переживания переместиться из мира музея в мир картины. Интересно, что взгляд его устремлен не на центральные объекты картины, а детали второго плана «блестящее пятно» – окно на заднем плане холста, которое делит изображенный мир на две реальности – бытовую и

природную. За окном лирический герой видит не просто часть пейзажа, с каждой строкой пространство растягивается до мирового масштаба: «В том окне мерцают реки, / Блещет роща не одна, / Бродят овцы и калеки, / За страной лежит страна» [Кушнер 1997: 46]. Анафора второй и третьей строк создает ощущение нарастания, расширение пространства. Эта изображенная художественная реальность способствует тому, что субъект высказывания формирует собственные поэтические задачи в рамках своего стиля: «Так и мы писать должны» [Там же]. Внимание к малейшим деталям и предметам, гармонизация разнородных миров, сжатые формы, выражающие всю суть и глубину мысли – все это должно быть в его поэтической технике. Гармоничное уплотнение реальности с помощью деталей и возможность её расширения отражены и в единоначатиях последних двух строк и повторах слова «сжимать». Художник так же мастерски моделирует реальность на клочке холста, как часовщик, который способен в пружине уместить необъятное время. Все это позволяет сделать вывод о том, что изображенное окно как составляющая обыденной жизни, непримечательное на первый взгляд, становится текстоформирующим образом. Дело в том, что именно оно делит картину художника на два плана и становится акцентуатором внешнего мира для лирического героя. Его изображение является своеобразным катализатором для авторских размышлений о собственном поэтическом творчестве. В то же время, сама картина для субъекта переживания, оказавшегося в музее, олицетворяет окно, взгляд в которое дает ему возможность погружения в мир культуры. Отметим, что схожесть образов отмечается через их внешние признаки и функции. Оно не только имеет похожую форму, общие детали – раму, но и метафорически выполняет те же функции – позволяет проникать в другие миры, погружаясь в культурное пространство, оставаясь на месте, в то же время оно остается границей между двумя реальностями. Стихотворение написано четырехстопным хореем, рифмовка перекрестная с чередованием женской (в нечетных строках) и мужской (в четных) рифмы, которая по совпадению звучания всегда точная.

Отметим абсолютное совпадение этого ритмического рисунка с предыдущим стихотворением «В Тарту, в темном ресторане», что позволяет предположить, что оба текста имеют моменты единств в функционировании образа окна. Окно в ресторане метафорически открывает окно в мир культуры, где базисной точкой является научная конференция, а с помощью второго стихотворения для лирического героя окно в культуру открывается сквозь призму музейного экспоната.

«Старик» – стихотворение, которое с первых строк показывает быт больничной палаты. Главным её атрибутом становится окно, в которое молча смотрит старик. Этот элемент создает две бинарные оппозиции, которые прослеживаются уже в первой строфе. Тему смерти актуализирует внутренний топос больницы, а усиление этой парадигмы происходит за счет мотива тишины: «Кто тише старика, / Попавшего в больницу» [Кушнер 1997: 30]. Тема жизни реализуется за счет внешнего пространства, где её центральным символом становится птица. Отсюда вытекает второй, дополнительный по отношению к теме жизни и смерти, мотив свободы и несвободы. Окно же служит коммуникатором между стариком и внешним миром, а также границей между мирами. Во второй строфе происходит нарастание образов на выделенные нами темы и мотивы. Кусты в первых двух строках, сродный универсальному символу жизни – дереву, элемент, противопоставляются свисающим штанам, которые словно изображают не вещь, а дряблость самого старика. Больница, как отмечалось ранее, символизирует приближающийся конец жизни, она словно поглощает его, заключая в свои одеяния «Больничные, в полоску» штаны. И уже не важно «Бухгалтером он был / Иль стекла мазал мелом? / он и сам забыл, / Каким был занят делом» [Кушнер 1997: 30]. Теперь у старика есть только одна радость – окно. Важность этой бытовой детали подтверждается сравнением «Окно, как в детстве пряник» [Там же]. Ведь то, что раньше оставалось им незамеченным из-за своей обыденности, теперь кажется самым сладостным, потому что напротив него находится жизнь, которая вот-вот ускользнет от старика. Именно поэтому он видит каждую деталь – каждую прожилку на листьях дальнего клена.

Финальная строка показывает уже границу не между миром быта и природой, а мира мертвых и живых: «И он уже — по ту, А дерево — по эту» [Кушнер 1997: 30]. Эта оппозиция даже на графическом уровне выделяется в тексте с помощью тире. Таким образом, с одной стороны образ-вещь акцентирует внимание на феноменологии человеческой жизни, ее утрате и ценности, а также становится источником экзистенциальных переживаний. И этот эффект достигается через прием противопоставления, на который наслаиваются усилительные мотивы и образы, а предмет наполняется новым содержанием, становится эмоционально-экспрессивным источником связи умирающего человека с миром живого. Этот мир отделяется стеклом, служащим границей, которую нельзя нарушить, она словно разделяет не пространство, а время – на до и после, тем самым усиливая ощущение неизбежного конца. С другой стороны, драматизм последних строк подчеркивает не только мотив ценности индивидуального бытия, но и то, что подведение черты под именем одного человека не разрушает целокупность картины мира. А образ окна, который, на первый взгляд, делит реальность на две действительности, связывает две грани единого мира, где жизнь и смерть идут бок о бок.

Проанализированные стихотворения показывают, как концепция многочастного пространства реализована в соединении разных миров в единое целое. Такое разграничение и совмещение разных планов бытия реализуется через символику окна, которое отражает связи разных частей реальности – бытовых, житейский, экзистенциальных и культурных. Все три стихотворения контекстуально изображают жизненный цикл, определяющийся такими понятиями как жизнь и смерть. Первые два семантически связанные текста актуализируют выход в «культурное» пространство через образ окна. Кроме того, сам акт творчества, стремления к просвещению является отражением интенсивной, насыщенной жизни, будь то зарождение чувств, дружбы, впечатлений или созерцание произведения искусства, позволяющее самоопределиться, поставить перед собой поэтические задачи. Третье стихотворение «Старик» формирует взгляд на ценность человеческой жизни, а так же нерушимую

целокупность бытия в целом, актуализируя тему смерти через мир мертвых, заключенный топосом больницы, и мир живых, расположенный за окном.

Литература

Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л. : Наука, 1983.

Гинзбург Л. «Смысл жизни - в жизни, в ней самой...» // Юность. 1985. № 12. С. 95 – 96.

Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Место окна в поэтическом мире Пастернака // Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М. : Прогресс-Универс, 1996. С. 209 – 239.

Кушнер А.С. Избранное. Ночной дозор. СПб. : Худож. литература, 1997.

Лихачев Д. Кратчайший путь // Кушнер А. Стихотворения. Л., 1986. С. 54 – 57.

Ляпина Л.Е. Мотив окна в «петербургской» лирике // Ляпина Л.Е. Мир Петербурга в русской поэзии : очерки исторической поэтики. СПб. : Нестор-История, 2010. С. 62 – 71.

Портнов В. Ночной дозор // Новый мир. 1969. № 9. С. 282 – 283.

Урбан А.А. Пятая стихия // Нева. 1986. № 9. С. 151 – 160.

Чумак-Жунь И.И. Поэтический текст в русском символическом дискурсе конца XVIII – начала XXI веков. Белгород : БелГУ, 2009.

УДК 821.161.1-32(Распутин В.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-8,44

А.А. Чевдаева

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

**СЕМАНТИКА МОТИВА ЖИВОЙ И МЁРТВОЙ ВОДЫ
(НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА В. РАСПУТИНА «В ТУ ЖЕ ЗЕМЛЮ...»)**

Аннотация. В статье рассматривается мотив живой и мёртвой воды в рассказе В. Распутина «В ту же землю...»; показывается, как

писатель переносит акцент в отмеченном архетипе на второй член бинарной оппозиции. Осмыслиется семантика этого переноса, определяемого цивилизационными процессами, характерными для второй половины XX века. Обнаруживается также взаимодействие мотива живой и мертвой воды с близким по семантике русалочьим мотивом.

Ключевые слова: архетипы, литературные мотивы, бинарная оппозиция, русская литература, русские писатели, живая вода, мертвая вода.

В творчестве В. Распутина образ водной стихии играет ключевую роль. В ранних повестях образ водной стихии наполняется чертами языческих представлений, наделявших реки, ручьи, озера двойственным характером; являясь источником жизни и всего живого [Афанасьев 1995: 65], водоёмы, в то же время, считались «нечистым» местом, таившим тёмную, губительную сущность. Отчетлив мифопоэтический интерес писателя к водной стихии и связанным с ней народным верованиям в повести «Живи и помни» (1974). Стихия воды проявляет свой амбивалентный характер: она несёт главной героине смерть как возможность возрождения в инобытии. В повести «Прощание с Матёрой» (1976), сюжет которой выбрал трагические судьбы многих приангарских деревень, с образом водной стихии тесно связана мифопоэтика русалочьего сюжета, как перехода коренных жителей деревень в разряд живых «утопленников». Семантика образа воды, проходя через призму реальных событий «светопреставления» на Ангаре, с одной стороны, подсвечивается знаками «инобытия» [Ковтун 2015: 306], инопространства, воплощенного в образе тумана. С другой стороны, водная стихия явит себя разрушительной силой: воды «своей Ангары» несут гибель – и остров и деревня уходят на дно, став частью ложа водохранилища.

Повести писателя, таким образом, восходят к целому ряду «первичных мифологических прототипов» [Мелетинский 1976: 8]. Обратившись к поздним рассказам писателя «В ту же землю...», «ИЗба», «На родине...», мы рассмотрим мотив живой и мертвой воды, связанный с русалочьим мотивом, и попытаемся обозначить семантику их взаимодействия.

Противопоставления типа живая – мёртвая, свет – тьма, небо – земля называются «бинарными оппозициями» или «содержательными двоичными представлениями» [Иванов, Топоров 1980: 453]. С помощью системы бинарных оппозиций проявлялся языческий дуализм и описывались «пространственные, временные, социальные характеристики» мироустройства [Там же]. В.Я. Пропп в работе «Исторические корни волшебной сказки» отмечает, что живая и мертвая вода «...не противоположны друг другу. Они друг друга дополняют». Если с живой водой связываются представления о получении силы, воскрешении из мёртвых, то мёртвая вода имеет особую функцию: «...эта вода успокаивает умершего, т. е. дает ему окончательную смерть» [Пропп 1998: 283]. Окропление предстаёт «своего рода погребальным обрядом, соответствующим обсыпанию землей... Только теперь, после окропления мертвой водой эта живая вода будет действовать» [Там же: 284]. Мотив живой и мёртвой воды в поздней новеллистике В. Распутина не исчерпывается этими особенностями представлений. Будучи связанным с русалочьим мотивом, он вбирает в себя новые смыслы, к анализу которых мы обратимся.

Мотив живой и мёртвой воды маркирует ряд образов и деталей рассказа «В ту же землю...», в той или иной мере связанных с образом воды. Одним из таких образов, в которых оппозиция «живая – мёртвая вода» находит своё выражение и раскрывает свой мифопоэтический смысл, является образ Пашуты, отмеченный мотивом женского богатырства. Некоторые черты в образе героини, на которые исследователи указывают как на признаки богатырства [Ковтун 2013], можно рассмотреть как влияние семантики обозначенного нами мотива.

Отметим, что в образе героини-богатырки останавливает внимание противоречие между внешним видом, не выражающим ничего героического, и внутренней сутью. Пашуту можно принять за женщину «сильно пьющую, опустившуюся, потерявшую себя» [Распутин 2013: 501]. В описании внешности героини «... затекшее лицо, некрашенные пегие волосы... забитые тоской глаза, над верхней губой знак

какого-то внутреннего неряшества – бабьи усы» [Там же] подчёркиваются приметы одряхления, внутреннего разлада. Это отсутствие согласия в душе связано с событиями в жизни Пашуты: «в обратном направлении» героиня проходит «трудовой путь от заведующей столовой до посудомойки» [Там же: 495]. Одна деталь, появляющаяся в воспоминаниях молодости Пашуты, объясняет «расплывание» героини как знак её безвременного старения: имя Пашуты было выведено на одном из бетонных кубов, которыми перекрывали русло реки. Подобно имени на кубе, погруженному на дно Ангары, героиня начинает свой путь на «дно». В мифопоэтическом плане этот уход функционально напоминает окропление мёртвой водой, выступает «своего рода погребальным обрядом» [Пропп 1998: 284]. Имя женщины «Паша», выведенное голубой краской, оказывается навсегда «погребено» на дне водохранилища. Так, трансформации в образе героини, обусловленные связью со «стройкой века», сообщают негативный оттенок самой стройке, сковавшей водную стихию. Оппозиция «живая – мёртвая» вода реализуется через противопоставление живого течения реки «до» сотворения ГЭС и мёртвой поверхности водного зеркала водохранилища «после». «Изменения в образе города, превратившегося из «стройки века» в ядовитую газовую камеру, соотносятся с превращением Пашеньки, с тонкой талией и блестящими глазами, в «женщину замужнюю» Пашу, и затем в Пашуту» [Хрящева 2012: 152]. Участие героини в событиях, нарушающих природные законы, маркирует образ чертами разрушения, распада.

Актуализация оппозиции «живая – мертвая вода» связана также с матерью Пашуты. Акси́нья Егоровна жаловалась, что вода в городе «чем-то травленная» [Распутин 2013: 507]. Из образа водной стихии исчезает значение «источника жизни» и акцентируется знак гибели, угрозы живому. Опасная для жизни, «травленная» вода актуализирует оппозицию «живая – мёртвая». Противопоставление идёт по линии: «мёртвая» вода города, способная «добить» здоровье человека, и вода родной сердцу Акси́ньи Егоровны реки Лены.

Судьба деревни Аксины Егоровны, хоть и полной «завидных угодий», оказывается незавидной. Передаваемая «из рук в руки»: от хозяйства машиностроительного завода к БАМу, а затем и вовсе брошенная, деревня «залегла под ленский берег» [Распутин 2013: 500]. Характеристику «залёгшая под берег», с одной стороны можно рассматривать, как надлом и разрушение уклада жизни многих поколений, а с другой – как то же, что и в «Прощании с Матерой», «утопленничество». Деревня Аксины Егоровны вместе с другими старинными сибирскими деревнями, попадает «под колёса» цивилизации [Литовская 2012: 31] и оказывается ненужной в условиях советских реалий. Образ практически исчезнувшей деревни аллегорично соотносится с образом Матёры, находящейся в финале повести на перекрёстке миров, избывающей себя и уходящей в инобытие. Мотив мёртвой и живой воды в образе вымирающей деревни усиливает, в свою очередь, русалочий мотив, акцентирующий судьбу «утопленных» деревень.

В брошенной деревне знаками распада отмечены образы жителей. Мужики из деревни, с которой сняли «вековые держи», оставшись один на один со своим горем «пили, пили, пили...» [Распутин 2013: 499]. Неслучайно водку в народе прозывают «огненной водой», а в языке бытуют выражения «мертвецки пьян», «пьян до потери пульса». Обнаруживая эсхатологические параллели, образ «огненной воды» соотносится с отрицательным членом бинарной оппозиции. Образы пьющих мужиков и, в целом, деревни, почти не трезвеющей «с непривычки к свободе» [Там же], маркированы знаком духовного надлома. Употребление «огненной воды», по-своей природе мертвящей, уводит людей из ставшей ненавистной реальности и придаёт пьянству характер забытья-смерти.

Чувство вины преследует не только деревенских мужиков, но и героя Стаса, ставшего свидетелем гибели своей жены «во время спуска на резинках по горной реке» [Там же: 509]. Смерть любимой жены становится событием, «запускающим» бинарную оппозицию. Вода выступает как стихия, губительная для женщины, что невольно вызывает ассоциации со смертью Настёны из повести «Живи и помни» и с русалочьим сюжетом

«Прощания с Матёрой». В рассказах и повестях В. Распутина встречается множество случаев бессмысленных и трагических смертей родных людей многих героев. Под водой скрывается самое дорогое: родная земля, могилы предков. Взаимодействуя с русалочьим мотивом, член оппозиции «мёртвая» вода сообщает художественным образам отрицательно заряженный заряд. Похоронив жену, Стас пытается забыть: «надолго сник... чуть было не ушел в пьянку» [Там же]. Сила духа помогает герою пережить утрату, но ненадолго. В финале рассказа Пашута видит Стаса, который потерял последние точки опоры: друга Серёгу и «своё детище», завод, скупленный некими «братьями Чёрными». Герой чувствует себя «проглоченным», и душевное смятение, ощущение обмана проступают во внешнем облике («улыбка-шрам»). Образ «огненной воды» вновь появляется в значении воды мёртвой, герой, «окунающийся в рюмку», пребывает в состоянии забвения-смерти.

Для понимания образа «живой» воды важен образ снега-покрова в сцене похорон матери Пашуты. Снег воспринимается Пашутой как символ прощения за «покушение» на таинство ухода человека в иной мир. Событие похорон, утвердившее «культ предков» и объединившее людей под крылом «новой веры» [Хрящева 2014: 156], окружается ореолом святости. Приметами сошествия благодати становятся образ «троицы» (три могилы) и отличительная черта в описании снега – «небесный свет» [Распутин 2013: 532]. Таким образом, в финале рассказа водная стихия проявляет своё живительное начало, и явление «покрова» придаёт духовному объединению людей значение благословения свыше.

Итак, наблюдения над мотивом живой и мёртвой воды в поздней новеллистике В. Распутина показывают, что художник существенно трансформирует архетип. Актуализируя оппозицию «живой и мертвой воды», художник наполняет её современной семантикой, связанной с цивилизационными процессами. Они «подавляют» первый член бинарной оппозиции – «живую воду», высвобождая «простор» для негативных действий второго – «мертвой воды».

Взаимодействие русалочьего мотива с мотивом живой и мертвой воды усиливает семантику первого.

Литература

Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов : в 3 т. М. : Совр. писатель, 1995. Т. 3.

Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянская мифология // Мифы народов мира: энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. М. : Сов. энциклопедия, 1980. Т. 2. С. 450 – 456.

Ковтун Н.В. Инопространство в поздних рассказах В. Распутина: «Изба» и «Видение» // *Literatūra*. 2015. Т. 57, вып. 5. С. 306 – 315. URL: http://www.literatura.flf.vu.lt/wp-content/uploads/2015/11/Literatura_57_5_306_315.pdf (дата обращения: 17.11.16).

Ковтун Н.В. Творчество В. Распутина в контексте национальной мифологии // Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика: учеб. пособие. Красноярск: Изд-во Сиб. федер. ун-та, 2013. С. 129 – 227.

Литовская М.А. Прогностический потенциал прозы Валентина Распутина // Время и творчество Валентина Распутина: история, контекст, перспективы: материалы междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рожд. Валентина Григорьевича Распутина, Иркутск, 15–17 марта 2012 г. / отв. ред. И.И. Плеханова. Иркутск : Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2012. С. 30 – 40.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М. : Наука, 1976.

Пропп В.Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки (Собрание трудов В. Я. Проппа.). М. : Лабиринт, 1998.

Распутин В.Г. Деньги для Марии: повести, рассказы. М. : Эксмо, 2013.

Соколова Л.В. Мотив живой и мертвой воды в «Слове о полку Игореве» // Труды Отдела древнерусской литературы. 1993. Т. 48. С. 38 – 47. URL:

<http://odrl.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=ZmR6In-Ю6w> (дата обращения: 17.11.16).

Хрящева Н.П. Распутин и Платонов: семантика кладбищенского хронотопа // *Время и творчество Валентина Распутина: история, контекст, перспективы: материалы междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рожд. Валентина Григорьевича Распутина, Иркутск, 15–17 марта 2012 г.* / отв. ред. И.И. Плеханова. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2012. С. 162 – 173.

Хрящева Н.П. Распутин и Платонов: трансисторичность «Котлована» как символа пустосозидания // *Творчество Валентина Распутина: ответы и вопросы: монография / Т.Е. Автухович и др.; ред. И.И. Плеханова. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2014. С. 143 – 157.*

УДК 821.161.1-1(Кучерявкин В.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,445

М.Е. Панина

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

СВЯТЫЕ (ПУШКИНСКИЕ) ГОРЫ В ИЗОБРАЖЕНИИ ВЛАДИМИРА КУЧЕРЯВКИНА¹

Аннотация. Целью статьи является анализ образа Святых (Пушкинских) гор в поэзии Кучерявкина. Исследуются элементы данного образа и стратегии его создания. Особое место уделено понятию «пушкинский текст».

Ключевые слова: «пушкинский текст», поэтические образы, русская поэзия, русские поэты, поэтическое творчество.

Владимир Кучерявкин – петербургский поэт, лингвист, переводчик. Его поэзия совмещает иронию и какую-то детскую доверчивость миру, непосредственность и филологическую

¹ Статья подготовлена в рамках ФЦП «Русский язык» на 2016-2020 гг., соглашение № 16.W18.25.0007.

изошренность. Он испытал в свое время влияние Сен-Жон Перса и Паунда, его называют продолжателем традиции поэзии диссонансов Вагинова [Скидан 2013: 28, 25], его стихи хранят увлечение японской и китайской поэзией. Интонация Кучерявкина – интонация лирика, которого мир очаровывает и огорчает, но самое главное – этот мир наполнен видимым и слышимым смыслом, и в нем есть душа.

Владимир Кучерявкин – поэт петербургский, но его «петербургские тексты» живут не гулом прошедших столетий. Как полагает Б. Шифрин, трудно охарактеризовать место этого поэта в сегодняшнем литературном Петербурге – это потому, что в его поэзии переживание здесь и сейчас становится столь реальным, что не хочется говорить о «месте в литературе» и о «ее сегодня» [Шифрин 2006: 3].

Хотя поэзия Кучерявкина тяготеет к принципам модернизма, любимый его автор – Пушкин. Помимо стихотворений, где рисуется образ самого Петербурга, у Кучерявкина есть большой массив «деревенских стихотворений», причем «деревня» здесь – «Святые горы», неоднократно прямо названные в тексте, обозначенные в заголовках стихов или циклов. Святые горы – Пушкинские Горы (Михайловское, Тригорское). Пушкин, человек и поэт, осмысливается современным автором, проводящим лето в тех же местах, как дух-покровитель, *genius loci*.

Как же «пушкинский текст» осмысливается в творчестве Владимира Кучерявкина, современного петербургского поэта? Прежде всего, бросается в глаза, что он упорно использует топоним «Святые горы», а не «Пушкинские Горы». Название это устаревшее, что свидетельствует о том, что Пушкин в восприятии Кучерявкина не официально «утвержденный» в литературоведении национальный гений, а близкий друг-поэт, «земляк», гулявший по тем же рощам и берегам Сороти. Отношение к Пушкину очень теплое, родственное, домашнее.

В Святых горах герой Кучерявкина проводит летние месяцы, полные творческого досуга, бесшабашного веселья дружеских пирушек, одинокого гулянья по окрестностям, нехитрого деревенского труда. Об этом свидетельствует,

например, стихотворение «Утром ранним, когда вечерние голоса еще не остыли...»:

Утром ранним, когда вечерние голоса еще не остыли,
Встаю от постели, нагой и, скорей всего, чуточку пьяный.
На слепую луну гляжу, над домом набрякшую слепо,
И по дому бреду, неодетый, прекрасный, желанный.

Потом уж, одевшись и выпивши сладкого чаю,
В горы Святые бежим с товарищем златокрылым
Вина закупить и птиц, и напиток в его тонкостенном сосуде;
Сладостей разных поесть, чтоб душа разыгралась.

По возвращению запалим костер, птиц на углях изжарим,
Выпьем еще, сдвигая над лесом стаканы,
Заулыбаемся оба, будто прекрасней планеты
С рождения не видали и больше вовек не увидим.

К вечеру набегут большеглазые теплые гости,
Сигарет закурят, расскажут про сныть-траву, и окуня-рыбу,
Разбредутся по саду, собирая смородину отвлеченно и гордо,
Как бы не замечая ягоды той пахучей.

[Кучерявкин 2001: 50]

Стихотворение сочетает в себе высокую лексику («златокрылый», «сбирать», «тонкостенный сосуд», «сдвигая») и просторечия («закупить», «набрякшую», «запалим»), что снижает высокий пафос; парные конструкции («сныть-траву», «окунь-рыба») напоминают о фольклорной традиции. Автопортрет обрисован с иронией («неодетый, прекрасный, желанный»), деревенское безделье здесь представлено как подобие дионисийского пира.

Часто встречающийся в стихах Кучерявкина мотив вина не только снижает образ поэта-Орфея, которому внимают рощи и поля, но и определяет своеобразную, несколько деформированную оптику его поэтического мира, полного метаморфоз и мягкого гротеска. Мотив вина наделен богатой культурной памятью, связан он и с творчеством Пушкина. М.В. Строганов отмечает: «Как показывает читательский опыт, вино в литературе с давних времен есть основа для создания всяких метафор. Полный бокал вина – это метафора полноты жизни,

любви. Выпитый бокал вина – метафора, соответственно, уходящей жизни, любви. Ср. у Пушкина сложную метафору “праздник Жизни”:

Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел Ее романа...» [Строганов 2001]

А.Ю. Веселова подчеркивает внутреннюю противоречивость мотива вина, также ссылаясь на стихотворение Пушкина [Веселова 2001]:

Вино
(Ион Хиосский)

Злое дитя, старик молодой, властелин добронравный,
Шумный зачинщик обид. Милый заступник любви.

В традициях пушкинских элегий, таких, как «...Вновь я посетил», Кучерявкин нередко использует белый стих (ямб без рифмы), предложения объемные, сложные, передают интонацию неторопливого наблюдения или раздумья. Вместе с тем, отсутствие рифмы придает размеренность, некоторую строгость интонации. Белый стих у Кучерявкина сохраняет ощущение близкого живого общения, что свойственно разговорной речи.

Перекликается с пушкинской поэзией и мотив осени. В стихотворениях Кучерявкина осенняя грусть героя вполне по-пушкински разрешается в творчестве. Приведем пример:

*И взглянул я, и вот светлое облако...
Откровение*

Всё дольше ночи, всё короче дни.
Влажнее воздух, тяжелей дыханье,
Поля пустеют, и коричневое масло
Кольшется в глазах раздутой бабы,
По борозде топчущей, и слышно,
Как покидают нас расчётливые птицы,
Разумные расчётливые птицы –
То осень тихо поднимает серп
И мне в лицо уставилась, но медлит,

Пока гляжу на облака, пока
Гуляет по бумаге умная рука.
[Кучерявкин 2001: 78]

В стихотворении рисуется постепенное движение осени – длинные ночи, короткие дни, «воздух влажнее», «тяжелей дыханье», «поля пустеют», птицы «разумные» улетают в теплые края. В стихотворении осень олицетворяется в образе крестьянки, «раздутой бабы», как бы воплощающей дородную осень, с ее обильным урожаем. Также данный образ ассоциируется с усталостью от летнего зноя и осенних трудов. В образе крестьянки акцентированы карие глаза («масляные»), которые по цвету сочетаются с осенним пейзажем, с коричневой опустевшей бороздой на поле. Осень-трудолюбивая крестьянка поднимает свой серп и готова приступить к жатве. Но, в то же время, она медлит и дает лирическому герою насладиться облаками, возможностью творить и писать. Вместе с тем, эпиграф из Откровения побуждает увидеть в образе крестьянки-осени аллегория Смерти, которая уже близко, занесла серп – но медлит, не желая прерывать творчество. Такое соединение конкретики пейзажа с философским обобщением продолжает традиции пушкинских элегий.

Картины осени в стихах Кучерявкина перекликаются со знаменитыми пейзажами Пушкина («19 октября», «Осень»). Можно отметить, что для обоих поэтов осень приобретает антропоморфный образ. У Пушкина это образ нежный, легкий, обреченный:

Дни поздней осени бранят обыкновенно,
Но мне она мила, читатель дорогой,
Красою тихою, блистающей смиренно.
Из годовых времен я рад лишь ей одной,
В ней много доброго; любовник не тщеславный,
Я нечто в ней нашел мечтою своенравной.

Как это объяснить? Мне нравится она,
Как, вероятно, вам чахоточная дева
Порою нравится. На смерть осуждена,
Бедняжка клонится без ропота, без гнева...
[Пушкин 2009: 34]

Осенняя жизнь для героя Кучерявкина – пора домашней работы, заготовок всего необходимого на зиму, что соответствует «опрошенному» облику современного поэта, живущего плодами рук своих. Для лирического героя Пушкина осень – это время вдохновения, творчества, одиноких прогулок, созерцания и раздумья. 19 октября – Лицейская годовщина, праздник дружества. Для лирического героя Кучерявкина деревенская осень также насыщена мотивами встречи с друзьями, счастья и праздника. Важно, что во время дружеских пирушек или совместных прогулок они читают именно строки Пушкина: «А то вот, дыхание затаив, слушают Пушкина дивные звуки / Звучащие в этих местах по-осеннему дико...» [Пушкин 2009: 67].

Неторопливой деревенской жизни в стихах Кучерявкина противопоставлен мотив пути. Дорога, как правило, связана с поездкой на лето в деревню или с осенним возвращением в Петербург. В стихотворении «Поездка в деревню» [Кучерявкин 2002: 43] преобладает мотив дискомфорта, холода. Небо, посылающее ненастье, сравнивается с «хмурым молодцом» (фольклорный образ), а по контрасту ненастье сравнивается с «комиссией». Автобус представлен хрупким, бумажным, как будто его можно легко порвать. По дороге лирический герой видит пустую избушку, заброшенную, одинокую, кивающую головой, несомненно, здесь аллюзия к образу «нашей ветхой избушки» из стихотворения Пушкина «Зимний вечер». А далее в стихотворении упоминаются полосатые версты, приветливо кивающие герою в пути, а читателю «кивающие» на пушкинские же «версты полосатые». Таким образом, даже ситуации приезда и отъезда из Святых гор описываются на фоне пушкинского творчества, упомянутые детали (версты, избушка) словно бы намекают, не дают забыть о том, что центр поэтического мира – именно «святые» Пушкинские Горы.

Стихотворение «В автобусе...» [Кучерявкин 2002: 121] рисует возвращение из деревни в Петербург. Автобус набит баулами, мешками с урожаем. Лирический герой наблюдает, как мчатся облака на юг, в сторону, противоположную Петербургу, в котором предстоит герою провести зиму – и как бы хотелось герою отправиться за облаками! Но мотив из Лермонтова опять-

таки сочетается с пушкинскими образами: лес роняет свои «желтые покровы». В отличие от Пушкина, который использует эпитет «багряный», Кучерявкин подбирает более нейтральный, менее пышный желтый цвет. Но слово «покровы» – пушкинское. Солнце редко выглядывает из-за туч, а в небо уже наполнено снегом (ср. «уж реже солнышко блистало...»).

Есть и заметные отличия в «дорожных» образах и настроениях у героев Пушкина и Кучерявкина. Пушкин показывает путь героя в зимние месяцы («Зимняя дорога», «Дорожные жалобы»), у Кучерявкина – летние и осенние месяцы связаны с дорогой. Поездка лирического героя Пушкина в деревню окрашена меланхолическим настроением. Его радуют лишь мимолетные впечатления, такие, как звон колокольчика, природа вокруг спящая, она не приветствует героя, которого согревает только мысль о долгожданной встрече. Лирический герой Пушкина очень хочет домой, в Петербург. В деревне он устал, и в дороге его посещают мысли о смерти. В стихах Кучерявкина дорога в деревню – это летящий путь в счастливую деревенскую жизнь отпускника, его приветствуют избушки и версты, образы сказочны и метафоричны. Обратная дорога для героя Кучерявкина – это тоже радостное возвращение в Петербург, к любимой работе. Хмурый осенний пейзаж не омрачает поездку, лишь оттеняет настроение.

Так, в стихотворении Кучерявкина «Прощай. Прощай, деревня...» [Кучерявкин 2002: 145] представлено расставание с деревней, совсем потонувшей от дождей, перед возвращением в город. Лирический герой прощается со всеми развлечениями, что были у него в деревне: с «грибами под соснами», «святыми рыбами» (выражение «святые рыбы» имеет сакральный оттенок, т.к. греч. Ихтиос переводится как Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель; также рыбы – символ глубинного подсознания личности, обновления природы, покорности).

Прощается лирический герой и с «расхристанным» домом (то есть растерзанным – старым, полуразрушенным, неприбранным), с грядками в огороде, садом. Далее в стихотворении описывается поездка в Петербург. По пути наблюдается широкая картина – реки, птицы, березы,

Селихново (деревня в Пушкиногорском районе Псковской области). Все движется вокруг, кроме осени – она статична. Позади остаются бражники (крупные бабочки, с мощным, часто конусовидно заостренным на конце телом и узкими вытянутыми крыльями), но сказано, что бражники «побрели» домой, поэтому бражники тут еще и обозначение любителей выпить. И вот уже город за лесами: автор использует прием метафоры – «Петербург рукою машет за лесами».

Подводя итоги, отметим выявленные параллели, свидетельствующие о сознательной ориентации Кучерявкина на «пушкинский текст». Названия (Святые Горы, Селищево, Сороть, Савкино, Михайловское) и памятные даты (празднование дня рождения Пушкина), прямо названные строки пушкинских стихотворений, чтение стихов Пушкина в кругу друзей – все это прочно помещает летний досуг героя поэзии Кучерявкина в места, географически и культурно связанные с биографией Пушкина, святые для русской культуры.

Деревенский досуг лирического героя Кучерявкина – чтение, прогулки, охота, беседы с друзьями – напоминает отдых дворян пушкинского времени, особенно стремящихся к естественности и свободе сельского существования. Деревня для героя Кучерявкина – это также отказ от условности цивилизации и службы, простой уют, беспечность, праздник. Герою Кучерявкина, как и герою Пушкина, даруется вдохновение, когда руки сами тянутся к перу, перо к бумаге. Особое место занимают осенние картины. Для Пушкина осень – милая любовница, для Кучерявкина – работница. Но для обоих поэтов осень – наиболее творческое время. Важной оказывается тема дружбы, приятельских пиршеств, бесцельного гуляния по лесу или берегу реки.

Вместе с тем, пушкинская элегичность нередко заменяется у Кучерявкина иронией и самоиронией, а пушкинские образы (избушка, версты) предстают гротескно. Герой Кучерявкина понимает временность деревенского беспечного существования, а возвращение в Петербург не страшит его, он не чувствует себя «опальным» или гонимым. Чувство своей нужности людям в качестве поэта и хранителя культурной памяти герой

Кучерявкина черпает в обращении к поэзии Пушкина. Потому и городок называет он – «Святые горы».

Литература

Веселова А.Ю. В темнице тела. Об одной загадке XVIII века // Литературный текст: проблемы и методы исследования. 8. Мотив вина в литературе. Тверь : ТвГУ, 2001. URL: http://www.telenir.net/literaturovedenie/literaturnyi_tekst_problemy_i_metody_issledovaniya_8_motiv_vina_v_literature_sbornik_nauchnyh_trudov/index.php (дата обращения: 12.09.2016).

Кучерявкин В. Избранное. М. : Новое литературное обозрение, 2002.

Кучерявкин В. Треножник: Стихи, проза. СПб. : «Борей-Арт», 2001.

Скидан А. Сумма поэтики. М. : Новое литературное обозрение, 2013.

Строганов М.В. Строганов. Об употреблении вина: Пушкин и другие // Литературный текст: проблемы и методы исследования. 8. Мотив вина в литературе. Тверь : ТвГУ, 2001. URL:

http://www.telenir.net/literaturovedenie/literaturnyi_tekst_problemy_i_metody_issledovaniya_8_motiv_vina_v_literature_sbornik_nauchnyh_trudov/index.php (дата обращения: 12.09.2016).

Пушкин А. Сборник стихов. М. : ТомСувенир, 2009.

Шифрин Б. Обнаружить нечто простое // Кучерявкин В. Избранное. М. : Новое литературное обозрение, 2002. С. 5 – 19.

УДК 821.111-31(Дрэббл М.)
ББК Ш33(4Вел)63-8,44

П.А. Зелькина

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

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОКИ ОБРАЗА «ЗОЛОТОГО ИЕРУСАЛИМА» В РОМАНЕ М. ДРЭБЛА

Аннотация. В статье рассматриваются литературные истоки образа золотого Иерусалима в романе М. Дрэббл. Автор статьи

обращается к средневековой английской литературе, к поэзии периода романтизма, а также к роману «Джуд Незаметный» Т. Гарди, писателя XIX века. В романах Т. Гарди и «Мой золотой Иерусалим» М. Дрэбл образ «золотого Иерусалима» воплощается в «земных» городах, развенчивающих образ города-мечты. Образ «Золотого Иерусалима» позволяет Дрэбл раскрыть ценностные установки своей героини.

Ключевые слова: литературные образы, английская литература, английские писатели, литературное творчество.

Роман «Мой золотой Иерусалим» («JerusalemtheGolden», 1967) английской писательницы М. Дрэбл на уровне названия имеет сходство с популярной песней «Золотой Иерусалим», написанной в том же 1967 году израильской исполнительницей Наоми Шемер в честь объединения иерусалимских земель. Но и в английской поэзии были свои прецеденты обращения к Земле обетованной. Уже в Средние века образ Иерусалима был связан с образами Святой Земли и крестовыми походами рыцарей ради ее освобождения. С «открытием» европейцами Ближнего Востока Иерусалим стал местом паломничества христиан и предметом интереса римской католической церкви. Город оказался втянут в завоевательную кампанию, воплощенную в «священной войне за освобождение христианских святынь от неверных» [Носенко 2010: 157].

В статье «"Я видел вечность в час ночной": небеса и рай в английской литературе» Е.И. Волкова связывает появление образа Небесного Иерусалима с практикой визионерства [Волкова: URL], желанием авторов выстроить свой образ «грядущего» в соответствии с христианским канонem. Так в средневековой поэме «Жемчужина» (XIV в.) герой, скорбя об умершей дочери, видит сон, в котором он оказывается в «земле наилучшей», в «неведомом пределе чудесном» [Жемчужина: URL]. В появившейся деве с венцом из жемчуга, облаченной в белое, герой узнает свою дочь. Беседа между персонажами раскрывает положение каждого: отец не имеет смирения перед утратой дочери, а она, смиряясь и отдаваясь божьему предопределению, оказывается в «Божьем доме», Небесном Иерусалиме [Там же]. Для автора поэмы важно подчеркнуть разницу между небесным и земным обликом города. Небесный

Иерусалим отражает идею о преображенном человечестве. Земной Иерусалим – это град «старый», «Мир зримый», в котором живут люди, не готовые к отречению и духовному очищению [Там же]. Отец желает попасть в пределы «Божьего дома», но дева непреклонна: в герое нет смирения, а «в гневе толку вовсе нет». Под влиянием беседы с любимой дочерью отец ощущает свою готовность к преображению: «За милость Божию плати смиреньем радостным» [Там же]. Таким образом, как указывает Е.И. Волкова, средневековая поэма «Жемчужина» вводит мотив паломничества, который впоследствии будет развит Дж. Беньяном в аллегории «Путешествие пилигрима» («Путь паломника») (1678 – 1688). А противопоставление земного и небесного Иерусалима сохранится в литературе вплоть до современности.

В аллегории XVII в. мы видим историю превращения человека в Христианина. Главным героем становится человек, в руках которого оказалась Библия. Его поражает отрывок, в котором угадывается Откровение ап. Иоанна Богослова. Узнав о будущем всего мира, он стремится покинуть город Гибели и найти Небесный град, в котором можно найти приют. В сознании героя, уже получившего имя Христианина, Небесный град воплощает физическое благополучие: спасение от гибели и место, в котором «много добра и хватит его на всех с избытком» [Беньян: URL]. Но долгий путь через препятствия, а затем долгожданное освобождение от ноши-греха у могилы Иисуса Христа открывают Христианину истинный смысл его путешествия. Теперь он спешит в Небесный град для того, чтобы «увидеть своего Спасителя» и достичь «вечной обители» [Там же]. Повествователь завершает историю Христианина счастливым концом: он достигает пределов сияющего божьего града. Другой персонаж, Невежда, не достигает их: «<...> в ад ведет дорога не только из города Гибели. В ад можно попасть, уже будучи у врат в Небесный Град» [Там же]. Судьбы Христианина и Невежды отражают непоколебимый «идеологизированный тип религиозного сознания» Беньяна [Волкова: URL].

В поэзии периода романтизма образ Иерусалима наполняется социальным и гражданским содержанием. Так в стихотворении «На этот горный склон крутой...» (1804) поэта и художника У. Блейка «Град Небесный» противопоставлен английскому «Граду Земному», как небеса – аду» [Волкова: URL]: «И был ли здесь Ерусалим // Меж тёмных фабрик сатаны?» [Блейк 1982: 491]. В произведении лирический герой обращает призыв к согражданам: «Мы возведём Ерусалим // В зелёной Англии родной» [Там же: 491]. Он не просто верит в эту идею, герой готов ее осуществить радикальным путем – путем «меча» и «стрел», что отражает интерес Блейка к политической ситуации в Англии начала XIX века.

Определенные параллели можно найти и в прозе конца этого века, а именно в творчестве Томаса Гарди (1840-1928). Влияние индустриализации на патриархальный сельский мир становится основной темой, которую разрабатывает писатель в романном творчестве. Эта тема находит свое воплощение на уровне пространственно-временной организации. Романы Гарди объединены общим хронотопом – это край Уэссекс в провинциальной Англии 1830–1880-х годов, который так определен исследователем английской литературы М.В. Урновым: «Уэссекс – небольшая замкнутая территория, и вместе с тем это целый мир, причудливый на взгляд современного человека, однако вполне реальный – со своей шкалой жизненных интересов, забот и психологических проблем, казалось бы, отживших свой век и все же полных глубокого смысла» [Урнов: URL]. Современный человек из провинции, по мнению Гарди, включен в динамично развивающиеся отношения между сельским обществом и городом. Развитие этих отношений непременно оборачивается для героя конфликтом «характера и среды», обособленностью, одиночеством, в том числе и религиозным сомнением. С особой заостренностью и напряжением данный конфликт реализуется Гарди в романе «Джуд Незаметный» (1895). Это произведение становится заключительным не только в развитии конфликта и проблематики, выявленными писателем, но и завершает все романное творчество Гарди.

В центре романа – Джуд Фаули, история которого охватывает не одно десятилетие. В первых главах это мальчик одиннадцати лет, внук булочницы из уэссекской деревушки Мэригрин, не пригодный для обычных сельских работ в силу своей физической и духовной «хрупкости». Джуд в противовес жизненным обстоятельствам, которые должны были сформировать в нем крепкого и выносливого работника, вырос впечатлительным и чувствительным мальчиком: он тонко ощущал явления окружающей его жизни и испытывал сочувствие ко всему живому. Но Джуд стремится стать тем трудолюбивым человеком, который спокойно живет и работает, радуясь собственному незамысловатому счастью: хорошей погоде, плодородной земле, здоровому скоту, небольшому уютному дому и благополучной семье. Однако наблюдательный мальчик был вынужден познать несправедливость и трагичность жизни, что открывает в Джуде нетипичные черты уэссекского жителя. Его сознание устремлено не в себя, а в мир, в который по мере развития фабулы все с возрастающим желанием герой хочет внести и свою скромную лепту. Для этого, по мысли Джуда, необходимо сделать выбор, перед которым оказываются «тысячи людей в наши беспокойные времена»: «оставаться ли им бездумно на том пути, куда определила их жизнь, не считаясь с их склонностями и влечениями, или изменить свою жизнь соответственно своему призванию» [Гарди 1973: 309].

Так, в первой главе романа Джуд с тревогой провожает своего единственного друга, учителя Филотсона, в неизвестный город Крестминстер. Филотсон желает окончить там университет и получить духовный сан. С отъездом учителя все мысли Джуда были заняты этим странным городом, который отнял у него единственного друга. Непременное желание увидеть этот город хоть издали заставило в первый раз пугливую мальчика далеко отойти от дома.

Гарди продолжает традицию в обращении к новозаветному образу «божьего града». Соотнеся свои ощущения и свой небольшой жизненный опыт, почерпнутый только из книг, Джуд говорит о том, что Крестминстер похож на «небесный Иерусалим»: огни современного города герою

напоминают «топазы», драгоценные камни, украшающие стены Небесного Иерусалима, описанного в Откровении Иоанна Богослова [Гарди 1973: 20, 21]. Анализируя эту сцену, можно сказать, что восклицание мальчика и его восторг не были поняты остальными героями – случайно встреченными на дороге кровельщиками. Так в вечернем, освещенном огнями городе для Джуда открылось его предназначение, «свет» истины, не увиденный другими. Для мальчика город обладал какой-то особой загадочностью и привлекательностью: «Это, несомненно, был Кристминстер – либо реальный, либо мираж, созданный особенностями атмосферы» [Там же: 21].

Появление уже на первых страницах романа образа Небесного Иерусалима становится важным для понимания образа Джуда. Сравнение города с библейским образом демонстрирует в мальчике явную склонность к религии, художественность образов, особый склад ума, отличающий его от трудяг уэссекского края. В представлении тем не менее не сведушего, неискушенного жизненными препятствиями мальчика Кристминстер стал средоточием огромного знания, которое может привести Джуда к лучшей жизни. Всезнающий автор, говоря о «чудесном», «заманчивом» городе, предлагает читателю понять его роль в жизни бедного мальчика: «Город этот стал для него реальностью, достоверностью, занял особое место в его жизни, главным образом по той единственной причине, что там жил человек, перед знаниями и устремлениями которого он так благоговел, — мало того, жил там среди людей, еще более образованных, знающих и духовно одаренных» [Гарди 1973: 22]. Так, Джуд намеревается пойти по стопам своего учителя и получить духовный сан. Для этих целей он самостоятельно старается освоить латинский язык и изучить на нем философско-религиозные труды. Но если для Джудамальчика Кристминстер обозначал место, где можно было получить столько знаний, сколько требовал его ненасытный детский ум, то для Джуда в возрасте двадцати лет город становится ключом для достижения честолюбивых планов, в которых молодой человек рисовал себя «в самых смелых своих мечтах епископом» [Там же: 122].

Как и учитель Филотсон, Джуд не достиг «пределов» Кристминстера. Обстоятельства биологические и социальные – любовь к кухне Сью, молва о предначертанном несчастье его роду, постоянная нужда в деньгах, одиночество героя, его наивность, неподготовленность к жизни – не позволяют герою возвыситься над своей средой. В своей статье «Викторианский роман и Уэссекские романы Т. Гарди: поэтика финала» Ф.А. Абилова приводит слова самого писателя о финале романа: «По словам Т. Гарди, в его основе лежит конфликт “между идеальной жизнью, которую человек желает вести, и убогой реальностью, на которую он обречен”» [Абилова 2014: 78]. Джуда ожидает столкновение с «противостоящей [ему – П.З.] социальной структурой» [Там же: 76]. В стремлении героя стать духовным лицом прослеживается автобиографический элемент: в юности Гарди долго готовился, чтобы закончить Кэмбридж и стать священником. Однако писатель испытал мировоззренческие сомнения, свойственные периоду рубежа веков, в соответствии с которым человек вновь стал искать опору только в себе самом. В связи с этим герои Гарди отвергнуты не только обществом, но и Провидением [Зарубежная литература... 2003: 250 – 251].

Символичным в романе становится макет «земного» Иерусалима, который Джуд и Сью изучают во время посещения городского музея. Герой не сомневается в достоверности модели, что отражает его религиозность и увлеченность Кристминстером, его «Небесным Иерусалимом»; девушку, утратившую веру, город только раздражает, поскольку в его существование она не верит. Стоит ли говорить о том, как затем изменятся взгляды героев не только на религию, но и на отношение к жизни в целом. Кристминстер разрушает судьбы героев, и от его «блаженства» и «небесности» остается только «золотое» воплощение – искусственный и равнодушный свет огней.

В романе «Мой золотой Иерусалим» (1967) М. Дрэббл в центре внимания женский персонаж, Клара Моэм. Здесь автора интересует становление личности в ее взаимоотношениях с установленными традициями и ценностями. Общественная

обстановка второй половины XX века вносит свои изменения в понимание образа жизни английской женщины. С одной стороны, в жизни англичан намечаются сдвиги к западному образу жизни: после Второй мировой войны возникает желание безмятежной свободной жизни, полной развлечений, безответственности перед обществом, совершившим ужасные ошибки. Такая жизнь не обременена нормами общественной морали. С другой стороны, в английском обществе все еще царит викторианская мораль, которая подавляет волю и желания людей новой «эпохи». Родители нового поколения, люди 1920-х годов, не готовы помочь своим детям. Они сформированы под влиянием более строгой морали, недостатки которой, возможно, понимало и само старшее поколение. На этом противоречивом фоне М. Дрэбл показывает жизнь своих современниц, молодых интеллектуалок 1960-х годов.

Клара хотела утвердиться в жизни, достичь того, что ей было недоступно в родном провинциальном городке. Клара разделяет устремления своего литературного предшественника, которому «страстно захотелось найти какую-то опору в жизни, чтобы обрести наконец то, что зовется прекрасным» [Гарди 1973: 25]. Для молодого человека «прекрасное» – это обладание знанием, духовностью, к которым сложно приблизиться, будучи внуком булочницы. Кристминстер для него – символ познания.

Героев разделяет целый век, а потому разрушительное влияние капитализма, отмеченное Гарди, в XX веке все более смещается от уклада жизни к мировоззрению человека и его нравственным ориентирам. Клара живет в то время, когда общество все меньше имеет связь с собственной традицией и ценности повсеместно становятся материальными. Оказываясь в Лондоне, героиня обращает внимание на внешние атрибуты хорошей жизни, попадает под влияние обеспеченной семьи Денэмом. Дрэбл изображает успешных и состоявшихся людей, обладающих талантом, действительно богатым внутренним миром. Однако их мир – это мир избранных людей, в полной мере отражающийся в изображении дома Денэмов, располагающегося на одной из роскошных лондонских улиц. Обилие дорогих вещей, на языковом уровне связанных с

семантикой «золотого», «сияющего», «блистательного», восхищает героиню. В этом она напоминает Джуда, когда тот любовался огнями Кристминстера. Клара и Джуд ослеплены миром «золотого Иерусалима».

Тема ослепления и обратного ему прозрения проходит через весь роман «Мой золотой Иерусалим», находит отклик во фрагменте романа, где рассказывается детская басня под названием «Золотые окошки», которая снова перекликается с образом «золотого» Иерусалима. Ее оценка дана нам в восприятии Клары. Она понимает, что «красоту нужно видеть в том, что имеешь, а не искать неизвестно где». Девочкой, она заучила этот «общеизвестный вывод», но сама ему не следовала [Дрэббл 2008: 49]. Она, как и мальчик из басни, и герой романа Гарди, была ослеплена сияющими образами, что отдаляло прозрение.

В связи с образом «золотого Иерусалима» в романах Гарди и Дрэббл можно выявить круг проблем, сближающих данных авторов: это проблемы естественности и рассудочности, разума и чувства, судьбы и предопределенности, способностей и обстоятельств.

Так, первая проблема заложена в антитезе героинь Дрэббл, Клелии Денэм и Клары Моэм. Клелия, подруга главной героини, далека от естественности героев Гарди, но ее поступки не продиктованы какой-либо необходимостью, они соответствуют ее природе. В то же время Клара, с детства «запрограммированная» на соблюдение викторианских норм жизни, часто поступает с оглядкой на другого. Героиня – довольно неуверенный в себе человек, но при этом достаточно умный, чтобы уметь разобраться в сиюминутной ситуации. Анализируя и запоминая явления действительности, Клара, незаметно для самой себя, создает собственный набор поведенческих моделей. Это проявляется в таких деталях повествования, как признание Клары в том, что она покупает одежду и делает прически, как у Клелии, поскольку они оригинальны; готовность влюбиться в Габриэля, после того, как героиня увидела его фотографию в альбоме и посчитала его лучшим избранником; поведение Клары во время последней поездки в Париж. Проблему разума и чувства вполне уместно

рассмотреть именно на примере отношений Габриэля и Клары. В основе их романа лежит страсть, которая по мере того, как герои узнают друг друга ближе, теряет свою значимость. Перед героями предстают истинные цели другого: Клара использует расположение Габриэля и начинает жить в соответствии с теми представлениями, которые не признавались в Нортэме; Габриэль мог уйти от семейных проблем, постоянно делающих его несчастным. И Клара, и Габриэль признаются сами себе и друг другу в том, что этот роман возник по особому расчету. Однако, желая вырваться из любых оков, они считают комфортными такие взаимоотношения. Если в романе Гарди пара Джуда и Сью не смогла выстоять против общественного мнения, то герои-современники Дрэбл были свидетелями уже возникновения новых общественных представлений, допускающих разные «эксперименты» по обладанию свободой, вплоть до вседозволенности.

Проблема судьбы и предопределенности в связи с образом Клары тесно переплетается с проблемой способностей и возможностей. В Кларе сочетается привитый ей с детства пуританский образ мышления, когда человек должен делать не для себя, подавляя свою индивидуальность, а для общества. Борясь с миром Нортэма в отступничестве от него, героиня таким образом желала заявить о своих способностях. Ее предположения о собственных возможностях стали возникать тогда, когда она начала получать знаки судьбы: осознание значения своего имени, успехи в учебе, привлекательную внешность, некоторое признание и, наконец, знакомство с Денэмами. В отличие от Джуда «Незаметного», бедняка из английской провинции, Кларе достаются все прелести судьбы, казалось бы, заслуженно, в счет серой и холодной жизни в Нортэме.

В современном представлении город-мечта, идеальное пространство – это всегда город в его земной ипостаси. Лондон и Париж – земные воплощения «Иерусалима золотого», который, в свою очередь, символизирует мечту Клары о достижении успеха, признания ее талантов и способностей, об обществе, достойном ее [Благовещенская 2004: 88]. Лондон – культурная столица, где живут творческие, неординарные люди,

такие как семья Денэмов. Их общество с полным правом можно назвать миром элиты и богемы. Однако, несмотря на уверенность в себе, материальный достаток, герои не находят душевную гармонию. Единственный обратный тому пример – Клелия, которая вызывает восхищение у всех героев. Она выражает устремления Клары: освещенная блеском столицы, окруженная близкими людьми и обладающая внутренней гармонией. Но тем не менее при внешнем хладнокровии Клелия захвачена любовными чувствами, выхода которым не находит.

Клара поняла, что ощущение свободы в обстановке, поведении, мыслях несколько не освобождают ее от нерушимой связи с матерью и Нортэмом. Ободряет ее только желание жить, упорствовать, пользоваться благосклонностью фортуны. Устремления героини отвечают характеристике, данной ей Габриэлем: «страстная, сильная натура, увлекающаяся и влекущая, изумительно, благодатно нерастраченная» [Дрэбл 2008: 199]. Но тем не менее она, как и Джуд, не достигает пределов «золотого Иерусалима», пусть и в отношении обстоятельств она более «достойна». Несмотря на «утраченные иллюзии», героиня примиряется с собственной внутренней двойственностью, обретает путь к своему земному блаженству.

Финал обоих романов остается открытым. В романе Гарди это обусловлено тем, что проблемы, поставленные автором перед его действительностью, остаются неразрешимыми. В романе Дрэбл финал не завершен по причине того, что, с одной стороны, поведение героини вызывает вопросы и размышление читателя по окончании чтения, с другой стороны, ее жизненный путь еще не окончен, соответственно, на вопросы, поставленные писательницей, также еще не найдены все ответы.

В эссе «“Джейн Эйр” и “Грозовой перевал”» (1916) английская писательница В. Вульф пишет так: «“Джуда Незаметного” нечитаешь на одном дыхании от начала и до конца; над ним задумываешься, отвлекаешься от текста и уплываешь караваном красочных фантазий, вопросов и предположений, о которых сами персонажи, быть может, и не помышляют» [Вульф 1990: 360]. Здесь хотелось бы сказать, что скорее всего герои как раз обо всем задумываются, и потому,

роман не получает своего «гармонизирующего» окончания. Может быть, это относится и к последовательнице Гарди, Маргарет Дрэббл.

Томас Гарди был свидетелем перехода общества из одного века в другой. Этот переход отразил общественные изменения, которые впоследствии обусловят новые перемены, с которыми уже столкнется общество писательницы Маргарет Дрэббл. «Вечный» образ «золотого Иерусалима» помогает писателям в раскрытии ценностных установок своих персонажей и выявлении проблематики художественного произведения: и Джуд, и Клара, попадая в мир «золотого Иерусалима», проходя этапы восхищения и разочарования, определяют свою роль в мире в соответствии с авторской концепцией взаимоотношения человека и среды в данный исторический период.

Литература

Абилова Ф.А. Викторианский роман и Уэссекские романы Т. Гарди: поэтика финала // Вестник Перм. ун-та. Сер. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 1. С. 72 – 80.

Беньян Дж. Путешествие пилигрима / пер. Ю. Засецкой. URL: <http://lib.ru/INOOLD/BENXQN/pilgrim.txt> (дата обращения: 8.11.2016).

Благовещенская А.А. Своеобразие стиля художественной прозы Маргарет Дрэббл 1960-70-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Казань, 2004.

Блейк У. На этот горный склон крутой... (Из поэмы «Мильтон») / пер. С.Я. Маршака // Блейк У. Избранные стихи / сост. А.М. Зверев. М. : Прогресс, 1982.

Волкова Е.И. «Я видел вечность в час ночной»: небеса и рай в английской литературе. URL: <http://www.libros.am/book/read/id/277211/slug/ya-videl-vechnost-v-chas-nochnojj-nebesa-i-rajj-v-anglijskojj-literature> (дата обращения: 8.11.2016).

Вульф В. «Джейн Эйр» и «Грозовой перевал» / пер. И. Бернштейн // Бронте Э. Грозовой перевал. М. : Худож. литература, 1990. С. 358 – 363.

Гарди Т. Джуд Незаметный Н. Маркович, Н. Шерешевской. М. : Худож. литература, 1973.

Дрэббл М. Мой золотой Иерусалим / пер. Н. Муриной, Н. Лебедевой. СПб. : Изд. Дом «Азбука-классика», 2008.

Жемчужина / пер. В. Тихомирова. URL: <http://tihomirvg.narod.ru> (дата обращения: 8.11.2016).

Зарубежная литература конца XIX века – начала XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / под ред. В.М. Толмачёва. М. : Изд. центр «Академия», 2003.

Носенко Т.В. Иерусалим. Три религии – три мира. М. : Ридерз-Дайджест, 2010.

Урнов М.В. Томас Гарди (Век нынешний и век минувший). Часть 3. // Урнов М.В. Вехи традиции в английской литературе. М. : Худож. литература, 1986. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/urnov-tomas-gardi/chast-3.htm> (дата обращения: 10.11.2016).

УДК 821.161.1-31(Брукнер А.)
ББК Ш33(4Вел)63-8,44

Д.С. Тыщук

*(Луганский национальный университет им. Тараса Шевченко,
Луганск, Луганская Народная Республика)*

МЕТАФОРА В РОМАНЕ АНИТЫ БРУКНЕР «ОТЕЛЬ “У ОЗЕРА”»

Аннотация. В статье идет речь об особенностях функционирования метафоры как концептуального тропа в романе А. Брукнер «Отель “У Озера”». Метафора в романе имеет эмоциональную нагрузку, выполняет важную роль в читательском понимании образа главной героини Эдит Хоуп. Троп раскрывает особенности творческого метода А. Брукнер: язык произведения отмечен ироничностью, метким выбором слов, интеллектуализмом. Метафора предстает не только средством проникновения читателя в текст романа, но и стимулирует его мыслительные процессы, способность к рефлексии очерченных в художественной канве идей и проблем.

Ключевые слова: метафора, метафорическое моделирование, английская литература, английские писатели, суггестивность, концептуальные тропы.

Стиль прозы Аниты Брукнер отличается ироничным психологизмом, причем под ее пером слово приобретает свойство и оружия, и лекарства, и лакмуса одновременно.

Роман «Отель “У Озера”» – один из самых известных в творческом багаже писательницы. Классический образец интеллектуального романа о женщине и для женщин наполнен метафорами, раскрывающими сущность образа главной героини, типа женской жизненной философии, платформы особого мировосприятия.

Метафора – это «вид тропа, перенесение свойств одного предмета (явления или аспекта бытия) на другой, по принципу их сходства или по контрасту»; «Обладая неограниченными возможностями в сближении самых разных предметов и явлений, по существу по-новому осмысливая предмет, метафора способна вскрыть, обнажить его внутреннюю природу» [Литературный энциклопедический словарь 1987: 218].

А. Ричардс усматривает принцип образования метафоры в следующем: «Слово является заместителем (или средством передачи) не отдельного впечатления, полученного в прошлом, но сочетания общих характеристик» [Ричардс 1989: 46]. По Дж. Серлю, «основной принцип функционирования всех метафор заключается в их способности, пользуясь своими специфическими средствами, вызывать в сознании – при произнесении выражения с буквальным значением и соответствующими условиями истинности – другое значение с соответствующим набором условий истинности» [Серль 1989: 315].

Х. Ортега-и-Гассет видит предназначение метафоры в ускорении процесса понимания носителем речевой интенции: «Метафора нужна нам не только для того, чтобы, благодаря полученному наименованию, сделать нашу мысль доступной для других людей; она необходима нам самим для того, чтобы объект стал доступен нашей мысли. Метафора не только средство выражения, метафора еще и важное орудие мышления» [Ортега-и-Гассет 1989: 71]. Исходное для метафоры понятие требует от автора точного воспроизведения денотативного значения, иначе разворачивание метафоры будет

искажено. Игнорирование сопоставления понятий по типологическим признакам единения (сходству или контрасту) может стать причиной нивелиации предназначения метафоры.

Метафора требует от воспринимающего субъекта когнитивной компетентности. «В случае метафорического высказывания слушающему требуется нечто большее, чем знание языка, осведомленность об условиях произнесения высказывания и владение общими с говорящим фоновыми представлениями. Он должен располагать какими-то дополнительными принципами, или дополнительной фактической информацией» [Серль 1989: 314].

Специфичность метафоры обусловлена способностью через умышленное художественное затемнение смысла стимулировать воспринимающий субъект к глубинному проникновению в суть идеи, концептуальной для тропа. «Метафора <...> создает напряжение между нашей картиной реального мира и картиной того мира, который имеет в виду автор. Чтобы как можно полнее использовать наши знания о сходных ситуациях в реальном мире <...> мы пытаемся добавить метафорическую информацию таким способом, чтобы ее истинность как можно меньше противоречила нашему представлению о реальном мире. То есть мы пытаемся сделать мир, который автор просит нас вообразить, похожим на реальный мир (такой, каким мы его знаем) по как можно большему числу оснований» [Миллер 1989: 247].

Эмоциональное воздействие метафоры формирует модель отношения читателя к тексту. Троп суггестивен по своей природе.

Относительно природы суггестивности каноническим считается дискурс А. Веселовского: «Вымирают или забываются, до очереди, те формулы, образы, сюжеты, которые в данное время ничего нам не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются в памяти и обновляются те, которых суггестивность полнее и разнообразнее и держится долее; соответствие наших нарастающих требований с полнотою суггестивности создает привычку, уверенность в том, что то, а не другое, служит

действительным выражением наших вкусов, наших поэтических вожелений, и мы называем эти сюжеты и образы поэтическими» [Веселовский 1989: 53].

С точки зрения А. Маккормака, главная функция метафоры – создание нового смысла – сопряжена именно с понятием суггестивности: «Метафора предполагает определенное сходство между свойствами ее семантических референтов, поскольку она должна быть понятна, а с другой стороны, – несходство между ними, поскольку метафора призвана создавать некоторый новый смысл, то есть обладать суггестивностью» [Маккормак 1989: 359]. Способность к внушению, влиянию позволяет метафоре направлять динамику ценностной системы читателя: переживая в произведении теоретически возможные события, он заранее может закрепиться в своем к нему отношении.

В центре сюжета романа Аниты Брукнер «Отель “У Озера”» – писательница Эдит Хоуп, скрывшаяся в элитном швейцарском отеле от фортелей собственной судьбы. Подруга Эдит Пенелопа Милн приняла безоговорочное решение о вынужденном вояже после того, как мисс Хоуп сбежала с собственной свадьбы. Нахождение в отеле с незамысловатым названием «У озера» становится временем откровенных диалогов с собой. Эдит, даже пребывая в состоянии психологической изможденности и эмоциональной усталости, не изменяет своему творческому «я» – она увлеченно наблюдает за постояльцами отеля, пытается понять мотивы их поведения.

Динамика хронотопа «Отеля “У Озера”» имеет имманентный, направленный на понимание психологии героев характер: описание внутреннего мира героев доминирует над событийным их проявлением, что не только не уменьшает художественную самобытность романа, напротив, дает возможность говорить о его интеллектуализме.

Роман отмечен мастерским умением А. Брукнер саркастично выделять наиболее значимые моменты в поведении, явлениях, ситуациях. Метафора, используемая как один из самых продуктивных в произведении средств образности, фиксирует смысловую глубину проблематики,

делает выразительными характеры, обуславливает неповторимость авторского идиостиля.

А. Брукнер метафорично описывает гостиницу, ставшую временным убежищем людей из разных ценностных измерений:

«Отель “У Озера” (хозяева – семейство Юбер) представлял собой *бесстрастное, исполненное чувства собственного достоинства здание*, почтенный дом, верное традициям заведение, привыкшее оказывать гостеприимство лицам рассудительным, состоятельным, удалившимся от дел, предпочитающим держаться в тени, уважаемым – постоянным своим клиентам ранней туристической эпохи. *Заведение почти не прилагало усилий* к тому, чтобы приукрасить себя ради случайных постояльцев, которых неизменно презирало»; «Зато *отель мог предложить своим гостям нечто вроде убежища*, гарантию невмешательства в их личную жизнь, а также защиту и свободу действий, которые свойственны безупречности. <...> отель «У озера» обычно наполовину пустовал в эту пору года, в самом конце сезона, и *смирненно опекал жалкую горстку гостей*, прежде чем закрыться на зиму»; «В то время как молодое разноплеменное поколение рвалось под солнце, на пляжи, кишело на дорогах и в аэропортах, *отель «У озера»* тихо, временами просто неслышно *гордился* тем, что не имеет с этими юными толпами ничего общего, и *знал*, что запечатлел себя в памяти своих старых друзей, а также и то, что пустит под свою крышу нового достойного претендента, лишь бы тот имел устные рекомендации от столь же знатного отеля и поручительство человека, чья фамилия уже значилась в семейных картотеках Юбера, каковые восходили к началу нынешнего столетия» [Брукнер: 3 – 5].

Автор использует в создании образа отеля антропоморфический прием. Отель «У озера» при помощи метафор представляется не как локально очерченный архитектурный объект временного пребывания людей, а как надежный, понимающий товарищ, лучшее доказательство дружественных отношений которого – невмешательство в личную жизнь, возможность хотя бы какое-то время просуществовать в автономном мире, где действуют исключительно правила личности, ощутившей необходимость укрыться от внешнего мира. Эквивалент платы постояльцев – ощущение спокойствия, возможности создания психологически реанимирующих условий жизни.

А. Брукнер знакомит читателя с главной героиней романа, писательницей Эдит Хоуп. Молодая женщина оказалась в швейцарском отеле, чтобы искупить вину (по мнению подруги Пенелопы) за побег с собственной свадьбы перед обиженным Джеффри и светским обществом. Отношение к проблеме самой героини читатель узнает при помощи метафоричных авторских интенций: «...ей были обещаны бодрое настроение, климат без миражей, абсолютно здоровые обстановка и окружение – тихая гостиница, отличная кухня, долгие прогулки, отсутствие развлечений, ранние отходы ко сну, – верный залог того, что *она вновь обретет саму себя*, серьезную и трудолюбивую, и забудет о *досадном проступке, который повлек за собой нынешнюю краткосрочную ссылку* в это, судя по всему, малонаселенное местечко» [Брукнер: 1].

Мисс Хоуп откровенно отмечает про себя: «Считалось, что мне положено ходить с опущенной головой, и те, кто полагал, будто знает меня, единодушно решили – пусть впредь так и будет. После *целительного пребывания в мире этого серого одиночества* (я заметила, что листья на растении под окном совершенно неподвижны) мне, несомненно, разрешат возвратиться, вернуться к тихому прозябанию, стать такой, какой я была, пока не совершила этот, по всей видимости, чудовищный проступок, хотя, говоря откровенно, совершив его, я и думать о нем перестала» [Брукнер: 2]. Героиня испытывает не угрызения совести, а, напротив, облегчение. Гораздо больше Хоуп обеспокоена поиском ответов на массу других психологических вопросов, не имеющих никакого отношения к мнению окружающих о ней.

Душевная сумятица, результат болезненной привязанности к женатому Дэвиду обусловила творческий дисбаланс, что очень сильно озадачивает Эдит:

«Художественная литература, это освященное веками прибежище всех неприкаянных, могла бы, конечно, ее поддержать, но выбрать подходящую книгу было совсем непросто: когда она писала книги, то могла читать только ранее прочитанное, а в нынешнем состоянии психического истощения, в лихорадочном возбуждении, незримом для постороннего глаза, ее не тянуло даже к добрым старым знакомцам.

Читала одно, а читалось другое: например, вместо “страсть” вдруг высказывал “страх» [Брукнер: 26]

Позже в разговоре с мистером Невиллом Эдит адекватно характеризует свою творческую нишу: «Писателей делят на две категории <...> *сверхъестественно мудрых и сверхъестественно простодушных, как бы не набравшихся глубокого опыта, на который можно опереться.* Я отношусь ко второй категории, – добавила она и покраснела, потому что сказала правду» [Там же: 39].

Эдит – закрытый человек, но корень ее отшельничества не в чрезмерном самолюбовании и завышенной самооценке, а в необычайной чуткости и ранимости: «И в моей жизни были смерти и прощания <...>. Но я научилась *ставить от них заслон, прятать подальше, не допускать до сознания. Выставлять напоказ душевные раны означало бы для меня эмоциональную распушенность, за которую потом было бы стыдно*» [Там же: 34]. Именно ранимость и внутренняя чистота заставляют Эдит защищаться от собственной женственности, принятия себя как представительницы прекрасного пола: «*Грубые низкие мысли ворочались в глубинах ее сознания, дожидаясь случая всплыть на поверхность.* Вообще-то не в ее духе было тратить столько времени на разговоры о нарядах или рассуждения о доходах и возможностях других женщин: подобная болтовня всегда представлялась ей, по существу, недостойной» [Там же: 37].

Сама писательница видит причины такой расстановки приоритетов в сложных взаимоотношениях героини с матерью, присутствующих как аллюзия и во взрослой жизни: «Я слишком строга к женщинам, потому что разбираюсь в них лучше, чем в мужчинах. <...> Я сурова, потому что помню мать и ее жестокость и потому что все время жду новой жестокости» [Там же: 40]. В минуту откровения перед самой, Хоуп признает, как ей не хватало душевности и искренности в отношениях с матерью:

«Жаль, у меня не было матери, которая дала бы мне заповеди на скрижалях и на каждый случай имела бы наготове старую мудрую пословицу либо пример из современной жизни. <...> моя несчастная мать только и делала, что высмеивала да обличала. С ходом лет я все

больше проникаюсь ее печалью, ее растерянностью перед тем, как сложилась жизнь, ее одиночеством. *Она завещала мне туман, в котором плутала сама.* Она, эта суровая разочарованная женщина, находила утешение в любовных романах, незамысловатых романтических сказочках со счастливым концом. Может, поэтому я их и пишу» [Там же: 43].

Эдит закрыта не потому, что высокомерна – она опасается приобретения новых ран, ей неловко признаться миру, что ее сложности – от недостатка любви. Причем драматизм отношений с матерью, без воли на то самой женщины, перешел на отношения с противоположным полом.

Но в то же время, она отдает себе отчет в том, что является для нее смыслом существования: «Я не романтическая женщина. <...> Я не вздыхаю и не стенаю по роковым непомерным страстям, по грандиозной любви, заставляющей забыть все на свете. <...> Нет, я стремлюсь к простой повседневности. Вечером погулять рука об руку <...>. Перекинуться в карты. Найти время для пустой болтовни» [Там же: 41].

Эдит видит спасение не в смене обстановки, а в обретении искреннего чувства: «Когда любви нет, я не могу с полной отдачей ни думать, ни действовать, ни разговаривать, ни писать, ни даже видеть сны. *Я кажусь себе исключенной из мира живых.* Становлюсь холодной, полусонной, застывшей. *Обрушиваюсь в себя.* В моем представлении идеальное счастье – это весь день сидеть на солнце в саду, читать или писать в полной и безусловной уверенности, что тот, кого я люблю, вечером вернется домой. Ко мне. И так каждый вечер» [Там же].

Переменчивые движения души молодой женщины отражены в ее вербальной рефлексии природных явлений: «*И погода – смутная, туманная, себе на уме, однако неприветливая: уж не призвана ли она, помимо прочего, омрачить испытательный срок для той, что опрометчиво отправилась в поездку без теплого пальто?*» [Там же: 7]. В момент острой грусти Эдит уверена, что весь мир против нее, даже погода:

«Замок, отталкивающий своей мрачностью и суровостью, уравновешивающий своим силуэтом ослепительный блеск воды, стоял на вдвинутом в озеро клочке земли, словно предел дальнейшему

наступлению суши. Скоро он должен был застить солнце, а его разом потемневшая глыба накрыть их своей тенью. <...> День незаметно терял свои краски, небесная голубизна бледнела в этот промежуточный час перед приходом сумерек. Эдит охватила печаль, наступающая с приближением вечера» [Там же: 30].

К счастью, постепенно увлеченная в чинный круговорот жизни гостей отеля, она невольно ловит себя на мысли, что способна замечать великолепие природы: *«Осеннее солнце заливало ласковым медовым светом гладь озера; крохотные волны с тихим шорохом лизали берег; белый пароход бесшумно скользил в сторону Уши; а на песчаной дорожке, прямо под ногами, она увидела ежик капитана, из лопнувших створок которого выглядывало коричневое ядрышко ореха»* [Там же: 20].

Относительное моральное равновесие позволяет Эдит замечать спокойствие не только в природе, но и во всех реалиях окружающего мира: *«Ее слуха едва касалось лишь тихое урчание невидимых за деревьями автомобилей, мирно следовавших домой по вечернему шоссе»* [Там же: 7].

Таким образом, метафоры помогают показать образ Хоуп в динамике.

Кроме того, возможность наблюдать за людьми со стороны – это всегда глоток свежего воздуха. Эдит не откажешь в умении метко выбирать слова относительно своих переживаний – она также искрометно умеет заглядывать в души других людей, притом что отель «У озера» создает идеальные для этого условия.

Мадам де Боннэй, неизменная гостья отеля, – дама преклонных лет, малочисленные события жизни которой сводятся к переезду из пансиона в отель, дежурным нарочито вежливым посещениям равнодушных сына и невестки. Разрушающее осознание ненужности дама маскирует показательной чванностью: *«бульдоголиця дама»*, «облаченная в черное платье на любой случай и сменившая синюю вуаль с бантиками на черную с кое-как приклеенными блестками, воздела трость и произнесла “А!”», *«двинулась вперевалку сквозь чащу свободных стульев и столиков»* [Там же: 8].

Ужин – настоящая забава для Эдит, она занята любимым делом – наблюдением за постояльцами и их манерами, причем не всех острый писательский ум удостаивает чести называть по именам: «Дама с собачкой – крепдешиновая блузка не спускалась, а как-то свисала с ее узких высоких плеч», на ее лице, как отметила Эдит, «едва заметно проступали признаки начинающегося распада» [Там же: 11].

Наиболее интересные фигуры – Айрис и Дженнифер Пьюси, мать и дочь, о которых Эдит рассказывает в одном из писем к своему возлюбленному Дэвиду. По мнению Эдит, Дженнифер – «великолепный образчик, естественное свидетельство материнской опеки»:

«Широкое белое лицо, на котором, возможно, собранные воедино и не очень выразительные *глаза, нос, рот и брови чувствовали себя несколько потерянно*, сияло здоровым румянцем невинного младенца. Она отливала светом с головы до ног. Светло-голубые глаза, слегка загнутые внутрь зубы, кожа без единого пятнышка – все отдавало лоском; по сравнению с этим блеском ее белокурые волосы выглядели чуть ли не серыми. Формы ее полноватого безыскусного тела подчеркивала отнюдь не безыскусная, на взгляд Эдит, одежда, вероятно, слишком ей тесная» [Там же: 21].

Мисс Хоуп справедливо подметила, что удел Дженнифер Пьюси – находиться в тени харизматичной матери, которая не прочь выделяться даже на фоне собственной дочери. Иронию вызывает желание старшей Пьюси, Айрис, казаться по-прежнему молодой, вопреки реальному возрасту: «Мать сделала две безуспешные попытки подняться из кресла <...>. Эдит не без удивления поняла, что *суставы не всегда подчиняются пожилой даме* и что впечатление о возрасте, сохранившем юношеский задор, столь яркое на расстоянии, потускнело, когда дама встала. Эдит внесла поправку в свои расчеты: *матери не под шестьдесят, а под семьдесят; дочери не двадцать шесть, а за тридцать*. Но все равно обе выглядели великолепно» [Там же: 6].

Эдит видит не только нестандартную внешнюю оболочку, но и изнанку образа жизни и истинного отношения к людям, что метафорично подчеркнуто в тексте романа:

«За их чрезмерной любезностью кроется глубоко эшелонированная, неприступная оборона <...>. Словно им искренне жаль тех, кому отказано в возможности быть Пьюси. А “теми” являются, по определению, все остальные. Не уверена, что Дженнифер вообще выйдет замуж. Кто из чужих удостоится высшей чести – посвящения в свой? <...> Ему придется представить безупречные верительные грамоты: состояние, не меньшее, а то и большее их собственного; <...> особняк в идеальном месте и то, что миссис Пьюси именуем «положением» [Там же: 46 – 47].

Самому желанному собеседнику, Дэвиду, Эдит рассказывает в письме о еще одной интересной персоне, Монике, отправленной в экзиль богатым супругом:

«С ней все равно что с ребенком: остановится, упрется – и ни в какую. <...> Чашечка кофе оборачивается полдюжиной пирожных – меня ей не нужно обманывать. <...> Мужа она боится и ненавидит, но лишь потому, что не видит от него никакой защиты; себя считает обреченной на одиночество и ссылку. Тут ей не откажешь в предвидении. Представляю ее через несколько лет: эмигрантка, которой платят за то, чтобы она жила за границей в бесконечных отелях “У озера”, на прекрасном осунувшемся лице – застывшая маска презрения, и на руках – неизменная собачка» [Там же: 33].

Эдит, как и надлежит настоящей писательнице, наблюдательна и скупуплезна. Она удачно усматривает особенности интерьера отеля, соответствующего мировосприятию его хозяина мсье Юбера и постояльцев. Формулировка названия тона комнаты – «тон переваренной телятины» – отображение внутреннего состояния мисс Хоуп: «Повернувшись спиной к бесцветной бесконечности за окном, она обвела взглядом комнату, выдержанную в тонах переваренной телятины: розоватый ковер и шторы, узкая кровать на высоких ножках под розоватым покрывалом, аскетический столик с таким же стулом, вплотную задвинутым под столешницу, узкий дорогой шкаф и высоко-высоко над головой – маленькая медная люстра, которая, как она знала, рано или поздно безотрадно замигает восемью слабыми лампочками» [Там же: 2].

Закономерно, что мсье Юбер, душа отеля, достаточно скуп на эмоции, как и интерьер отеля на яркие краски, а его точка зрения или отношение к чему-либо всегда имеют конкретное подтверждение: «Эдит с интересом заметила, что мсье Юбер на секунду закрыл глаза, но, когда их открыл, лицо его пошло складками, долженствующими выразить неземное блаженство» [Там же: 12].

Метафоры интерьера в романе «Отель “У Озера”» динамичны, причем подобные эстетические движения параллельны разворачиванию отношений между персонажами. Появление миссис Пьюси имеет фантастический эффект: «...*как по волшебству гостиная ожила благодаря некоей даме неопределенного возраста*» [Там же: 5]. «Оживание» комнаты подразумевает возникновение эмоционального оживления постояльцев, вызванное традиционно эпатажным появлением мадам Пьюси:

«Ослепительно пепельная блондинка с алым маникюром и в платье очаровательного (и дорогого) набивного шелка взмахивала ручкой в такт музыке, а на ее красивом лице играла довольная улыбка; официантки, явно привлеченные явлением столь милой особы, увивались вокруг нее, предлагая налить еще чашечку чая, взять еще ломтик торта. Она каждую одаривала теплой улыбкой, но самую сердечную приберегла для пожилого пианиста; тот встал, собрал ноты, подошел к ней и что-то тихо сказал, отчего она рассмеялась, затем поцеловал ей руку и удалился, и на его прямой узкой спине было написано, до чего он счастлив, что его оценили по заслугам. Откинувшись в кресле и держа чашку с блюдцем у рта, дама пила чай не просто изысканно – с выражением благосклонного соизволения; она и в самом деле являла собой восхитительное зрелище, будучи напрочь лишена мучительной неловкости, которая нападает на некоторых в незнакомой обстановке, и, несомненно, чувствовала себя как дома в стенах отеля, хоть тот и пустовал на три четверти» [Там же: 4 – 5].

Метафора в романе А. Брукнер «Отель “У Озера”» выполняет роль концептуального тропа синтетического характера, как элемента создания образа, демонстрации ценностной позиции, иллюстратора особенностей авторского стиля.

Литература

Брукнер А. Отель «У озера». URL: http://royallib.com/book/brukner_anita/otel_u_ozera.html (дата обращения: 28.08.2016).

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М. : Высш. школа, 1989.

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

МакКормак Э. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры : сборник / пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз.; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. М. : Прогресс, 1990. С. 358 – 387.

Миллер Дж. Образы и модели, уподобления и метафоры // Теория метафоры. С. 238 – 284.

Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры // Теория метафоры. С. 68.

Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры. С. 44 – 68.

Серль Дж. Метафора // Теория метафоры. С. 307 – 342.

УДК 821.152.1-2(Уолш Э.)
ББК Ш33(4Ирл)64-8,446

О.И. Сальникова

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

«THE WALWORTH FARSE» ЭНДЫ УОЛША: ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ МОДЕЛИ

Аннотация. Статья посвящена детальному анализу особенностей пространственно-временной организации пьесы «The Walworth Farse» ирландского драматурга Энды Уолша. Особое внимание уделено взаимодействию пространственно-временных пластов реальности и вымысла. Также предметом внимания становятся мифологические образы, используемые драматургом для создания времени-пространства произведения.

Ключевые слова: пространственно-временные модели, художественное пространство, хронотоп, ирландская литература, драматургия, пьесы.

Текущая литературная ситуация Ирландии характеризуется бурным развитием, которое, несомненно, требует философского, социокультурного, а также литературоведческого осмысления. Исследование пространственно-временных моделей произведений художественной литературы, особенно в драматургии, остается одним из центральных направлений в современной западной и отечественной науке о литературе. Обращение к пространственно-временным моделям драматических произведений начала XXI в. представляется актуальным, поскольку позволяет делать выводы о своеобразии современного этапа развития ирландской драматургии.

По мнению американского исследователя театра и драмы К. Берчайлда, наиболее значительный вклад в изображение городского пространства в современной драме вносит Энда Уолш (Enda Walsh, р. 1967) [Berchield 2003: 221 – 222]. Ограниченное сценическое пространство, способствующее нагнетанию внутреннего напряжения, цикличное время, сложное взаимодействие воображаемой и фактической реальности являются характерными чертами многих современных ирландских пьес. Перечисленные особенности являются ключевыми для творчества ирландского драматурга Энды Уолша.

К. Уолленберг говорит о том, что в недавних клаустрофобических пьесах Уолша (таких как «Bedbound», «The Walworth Farce», «The New Electric Ballroom») его персонажи в поисках убежища и спасения от боли и страха, которыми наполнен внешний мир, заключают себя в своеобразную «тюрьму», созданную своими же руками с тем, чтобы затем раз за разом воссоздавать травмирующий опыт, который они получили извне. С одной стороны, они находят успокоение в уже знакомых схемах собственных мифов, с другой стороны, остаются в их пределах, отчаянно стараясь отгородиться от

влияния внешнего мира [Wallenberg 2010: 22]. Так, местом развития событий в пьесах драматурга становятся небольшие ограниченные пространства (например, квартира или отдельная комната, склад или даже дно осушенного бассейна), в которых герои пытаются сотворить свой мир. Создавая его, они могут опираться на собственные представления об идеальном пространстве (как это происходит, например, в пьесе «Disco Pigs»), или мысленно возвращаются к тому пространству-времени, в котором они были счастливы или чувствовали себя в безопасности. При этом, в итоге искусственно созданное пространство обязательно будет разрушено: либо кем-то из героев изнутри, либо какими-то внешними силами.

Премьера рассматриваемой нами пьесы «The Walworth Farce» прошла в театре Town Hall Theatre (постановка компании Druid Theatre) в 2006 г. в Ирландии, а в следующем году она была поставлена на сцене Traverse Theatre в Эдинбурге и получила премию Festival Fringe First Award. В 2008 г. пьеса была поставлена на американской сцене в театре St. Ann's Warehouse (Нью-Йорк).

Действие этой трагикомедии разворачивается в пределах муниципальной квартиры, расположенной в одном из центральных районов Лондона. Ее главные герои – ирландские эмигранты – Динни и его сыновья Блейк и Шон. Каждый день члены семьи по воле отца разыгрывают друг перед другом своеобразное фарсовое представление, главная тема которого – события, ставшие причиной их отъезда из Ирландии. Эти события сами по себе выглядят неправдоподобно. Мать Динни трагически погибает в результате несчастного случая: ее сбивает лошадь, перелетевшая через забор после того, как в нее врезался быстроходный катер. Женщина отправилась собирать крыжовник, который она использовала для приготовления алкогольных напитков. Катер же, которым управлял их 96-летний сосед Коттер, врезался в морского льва и вылетел на сушу.

На похоронах, которые устраивает Динни, он приводит скорбящих не к себе, а в дом в фешенебельном районе, посчитав, что там никто не живет. Он планирует остаться там жить, выдав себя за преуспевающего нейрохирурга. Ему хочется доказать

своему безработному брату Падди, что он добился в жизни большего, и поэтому именно он должен быть душеприказчиком их матери. Отдельного упоминания заслуживает и то, как Динни объясняет свое внезапное превращение из маляра в нейрохирурга: по его мнению, двухгодичных вечерних классов по «основам нейрохирургии» было достаточно, чтобы овладеть основными навыками профессии.

Через какое-то время появляются настоящие владельцы дома, которыми оказываются родственники водителя разбившегося катера. Они тоже не могут его похоронить. Как выясняется далее, старика убил его сын Питер и муж его дочери Джек для того, чтобы получить в наследство все его состояние. В результате перипетий все собравшиеся герои, кроме Динни, погибают при различных обстоятельствах, а Динни набивает карманы обнаруженными в гробу Коттера деньгами. Ему приходится бежать в Лондон в сопровождении своих сыновей.

Описанный выше сценарий герои разыгрывают уже на протяжении почти двадцати лет. Отец семейства Динни играет роль самого себя, его сын Шон исполняет роль брата Динни – Падди, а старшему сыну Блейку достаются все женские роли: в рыжем парике он играет роль своей матери Морин, в черном – жены Падди Веры. Постепенно в их фарсе появляются новые персонажи: Блейк играет миссис Коттер, Эйлин и ее мужа Джека, а Шон получает возможность сыграть роль Питера, брата Эйлин. Когда Блейку приходится изображать в одной сцене сразу несколько персонажей, он надевает нужный ему парик, а другой держит в свободной руке и меняет их, когда ему нужно сыграть другого персонажа. Динни берет на себя множество обязанностей: он и драматург, и актер, и режиссер, и помощник режиссера, и сценограф, и суфлер, и член жюри, и критик, и зритель. Его сыновья разыгрывают фарс вместе с ним и для него, в меньшей степени для друг друга. Других зрителей у них нет.

В глазах героев, с точки зрения которых выстраивается пространство эмиграции, символическим центром мира становится их новый дом. Это сооружение с четко выраженной вертикальной структурой, которое «материализует идею оси мира» [Бидерманн 1996: 193]. В названии района, где

располагается их жилище (Elephant and Castle), содержится близкий по значению символ замка или башни. Данные символы имеют положительное значение, так, например, в христианском искусстве часто встречается образ башни-твердыни, «которая защищает верующих от натиска адских сил» [Бидерманн 1996: 25]. Дом воплощает центральную зону мира героев-эмигрантов, «снаружи» которой располагается остальной мир. Герои прячутся в своем убежище, спасаясь от внешнего мира. Они заключены в герметичном, закрытом пространстве театрализованного представления, их удерживает семейный ритуал, которым руководит тиран Динни и который позволяет ему сохранять власть над сыновьями. Этот выдуманный, виртуальный мир основан на параноидальных, маниакальных, ошибочных представлениях о внешнем мире. Пространство Лондона представляется им враждебным миром, населенным живыми мертвецами, которые не оставляют попыток вторгнуться в их жилище.

BLAKE. [...] And then the people. They come out from the houses and shops and they're after you. Their skin, it falls to the ground and them bodies running you down and *wanting to tear you to shreds*. [...] And they're all *snapping teeth* and *grabbing hands* they have (p. 42).

Пространство эмиграции не является гомогенным, оно разделено на участки, отличные по своим качествам и свойствам. Ю.М. Лотман говорит об этом феномене следующее: «Разграничение на *этом* (близкий, наш – в дальнейшем «Э») и *том* (чужой, их – в дальнейшем «Т») миры происходит таким образом, что между двумя частями не возникает однозначного соответствия. Э и Т приписывается разная мерность. Существа, населяющие Т, принципиально не похожи на «нас» [Лотман 2002: 123].

В классической мифологической модели мира статусом «своего» пространства наделена центральная зона, которая является организованным и аксиологически положительно маркированным участком. Пространство эмиграции в данном случае демонстрирует несколько отличную расстановку аксиологических маркеров: в нем негативные оценочные смыслы закреплены за центром и прилегающей к нему зоне, а

позитивные – за периферией (внешней зоной). Динни ненавидит Лондон и лелеет мечту вернуться в родной Корк. Он идеализирует пространство Ирландии и сравнивает его с драгоценностями («For I liken Cork City to a large jewel, Paddy and Vera. [здесь и далее курсив наш – О.С.] *A jewel with the majestic river Lee ambling through it, chopping the diamond in two before making its way to murkier climes...*» (p.16)).

В бесконечном повторении уже пережитых событий Динни находит успокоение. Как замечает Патрик Лонерган, Динни считает, что обыденность создает ощущение безопасности (он говорит Шону «the family routine keeps things safe» (p. 68)), создание фарса для героя сродни созданию ритуала, который поможет ему вернуть чувство покоя, которое он утратил, убив своего брата и его жену. Услышав обвинения в том, что все события фарса являются лживыми и созданными искусственно, Динни заявляет «It's my truth, [and] nothing else matters» (p. 70). Для Динни проблема заключается в том, что внешний, реальный мир систематически вмешивается в его театральное представление. Он приходит в ярость, когда Шон приносит хлебцы вместо хлеба или колбасу вместо курицы. Подобные случаи повторяются все чаще, пока, наконец, в конце первого акта в их жилище не появляется человек из пространства «снаружи» [см. об этом: Lonergan 2015].

Герои пьесы отказываются от общения с внешним миром, целиком занятые совершенствованием своего представления. Циклическая модель времени созданного героями ритуала соотносится с замкнутым пространством их жилища. Только младшему сыну Шону разрешено выходить за пределы квартиры, чтобы купить продукты и необходимый реквизит для театрализованного представления. Однажды он случайно приносит из магазина чужой пакет с покупками, что привело к появлению кассирши Хейли, которая отправилась вслед за Шоном, чтобы отдать ему его продукты. Героиня переступает границу созданного героями пространства, она является представительницей внешнего мира, существующего в другом пространственно-временном пласте.

М. Элиаде говорит о том, что любой обряд или ритуал совершается не только в освященном пространстве, т.е. по своим свойствам отличающимся от пространства мирского, но также он совершается в «сакральном» времени, «в то время» (*in illo tempore, ab origine*), то есть в то время, когда обряд был впервые совершен богом, героем или предком. Развивая свою теорию ритуала, исследователь говорит о том, что функция ритуала заключается в устранении течения конкретно-исторического («профанного» времени) и замена его временем традиции («сакральным временем») [см. об этом: Элиаде 1998]. В описанной сцене цикличное время созданного героями ритуала нарушается и вступает во взаимодействие с реальным хронологическим временем.

Николас Грин развивает мысль о том, что одним из самых часто встречающихся мотивов в ирландской драме можно считать появление незнакомца в доме [см. об этом: Grene 1999]. Некто из «внешнего мира» проникает во внутреннее, гармоничное пространство дома и нарушает установленный порядок (который затем восстанавливается, даже если в несколько измененном виде). Хейли подходит под это описание. Одно ее присутствие развеивает все истории, выдуманные Динни, и более того, Блейк утверждает в своем решении убить отца.

Приходит время разыграть представление. Сначала Хейли с интересом наблюдает за происходящим, однако затем, обескураженная и напуганная, пытается покинуть квартиру и увести с собой Шона. Динни воспринимает Хейли как человека, который может разрушить их семью, поэтому он заставляет ее остаться и находит ей роль в постановке. Динни решает, что ей подойдет роль его собственной матери.

Значимым является следующий эпизод. В ходе репетиций Блейк, исполнявший в тот момент роль Джека, слишком сильно ударил Шона, исполнявшего роль Питера, после чего между братьями завязывается драка, в ходе которой братья обсуждают свою дальнейшую судьбу.

«BLAKE. But you're wanting me to kill Dad, aren't you, Sean? We kill Dad, *break the story, step outside* like you've got it all planned [...] but then you walk away from me with her» (p. 57).

В данном отрывке сконцентрированы все потребности и страхи Блейка, а также его склонность к жестокости. Фундаментальное желание Блейка заключается в том, что он хочет разорвать цикл ритуального повторения одних и тех же событий и «разорвать историю», созданную Динни. Шон хочет покинуть квартиру вместе с братом, однако тот не собирается покидать ее пределы («BLAKE. WE BELONG IN HERE» (p. 57)). Блейк свылся со своим положением узника и его чувство принадлежности к миру, созданному в квартире, ярко проявилось в данной ситуации. Блейк угрожает убить Шона, однако тот возражает: «Then you'll have to live with what he lives with» (p. 57). Это первое четко выраженное подтверждение того, что их фарс представляет собой специально сконструированное ложное воспоминание, с помощью которого Динни скрывает свои убийства.

Блейк никогда не покидал квартиру. Он говорит о воспоминаниях, ощущениях, запахах и образах, а также о том, как они были замещены словами отца и о том, как мир, в котором они живут, отгорожен от остального мира стеной из слов.

«BLAKE. Dad all talk of Ireland, Sean. Everything's Ireland. His voice is stuck in Cork so it's impossible to forget what Cork is. (A pause.) *This story we play is everything*» (p. 220). Единственной реальностью для Блейка становится театрализованное действие, разыгрываемое в стенах квартиры. Шон задается вопросом о том, насколько правдивы события, которые они освещают в фарсе.

«SEAN. Is any of this real?»

DINNY. Don't doubt me. We allow Mister Doubt into this flat and where would we be? Blake?»

BLAKE. We'd be outside, Dad».

Динни сам создает искусственную реальность, которая, по его словам, является единственно истинной. Он ничем не доказывает подлинность событий, о которых рассказывает сыновьям. Услышав обвинения в том, что все события фарса являются лживыми и созданными искусственно, он заявляет «It's my truth, [and] nothing else matters» (p. 70). В то же время Динни ничем не подкрепляет свои представления об окружающем их пространстве Лондона как об ужасном мире,

населенном не людьми, а некими ужасными существами. Здесь на первый план выходит тема значимости слов и их возможностей, характерная для многих произведений Уолша.

«DINNY. [...] For what we are, Maureen if we're not our stories?
BLAKE. We're the lost and the lonely».

Особенность временной организации пьесы заключается в том, что немалая часть событий предстает перед зрителями не в реальном времени, а в рассказах об уже случившемся. Однако по ходу действия становится ясно, что фарс, который разыгрывают герои, постоянно изменяется, в него вносятся все новые исправления и добавления, иногда совершенно абсурдные и фантастические. Изображенный в пьесе «мир в коконе» не имеет привязки к реальным пространственно-временным координатам, даже несмотря на то, что драматург помещает своих героев в реалистические декорации лондонской квартиры.

Трагедия заключается в том, что сыновья не могут перестать повторять схемы прошлого: как и предсказывал Динни, Шон обречен стать таким же, как его отец. Именно так и происходит, когда Блейк убивает Динни, а затем в результате несчастного случая Шон убивает Блейка. Блейк целует брата и говорит «Nowgo, love». Двадцать лет назад их мать сказала те же слова их отцу. Схема повторяется: один брат убивает другого и получает прощение от женщины, которая хочет, чтобы он обрел свободу. Однако вместо того, чтобы принять это прощение, Шон поступает в точности так же, как его отец: он запирается в квартире и создает новую пьесу, в этом раз исполняя все роли в одиночку. Шон решает забыть уже знакомой историей вместо того, чтобы отправиться навстречу большому миру, полному неизвестности и свободы.

Таким образом, можно сказать, что пространство, в котором обитают герои произведения, многомерно. Прежде всего, они живут в бытовом и воображаемом измерениях. Первое измерение – это повседневная обыденная действительность, быт, в котором они готовятся к представлению, глядят костюмы, приводят в порядок декорации, проверяют сохранность реквизита. Ю.М. Лотман

описывает бытовое пространство как косное, по своей природе исключающее движение. Оно отграничено со всех сторон неподвижной границей [Лотман 1988: 267]. Второе – искусственная реальность, ретроспективное пространство, воссоздаваемое в их историях. В произведении происходит наложение локусов, смещение внешнего и внутреннего пространственно-временных пластов. С одной стороны, герои действуют одновременно в нескольких локусах, в конкретном физическом месте и времени пребывания. С другой стороны, они пребывают в пространстве своих мыслей, воспоминаний и фантазий, которые представляют собой третий тип пространства произведения. Художественное пространство пьесы Энды Уолша «The Walworth Farce» организовано по принципу взаимопроникновения внешнего, реального пространства и внутреннего, виртуального, созданного искусственно.

Литература

Berchild Ch. L. Staging Dublin: urban representation in Contemporary Irish Drama : diss. dr of philosophy (Drama and Theatre) / Ch. L. Berchild ; University of San Diego, California, University of California, Irvine. San Diego, 2003.

Grene N. The politics of Irish drama: plays in context from Boucicault to Friel. Cambridge University Press, 1999.

Lonergan P. “The Lost and the Lonely”: Crisis in Three Plays by Enda Walsh // *Études irlandaises*. 2015. №. 40-2. С. 137 – 154.

Wallenberg C. (2010). Small Rooms Full of Words. American Theatre, 27(3), pp. 22 – 25.

Walsh E. Plays: Two. Nick Hern Books, 2014.

Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М. : Республика, 1996.

Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб. : Академ. проект, 2002. С. 109 – 142.

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

Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость / пер. с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой. СПб. : Алтейя, 1998.

УДК 821.581-31(Мо Янь)
ББК Ш33(5Кит)64-8,44

Хуан Жун

(Цзилинский институт русского языка,

Чанчунь, КНР;

Уральский государственный педагогический университет,

Екатеринбург, Россия)

ОБРАЗ ЖИЗНЕННОГО КРУГА В РОМАНЕ МО ЯНЯ «УСТАЛ РОЖДАТЬСЯ И УМИРАТЬ»

Аннотация. В статье рассматривается образ жизненного круга в романе Мо Яня «Устал рождаться и умирать». Рассказ о движении времени и истории выстраивается оригинальным образом, в соответствии с китайскими мифологическими представлениями и влиянием буддизма на китайскую культуру. После смерти душа главного героя СимэньНао поочередно перерождается в обликах животных – осла, вола, свиньи, собаки, обезьяны, пока вновь не была рождена как человек. Душа героя хранит память о едином потоке истории вопреки разорванному трагическому времени.

Ключевые слова: романы, история Китая, образ жизненного круга, литературные образы, китайская литература, китайские писатели.

В 2006 году Мо Янем был издан роман «Устал рождаться и умирать». Автор работал над произведением стремительно, написав произведение всего «за сорок три дня». По признанию писателя, быстрый темп сочинения объясняется тем, что он выписывал иероглифы «мягкой кистью» [Мо Янь 2014: 695]. В обращении к старому способу письма автор видел символическое значение: «это был этаким ритуал, жест противления современности», «большой шаг назад» [Мо Янь 2014: 696 – 697]. Возвращение в прошлое для Мо Яня было

осязаемым: подсчет листов рукописи создавал «ощущение реального, настоящего» [Мо Янь 2014: 697].

Мо Яню было важно вернуться в прошлое и вновь предпринять попытку осмыслить историю Китая. Рассказ о движении времени и истории выстраивается оригинальным образом, в соответствии с китайскими мифологическими представлениями и влиянием буддизма на китайскую культуру. Душа главного героя романа, раскулаченного и расстрелянного, попадает в Ад, в царство Ло-вана, и, по приказу владыки преисподней, герой должен пережить ряд перевоплощений. Поочередно душа Симэнь Нао рождается в обликах животных – ослы, вола, свиньи, собаки, обезьяны. Последним образом в котором возрождается душа бывшего помещика, становится большеголовый ребенок Лань Цяньсуй. Однако рассказ о перерождении главного героя сопряжен с эпическим повествованием об истории Китая с 1950 по 2000-е гг., и каждый новый круг жизни героя в облике какого-нибудь животного соотносится с определенным периодом в истории страны.

В первой главе в обстоятельствах, описывающих «муки [Симэнь Нао] в загробном царстве» очень много парадоксов. Отправленный в Ад, Симэнь Нао уверен в своей невиновности: «любил трудиться, был рачительным хозяином, старался для общего блага, чинил мосты, устраивал дороги, добрых дел совершил не мало. <...> богатство добыто трудом, стал хозяином благодаря своему уму» [Мо Янь 2014: 8]. И Ло-ван, и его прислужники, паньгуани, не в силах посмотреть в глаза СимэньНао: «им абсолютно ясно, что [герой] невиновен». Несправедливость в мироустройстве настолько безгранична, а герой убедителен в своей исповеди, что даже владыка Ада понимает, что на СимэньНао «возвели напраслину. <...> Но [ему] такого положения дел изменить не дано». Сам герой предчувствует, что ему придется пережить, слыша, как его «слова повторяются бесконечно, словно перерождения в круге бытия» [Мо Янь 2014: 9]. И, действительно, Ло-ван, не в силах возродить героя, однако дарует ему возможность вернуться на землю. «Исключением по милосердию» становится вхождение Симэнь Нао в этот круг: его «отпускают в мир живых»,

предварительно смочив плоть «в ослиной крови с ног до головы». «Ослиная кровь» возвращает герою жизнь, «силы и мужество» [Мо Янь 2014: 10]. Оказавшись на земле, вновь вспомнив минуты расстрела и увидев усадьбу, герой уверен, что начнется новая жизнь, как это и бывает с душами праведными и отпущенными на землю. Но совершенно неожиданно Симэнь Нао рождается в облике «осленка с белыми копытами и нежными губами» [Мо Янь 2014: 14].

Неслучайно в сознании героя проносятся трагические события последних мгновений его жизни в облике человека – он отказался выпить напиток забвения перед отправкой на землю, и потому все помнит! «Горести, тревоги и озлобления» Симэнь Нао хранит в своем сердце, без них бессмысленно возвращаться [Мо Янь 2014: 11]. Страдания героя множатся: он сохраняет в своей душе память о горе и прерванной жизни, да и перерождение в обликах животных не приносит облегчения. Напротив, животные оказываются теми существами, которые первыми претерпевают бедствия среди людей в истории, переполненной предательствами, ненавистью, разобщенностью.

Каждый цикл исторического развития общества оказывается оторванным от предыдущего, отрицающим прошлое, и лишь память Симэнь Нао соединяет события культурной революции и ее последствий в единую цепь. Воспоминания о едином потоке ушедшего времени, как «большой роман», рассказывает большеголовый ребенок Лань Цяньсуй – последний образ в круге перерождения души Симэнь Нао, вознагражденной за мытарства в животных обликах и обретающей человеческую жизнь в начале «нового тысячелетия и нового века» [Мо Янь 2014: 693 – 694].

Литература

Мо Янь Устал рождаться и умирать / пер. с кит., примеч. И. Егорова. СПб. : ЗАО Торгово-представительский дом «Амфора», 2014.

Рифтин Б.Л. От мифа к роману. Эволюция изображения персонажа в китайской литературе. М. : ГРВЛ-Наука, 1979.

УДК 821.161.1-1(Волошин М. А.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

Баруткина М.О.

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

СИМВОЛИКА ОГНЯ В ЦИКЛЕ «НЕОПАЛИМАЯ КУПИНА»

М.А. ВОЛОШИНА В ДИАЛОГЕ С КЛАССИКОЙ

(Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ И Ф.И. ТЮТЧЕВ)

Аннотация. Огонь является одним из главнейших образов русской литературы, поэтому поиск интертекстуальных связей на этой основе представляется плодотворным и актуальным. Рассматривается диалог поэта М. Волошина с авторами XIX века, анализируется изменение символики огня в зависимости от авторского художественного мира, времени и эпохи. Сближение понимания М. Волошиным и его предшественниками символики огня рассматривается на примере цикла «Неопалимая Купина».

Ключевые слова: историософия, символика огня, образ огня, литературные образы, русская литература, русские поэты, поэтическое творчество.

В литературоведении есть четкое представление об историософии М. Волошина, в основе ее – умение поэта смотреть на мир вокруг, на природу и на события, которые происходят, как на результат исторических процессов [Купченко 1988, 1996; Пинаев 2010; Суходуб 2009, 2013; Заяц, Акбашева 2010]. Волошин видит связь между прошлым и будущим, видит духовные причины тех трагедий, которые потрясли мир в XX столетии. Особенно важным представляется разобраться в истоках историософии М. Волошина, рассмотреть влияния и «отражения», понять – сыграли ли его предшественники определенную роль в формировании его исторического мировоззрения.

Начиная с 1905 года, Волошин откликается на события мировой истории своим творчеством, с особым вниманием к

истории России. Это позволяет говорить нам о современности и современности поэта, о том, что он не отрывался в философских суждениях от конкретной почвы и непосредственной реальности. Его занимали факты окружающей действительности и их духовная связь с прошлым, это, безусловно, поэзия на злобу дня и, вместе с тем, это философская поэзия. Аналогичную ситуацию мы наблюдаем в творческом пути Достоевского: именно широко известное дело Нечаева подтолкнуло его к написанию романа «Бесы». Достоевский готов был жертвовать эстетической стороной произведения ради подлинности изображения, отсюда его приверженность к реализму «в высшем смысле» и особенному психологизму, более того – к публицистичности. Часто произведения Достоевского были откликом на какие-то внешние события, но это нисколько не уменьшало его вневременности.

Как ни странно, но и Тютчев в тех произведениях, где развивается и формулируется его историософия, – предельно современный поэт. Актуальность каждого произведения еще раз напоминает о том, что подлинное понимание истории невозможно без внимательного и вдумчивого анализа того, что происходит в том времени, где ты оказался. Так, у Тютчева есть целый цикл стихотворений, который поднимает темы воскрешения и восстания из пепла, предсказывает будущее России и русского Слова, вселяет веру в русский народ. Все это как ответ на Крымскую войну, которая шла в то время. Есть отдельные тексты («Теперь тебе не до стихов», «Два единства», «Славянам», «Наш век» и др.), которые прямо посвящены определенному политическому событию, но содержание у них не политическое, а вневременное. Так трех авторов соединяет уже сама форма, в которой они создают свои произведения, общая интенция – откликнуться на внешнее событие, но разглядеть в нем – вечное.

И Волошин, и Достоевский, и Тютчев были уверены в том, что главное для России – это вера, которая удерживает ее на краю духовной пропасти. Отсюда закономерно и отношение к революции, она явно явление другого порядка, потому как в основе революции – обожествление человека, условный возглас

о своеволии и о человекобожестве.

Для Тютчева революция и Россия несовместимы, он не только доказывает противоестественность революционных событий русской почве, но говорит об Апокалипсисе, который настигнет мир, если две эти силы соединятся. «Прежде всего Россия – христианская держава, а русский народ является христианским не только вследствие православия своих верований, но благодаря чему-то еще более задушевному. Он является таковым благодаря той способности к самоотречению и самопожертвованию, которая составляет как бы основу его нравственной природы. Революция же прежде всего – враг христианства. Антихристианский дух есть душа революции, ее сущностное, отличительное свойство» [Тютчев 2007: 78]. Тютчев еще до Достоевского и пророческих «Бесов» определяет сущность революции – антихристианское начало, провозглашение своего «я» вместо Божественной сущности, торжество своеволия. Волошин первостепенно отмечает, что революция не политическое событие, не социальный катаклизм, но духовная проблема, которую решать нужно простым путем, известным по диалогу с Достоевским – «идеей общей вины», страданием за грехи других, соборным единством. Многие отмечают, что Тютчев был первым, кто «прозрел» русскую революцию именно как болезнь, как духовное ослепление народа: «Тютчев одним из первых не только у нас, но и в Европе так мощно понял Революцию, не как лишь “политический факт, но как духовную силу, вступившую в историческую борьбу с духовной силой христианства и “перехватившую” у христианства его идеи и священные ключевые слова (“братство”) <...> первый у нас в своей философской с нею борьбе овладел пониманием размера и сущности этой силы”» [Тарасов 2012: 111]

Особенно значимо то, что образ революции у Волошина соединяется не только с религиозной символикой, не только с безумием, но и символикой огня, которая очень ярко представлена как у Достоевского, так и у Тютчева. У Достоевского подчеркивается двойственная природа огня: в «Преступлении и наказании» Раскольникову дают меньше лет на

каторге, потому что у него есть смягчающие обстоятельства – среди них история про то, как он спас двух детей из пожара. Этот маленький сюжет дает нам возможность увидеть героя как человека, который всегда готов на жертву, на подвиг. Огонь в этом романе воспринимается как возможность переродиться, опалить себя огнем покаяния. Почти в финале, прямо перед признанием, читаем: «Он вдруг вспомнил слова Сони:

«Поди на перекресток, поклонись народу, поцелуй землю, потому что ты и пред ней согрешил, и скажи всему миру вслух: “Я убийца!”». Он весь задрожал, припомнив это. И до того уже задавила его безвыходная тоска и тревога всего этого времени, но особенно последних часов, что он так и ринулся в возможность этого цельного, нового, полного ощущения. Каким-то припадком оно к нему вдруг подступило: загорелось в душе одною *искрой* и вдруг, *как огонь*, охватило всего. Всё разом в нем размягчилось, и хлынули слезы. Как стоял, так и упал он на землю...» [Достоевский 2010 (4): 560].

Через несколько строк видим иную картину. Эпилог, сон Раскольников о последних временах человечества: «Начались *пожары*, начался голод. Все и всё погибало» [Там же: 582].

Самым запоминающимся и масштабным огнем в творчестве Достоевского стал пожар в «Бесах». Именно здесь пожар, бушующий в душе героев, выплеснулся в реальный мир. Огонь, который существует в этом романе, распространяется на всех зараженных бесовщиной, у всех там горят или сверкают глаза, но здесь внутреннее перерастает во внешнее. В диалоге Верховенского со Ставрогиным первый напрямую произносит: «Мы пустим пожары...» [Достоевский 2010 (6): 448]. Хочет пустить Петруша по всей Руси пожар предсмертных агоний и революций, и это пожар осуществляется, пожаром хотят прикрыть откровенные убийства, в толпе кричат: «Всё поджог! Это нигилизм! Если что пылает, то это нигилизм!» [Там же: 547]. Это не улица горит, не дома, это Россия горит в огне революции. Далее: «Пожар в умах, а не на крышах домов» [Там же] – все кричит об одном, пожар здесь разрушение и гибель, и пожар напрямую ассоциируется с революцией.

В следующей главе добавится и новая коннотация, на фоне затухающего пожара будет кричать и заламывать руки

Лиза. Вокруг «дымная холодная мгла», а на переднем плане «как в истерике Лиза» и бросившийся к ней «почти в бреду» Степан Трофимович. Картина оказывается страшной: огонь смешивается с безумием, что становится двумя составляющими одного целого – революции.

В этом контексте вся книга Волошина «Неопалимая Купина» читается по-другому, потому как все произведения построены по одному принципу, а именно: огонь и безумие рука об руку рисуют картины беснующейся Руси. В произведении «Неопалимая Купина» начало повторяет даже лексику Достоевского:

Кто ты Россия? Мираж? Наваждение?
Была ли ты? Есть? Или нет?
Омут...стремнина...головокруженье....
Бездна...безумие...бред... [Волошин 2003: 293].

Полное безумие сливается с образом огня в самом названии: Неопалимая Купина – это куст, который горит и не сгорает, явленный пророку Моисею. Но дальше уже не про огонь, а про пожар:

Не прикасайся до наших *пожарищ!*
Прикосновение – смерть.[Волошин 2003: 279].

Если революция уже принята Россией, если она уже подожжена, то она сама становится огнем. Страна делится надвое, одна уходит под воду, как древний Китеж, а другая беснуется в огненном хороводе. Характерно, что поэт выбирает остаться с огненной Русью, потому как ей тяжелее, чем той святой, которая ушла под воду.

Вся Русь – костер. Неугасимый пламень
Из края в край, из века в век
Гудит, ревет... и трескается камень.
И каждый факел – человек. [Волошин 2003: 293].

Образ страны, объятый огнем, снова подключает идею «общей вины» по Достоевскому, потому что горит не какая-то абстрактная земля, но горят люди, это они заражены, подожжены, это от них – огонь. Следовательно, решение этой

проблемы возможно лишь через личное покаяние.

Здесь же стоит вспомнить произведение из другого цикла, где поэт уже не в пожаре, но в «обугленной России», от которой ничего не осталось, и в этой черной бездне он остается верен Божьему промыслу и готов себя отдать ради того, чтобы сквозь эти угли пророс лик новой страны. Этот огонь больше не смешивается с безумием, напротив, поэт принимает его, потому как нужно все вынести, иначе спасения не будет. В этом произведении огонь представляется не разрушающим, но очистительным, потому как ясно, что без полного уничтожения прошлого – не появится будущего. Волошин готов пожертвовать собой ради этого будущего, так он пишет в своих произведениях, так он и живет. И действительно, пропускает над головой своей все бури XX века:

Надо до алмазного закала
Прокалить всю толщу бытия.
Если ж дров в плавильной печи мало:
Господи! Вот плоть моя [Волошин 2003: 348].

Выход, который находит Волошин, близок мировоззрению Достоевского. Классик предсказал, что будет, но выхода не описал. А Волошин дает выход, потому что без выхода жить в этом пожаре просто невозможно, выходом является смирение, благодарность, приветствие этого пожара как поощрения для его страны.

В диалоге с Достоевским и Волошиным интересно обратить внимание на символику огня у Тютчева. Стихотворение «Ночное небо так угрюмо» первоначально становится эпиграфом ко всему сборнику Волошина 1919 года «Демоны глухонемые», более того тютчевский образ демонов и их глухонемота становятся центральными символами одного из самых значимых стихотворений.

Огонь у Тютчева появляется именно таким, каким он представлен у Достоевского – Россия горит в огне революции:

Одни зарницы огневые,
Воспламеняясь чередой,
Как демоны глухонемые,
Ведут беседу меж собой.

Как по условленному знаку,
Вдруг неба вспыхнет полоса,
И быстро выступают из мраку
Поля и дальние леса [Тютчев 2007: 145].

В комментариях к стихотворению читаем отсылку к Достоевскому, которую делает Мережковский: «У Достоевского Свидригайлову снится сон: мертвая девочка встает и тянется к нему с нечистой ласкою: такова природа Тютчева. И вот почему свет его – рдеющий, свет тления, сумеречный свет гниения, разложения, тусклый свет зарниц» [Тютчев 2007: 503]. Волошин выбирает из всего творчества Тютчева несколько стихотворений, которые входят в пространство его собственной поэзии. Это произведение оказывается среди них неслучайно, авторов сближает символика огня. У Тютчева нет напрямую слов о том, что это огонь нереальный, напротив, он дает описание грозы, молнии, которая рассекает небо и освещает мир. Эпиграф из Тютчева Волошин заменил на стих из Библии, выбрав строки о посланнике, который слеп и глух. Глухота и немота здесь не являются признаками зла, бесовской силы, напротив, Волошин в письме объясняет: «В земной манифестации демон может быть как человеком, так и явлением. И в той, и в другой форме глухонемота является неизбежным признаком посланничества, как вы видите и по эпиграфу из Исайи. Они ведь только уста, через которые вещает Св. Дух. Они только знак, который сам себя прочесть не может, хотя иногда сознает, что он знак» [Волошин 2003: 648]. Демоны Волошина прямо вышли из строк стихотворения Тютчева «Ночное небо так угрюмо».

Можно было бы сказать, что у предшественника речь идет о природе, ведь демоны – это зарницы, закатные лучи, которые озаряют природу перед ночным сном. Но уже там появляются те слова, которые, скорее всего и натолкнули Волошина на мысль, что это не знаки природы, но знаки истории. Автор как бы уточняет, что он говорит о ночном небе как о сне, а не как об угрозе или думе. Волошин же в свою очередь уже создаст эту угрожающую, тревожную атмосферу. Глухонемые у Тютчева разговаривают, более того, они «ведут беседу». Глухонемота не показатель молчания, демоны говорят, но их не понимают. Они

несут Слово, которое люди не могут постичь и потому называют их глухонемыми. «Условленный знак» нужен, чтобы демоны стали говорить о том, что на самом деле происходит в мире, они должны по этому знаку «осветить» то, что скрывалось во мраке. Поэты – это демоны глухонемые, пророки, посланники. Они несут высокое служение, а «условленный знак» – это божественное вдохновение, которое и заставляет творца исполнить свою миссию. Глухонемота означает отчужденность от говорящего, но не изрекающего Слово, от слушающего, но не слышащего мира:

И вот опять все потемнело,
Все стихло в чуткой темноте –
Как бы таинственное дело
Решалось там – на высоте [Тютчев 2007: 145].

У Тютчева небесные посланники не опускаются на землю, они действуют в небесной вышине, изрекают истины, ведут к свету, но не опускаются к людям. Демоны Волошина принципиально не в высших мирах, они реальны, они живые и они несут служение здесь, вместе с нами. «Они проходят по земле» – первая строчка в противовес первой строчке Тютчева «Ночное небо так угрюмо». Небо и земля. Нам думается, что Волошин тоже, читая Тютчева, пытался определить сущность этих демонов и определил, опустив их на землю. Демоны Волошина оказались во времени, когда на небо никто не смотрит, когда к людям надо не только спуститься, но и опуститься. Демоны Волошина озаряют не небо, но «бездны», «сумрак преисподней», «мрак». У Тютчева это была ангельская миссия, миссия пророков, у Волошина это миссия Христа и поэта. Ему принципиально важно, что с человечеством надо быть, постигать его изнутри, проживать его судьбу.

Символика огня раскрывается у трех авторов только в тех произведениях, которые касаются России, ее судьбы, ее миссии. Волошин выбирает именно те тексты своих предшественников, которые будут «повязаны» с его творчеством именно этим символом, так значимым для поэта. Огонь несет не только функцию разрушения, но и очищения, «выплавления», своего рода смерть и возрождение человека, страны, человечества:

Любовь же огонь, который
Пожрет вселенную и переплавит плоть
[Волошин 2004: 32].

И там же – «единственная заповедь – гори». Огонь, как и свобода, имеет двоякую природу: спасение через страдания, через гибель. Отсюда и революция понимается Волошиным не только как разрушительная сила (как у Достоевского), не только природное явление (как у Тютчева), но как исторически закономерный процесс, который необходим России, чтобы найти свой путь и жить дальше.

Литература

Волошин М.А. Собрание сочинений: в 8 т. М. : Эллис Лак, 2003. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1899–1926.

Волошин М.А. Собрание сочинений: в 8 т. М. : Эллис Лак, 2004. Т. 2: Стихотворения и поэмы 1891–1931.

Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 10 т. М. : КниговеК, 2010. Т. 4: Преступление и наказание.

Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 10 т. М. : КниговеК, 2010. Т. 6: Бесы.

Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Л. : Наука, 1990. Т. 7: Бесы.

Заяц С.М., Акбашева А.С. Миф и Библия в творчестве М. Волошина. Стерлитамак, 2010.

Купченко В.П. Странствие Максимилиана Волошина: Документальное повествование. СПб. : Logos, 1996.

Купченко В.П. Ф. Достоевский и М. Волошин // Ф.М. Достоевский: материалы и исследования. Л. : Наука, 1988. С. 203 – 217.

Пинаев С.М. «Надрыв и смута наших дней...» (Ф. Достоевский и М. Волошин: «загадка русского духа») // Вестник Нижегород. ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 928 – 931. URL: [http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/99999999_West_2010_4\(2\)/145.pdf](http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/99999999_West_2010_4(2)/145.pdf) (дата обращения: 9.11.2016).

Суходуб Т.Д. М.А. Волошин: «Русская трагедия возникнет из Достоевского» (от эсхатических мотивов в культурном самосознании эпохи к идее творческого созидания бытия) //

Материалы XII Волошин. чтений «Мой дом раскрыт навстречу всех дорог...». Феодосия : РА «Арт-Лайф», 2009.

Суходуб Т.Д. Искусство как культ человечности: код творчества Волошина // Волошин. чтения «Совопросник века сего...». Симферополь : Антиква, 2013.

Тарасов Б.Н. «Тайна человека» и тайна истории. Непрочитанный Чаадаев, неопознанный Тютчев, неслышанный Достоевский. Спб. : Алетейя, 2012.

Тютчев Ф.И. Россия и Запад. М. : Культурная революция, Республика, 2007.

УДК 821.161.1-32(Паустовский К. Г.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,44

Ю.Е. Ягжина

*(Московский городской педагогический университет,
Москва, Россия)*

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ РОМАНА К.Г. ПАУСТОВСКОГО «БЛИСТАЮЩИЕ ОБЛАКА» (РЕМИНИСЦЕНЦИИ Э.Т.А. ГОФМАНА И А.С. ГРИНА)

Аннотация. В статье выявлены интертекстуальные связи романа К.Г. Паустовского «Блистающие облака» с произведениями Э.Т.А. Гофмана и А.С. Грина. Показана значимая роль интертекста в романе. Доказывается, что в намеренных отсылках к литературному наследию других авторов состоит творческая индивидуальность ранних произведений К.Г. Паустовского.

Ключевые слова: романы, интертекстуальность, русская литература, русские писатели.

Ранний период творчества К.Г. Паустовского нередко рассматривался как «проба пера», а потому не воспринимался всерьез. Произведения этого времени обычно засчитывались писателю как «прегрешения молодости», как литературная дань романтизму [Чачко 1935: 13]. Как справедливо заметил Л.П. Кременцов, «критика упоминала произведения, созданные до “Кара-Бугаза”, главным образом для того, чтобы на их фоне

подчеркнуть успехи Паустовского в тридцатые годы» [Кременцов 2002: 32].

Немногие литературоведы отмечали значимость первых произведений Паустовского. Так, положительно характеризует этот период творчества А. Роскин, отметивший что-то «уверенное», «завладевшее читателем» в художественной манере раннего Паустовского [Роскин 1938: 172]. Е.С. Терехова видит своеобразие раннего творчества писателя в «специфике образного мира начинающего автора, стремящегося уйти от стереотипов и штампов в поисках новых красок для описания привычных вещей» [Терехова 2012: 187].

Роман Паустовского «Блистающие облака» часто рассматривали не как самостоятельное произведение, а как отголосок творчества А. Грина. Появление романа в печати в 1929 году было встречено сдержанно, как и вообще все то, что публиковалось в 1920-е годы Паустовским, за которым тогда прочно утвердилась характеристика «пассивного романтика», эпигона А. Грина [Ачкасова 1967: 171]. Как свидетельство этому доводу, «Блистающие облака» называли «обывательским чтивом» и «никчемной вредной книгой» [Рожков 1929: 26 – 27], в романе видели «дешевую философию и бульварную психологию» [Лихарев 1929].

Первым голосом в защиту произведения «Блистающие облака» стал отзыв А. Палея, опубликованный в газете «Красная звезда». Указывая на ряд недостатков романа, рецензент тем не менее считал правомерным само обращение писателя к приключенческому жанру и положительно отзывался о художественных достоинствах книги, о романтической ее направленности, которая определялась как «революционная романтика», нужная и полезная для читателя [Ачкасова 1967: 172]. О пользе этого романа для понимания литературного процесса того времени пишет и Л.С. Ачкасова: «В романе “Блистающие облака” отразились важные итоги глубоких раздумий Паустовского-художника и гражданина сложной и бурной эпохи 20-х годов» [Ачкасова 1967: 173]. Современник Паустовского Даниил Гранин вспоминает, что в школьные годы «зачитывался» романом писателя, у него «щемило сердце» от

диалогов героев, а описания природы и людей заставляли чувствовать «шелест страниц» [Гранин 1989: URL].

После длительного забвения первых произведений Паустовского современные литературоведы вновь обратили на них внимание. Так, Л.П. Кременцов рассматривает роман «Блистающие облака» как поиск Паустовским «своего читателя» [Кременцов 2002: 49], Е.С. Терехова исследует жанр, стилевое своеобразие и композицию романа [Терехова 2012: 165 – 168].

А.В. Громова обратила внимание на интертекстуальность ранней прозы писателя: «В романах Паустовского 1920-х годов присутствует густой реминисцентный слой, важный для понимания концептуальной позиции автора» [Громова 2010: 205]. Действительно, на страницах романа «Блистающие облака» мы находим прямые и скрытые отсылки к произведениям Э.Т.А. Гофмана, А.С. Пушкина, Л.А. Мея, А.П. Чехова, М. Эредиа, Дж. Лондона, К. Гамсуна, А. Грина, И. Ильфа и Е. Петрова. А. Роскин отмечал, что Паустовский не скрывал своих книжных увлечений, а смело акцентировал их – и в самой этой акцентированности уже обнаруживалась писательская индивидуальность [Роскин 1938: 172]. Полное рассмотрение интертекстуальных связей романа Паустовского «Блистающие облака» с произведениями названных авторов станет одной из задач последующего исследования, целью же данной статьи стало выявление в романе интертекста Гофмана и А. Грина.

Эпиграфом к роману «Блистающие облака» является выдержка из «учебника метеорологии»: «Блистающие, или светящиеся, облака наблюдаются очень редко. Их часто принимают за ненормально яркие зори. Они слагаются из мельчайших частиц вулканической пыли, носящейся в воздухе после сильных катастрофических извержений» [Паустовский 2012: I, 197]. Как заметил Л.П. Кременцов: «Контраст между суховатыми словами из учебника, несущими точную, проверенную информацию, и романтическим названием произведения, которое в сознании читателя могло ассоциироваться с названием книги А. Грина “Блистающий мир”, – очевиден» [Кременцов 2002: 51]. Однако вовсе не очевидно существование упомянутого учебника, так как

«блистающие» – это не научный термин, а эпитет Паустовского, который мастерски умел сочетать реальность с вымыслом.

Несомненно, творчество А. Грина оставило заметный след в судьбе Паустовского, который через много лет после первой и единственной встречи с писателем вспоминал об этом дне в «Повести о жизни». Желание поблагодарить А. Грина за прочитанные в юности и не забытые впоследствии книги выражается в строках: «...Мне страшно хотелось сказать ему, как он украсил мою юность крылатым своим воображением, какие волшебные страны цвели, никогда не отцветая, в его рассказах, какие океаны блистали и шумели на тысячи и тысячи миль, баюкая бесстрашные и молодые сердца» [Паустовский 2012: VI, 428]. Более того, А. Роскин видит подобные «воспоминания о Грине» во всем творчестве писателя: «Чем своевольней работала фантазия Паустовского, тем ближе были его вымыслы к литературным воспоминаниям и, прежде всего, воспоминаниям об Александре Грине» [Роскин 1938: 168]. Нельзя отрицать того факта, что творчество А. Грина повлияло на литературную судьбу Паустовского. Справедливы слова исследователей о том, что «ранний Паустовский выступает как прямой преемник и последователь Грина. Образ Грина встречается в произведениях Паустовского и преломленным через героев его книг и отраженным в высказываниях самого автора» [Колесникова 1940: 218]. Безусловная связанность творчества двух писателей вовсе не означает, что талант Паустовского взращен исключительно на произведениях А. Грина. Паустовский создавал на страницах книг яркий и неповторимый художественный мир, исключительной чертой которого стало неустанное стремление связать свою историю со всей мировой литературой.

Название роман А. Грина «Блистающий мир» объясняется строками песни Друда – умеющего летать главного героя: «Тот путь без дороги, зовущий в блистающий мир» [Грин 2011: 78]. Персонаж А. Грина – бескомпромиссный романтик, зовущий за собой Тави в «мир недоступный, может быть, всем. Там тихо и ослепительно. Но тяжело одному сердцу отражать блеск этот» [Грин 2011: 192]. Исследователи находили, что свои повести

Паустовский заселял людьми, «эмигрировавшими» из гриновских книг [Роскин 1938: 169]. Так и важнейшая характеристика того исключительного и недоступного мира героев Грина находит свое место в заглавии романа Паустовского «Блистающие облака», сюжет которого строится на авантюрном поиске тремя романтиками дневника летчика Нелидова. В процессе этих поисков каждый герой обретает свой романтический идеал, но при этом не уходит от реальности, а «твердо стоит на ногах» [Терехова 2012: 166]. Роман заканчивается размышлениями Батурина о том, что следует жить так, будто «на земле наступила уже эпоха расцвета». В это время над Москвой «занимался обыденный зимний день», но взгляд главного героя устремился в небо, где лишь романтик способен различить блистающие облака: «Над угрюмыми дымами блистали облака. Они казались праздничными среди этого косматого утра. Их блеск проливался на город воспоминанием о жаркой, неизмеримо далекой стране. Синева этой страны, затопленной выше гор белым солнцем, шумела морскими ветрами и веселыми голосами людей» [Паустовский 2012: I, 379].

Обращаясь к дневникам Паустовского, находим следующую запись за 1927 год: «Жестокие морозы, костры, Москва в дыму. Фраерман в Могилеве. “Ревизор” у Мейерхольда. Прекрасно. Голубые гусары, гофманские сказки...» [Паустовский 2002: 195]. Перечисляя события и занятия того времени, писатель не забывает упомянуть и о Гофмане. Спустя два года Паустовский публикует роман «Блистающие облака», в котором, на наш взгляд, прослеживается явная связь со сказками Гофмана. В подтверждение этой гипотезы литературовед Г. Колесникова отмечала сходство героев в ранних произведениях Паустовского с героями Гофмана [Колесникова 1940: 218].

В тексте романа дважды упоминается имя немецкого писателя. Так, осенней ночью герои слушали рассказ Симбирцева, и в это время «синий дым табака рождал мысли о Гофмане» [Паустовский 2012: I, 208]. Действительно, в произведениях Гофмана мир героев часто наполнен дымом или туманом. Например, в повести «Майорат» атмосфера готики

создается, в том числе, и с помощью описания дыма и тумана: «В замке, у камина, за чашей дымящегося пунша, я продолжал быть героем дня» [Гофман 1962: I, 292]; «Навстречу ему повалил удушливый дым» [Там же: 331]; «Весенние туманы застилают, летние испарения покрывают дымкой <...> пока наконец все земное бытие не скроется во мраке зимы» [Там же: 308]. Этот же прием наблюдаем в «Известиях о дальнейших судьбах собаки Берганца» («Как Оссиановы призраки из густого тумана, вышел я на вольный воздух из комнаты, полной табачного дыма» [Гофман 1991: I, 94]; «Августом серном дыму полыхающего котла, все бешеной вертяться, плясали ведьмы» [Там же: 102]), а также в повести «Золотой горшок: сказка из новых времен» («...На столе Паульмана уже дымился превосходный пунш» [Гофман 1962: I, 139]) и в самой известной сказке Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король», где функцию тумана выполняет зимний сумрак: «А ночь, таинственная рождественская ночь, уже подкрадывалась к дому, затягивала окна синим сумраком» [Гофман 2005: 10].

Туман и у Гофмана, и у Паустовского интерпретируется не только как природное явление, но и как средство создания атмосферы тайны, перехода в другую реальность. Например, оба художника используют образ тумана для перехода от состояния сна к яви (и наоборот) своих персонажей: «Батурин открыл глаза, туманные от множества снов» [Паустовский 2012: I, 365] – «...Над плитой поднимались облака ароматного пара, и они серебряным туманом клубились перед глазами Мари, застывая и заслоня начищенную до блеска кухонную утварь, горы диковинных плодов, да и самого Щелкунчика» [Гофман 2005: 56].

В представлении Паустовского образ тумана / дыма ассоциируется с Гофманом, но эту же деталь мы находим в предложении, интертекстуально связанном с литературным наследием А. Грина: Таганрог «казался сказочным городом, освещенным синим пламенем пунша, каким-то выдуманном гриновским Зурбаганом» [Паустовский 2012: I, 246]. На данную реминисценцию обратил внимание А. Роскин, который считал, что описывая Таганрог, Паустовский видел в нем «тот же Зурбаган – но под псевдонимом, заимствованным из географии.

Это был город Паустовского, находившийся где-то рядом с городами страны Грина» [Роскин 1938: 169]. Таким образом, в одном предложении Паустовский совмещает сразу два пласта интертекста, отсылающих читателя к литературе разных стран и веков.

Акцентируя внимание на сказке Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король», мы находим интертекстуальные связи с романом Паустовского «Блистающие облака» не только в образе тумана (сумрака, дыма), но и в мотиве борьбы с крысами.

Герои Паустовского на протяжении всего романа сталкиваются с крысами: приехав в Ростов, Батулин чувствует запах крыс [Паустовский 2012: I, 231]; Заремба и тискальщик Сережа борются с крысами, применяя при этом различные способы: «Крыс он [Заремба] решил истребить: каждый день они залезали к нему в кассу с заголовочными шрифтами, перерывали шрифт, гадили, грызли переборки. Потом оказалось, что тискальщик Сережка клал после ухода Зарембы в кассу кусочки хлеба и приманивал крыс» [Там же: 324]; наконец, даже сам капитан наступает на крысу («В переулке он задел ногой крысу, она взвизгнула и, жирно переваливаясь, побежала перед ним. Капитан остановился, прислушался и сказал: “Вот паршиво! Скорей бы конец!”») [Там же: 329].

Многочисленные столкновения героев с крысами дают основание для проведения параллели между романом Паустовского «Блистающие облака» и упомянутой выше сказкой Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король». Следует отметить, что Щелкунчик и его армия борются с вредителями, лейтмотив которых – характерный визг и писк. Например, мыши с «отвратительным писком» атакуют противника; у Мари «забегали мурашки» от «ужасного и пронзительного писка»; с «противным шипеньем и писком» появляется Мышиный король. Интересно, что такой же писк сопровождает поражение в бою двух противников Батулина – тряпичного человека и Лойбы: «Батулин ударил его по голове, раздался крысиный писк, клубами взвилась шершавая пыль. Тряпичный человек упал мягко и тупо...» [Там же: 275]; «Батулин стремительно ударил Лойбу кулаком в

переносицу. Лойба схватился за стену, издал крысиный писк и упал на стул мягко и тупо» [Там же: 277].

Таким образом, мотив борьбы с крысами и сопровождающий поражение отрицательного героя крысиный писк образует интертекстуальную связь романа Паустовского «Блистающие облака» со сказкой Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король».

Обозначенная связь обретает еще большее значение, если сопоставлять тексты Паустовского и Гофмана с рассказом А. Грина «Крысолов». Т.Е. Загвоздкина называет «страшный ночной мир» Гофмана архетипом «крысиной мифологемы Грина». Главный вредитель сказки Гофмана, семиглавый Мышиный король, трансформируется у Грина «в черную гвинейскую крысу», укус которой очень опасен, так как «он вызывает медленное гниение заживо, превращая укушенного в коллекцию опухолей и нарывов» [Грин 1965: IV, 390]. В своем исследовании Т.Е. Загвоздкина называет гриновского крысолова «гофманским персонажем» [Загвоздкина 2005]. Следовательно, мотив борьбы с крысами в романе Паустовского раскрывает целую совокупность реминисценций.

В данной статье мы нашли и раскрыли интертекстуальные связи романа Паустовского «Блистающие облака» с произведениями Гофмана и А. Грина. Проведенный анализ позволяет отрицать несправедливое отношение к ранним произведениям Паустовского лишь как к отражению творчества А. Грина. Паустовский не столько подражал тем или иным произведениям Грина, сколько стремился продолжить его дело в литературе [Роскин 1938: 172]. Изысканность формы романа с его подтекстом, литературными реминисценциями могла быть препятствием на его пути к массовому читателю [Кременцов 2002: 52]. Однако именно обилие реминисценций делает содержание романа многомерным, сложным. В намеренном включении прямых и скрытых отсылок проявляется индивидуальность писателя. В романе «Блистающие облака» Паустовский выступает как романтик, черпающий темы для творчества в прочитанных книгах, в туманных, волнующих

снах, в воображаемых путешествиях по необыкновенным странам [Колесникова 1940: 218].

Литература

Ачкасова Л.С. Роман К.Г. Паустовского «Блистающие облака» в свете идейно-эстетической эволюции писателя // Вопросы романтизма : сб. статей / под ред. Н.А. Гуляева. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1967. Вып. 3. С. 171 – 196. (Учен. зап. Казан. ун-та. Т. 127. Кн. 2).

Гофман Э.Т.А. Избранные произведения: в 3 т. М. : Худож. литература, 1962.

Гофман Э.Т.А. Собр. соч. : в 6 т. М. : Худож. литература, 1991.

Гофман Э.Т.А. Щелкунчик и Мышиный король / пер. с нем. Л. Яхно. М. : Стрекоза-Пресс, 2005.

Гранин Д. Чужой дневник // Гранин Д. Наш комбат. М. : Правда, 1989. URL: <http://lib.ru/PROZA/GRANIN/strjourn.txt> (дата обращения: 9.11.2016).

Грин А. Алые паруса; Блистающий мир; Бегущая по волнам; Автобиографическая повесть. М. : СЛОВО/SLOVO, 2011.

Грин А.С. Собр. соч. : в 6 т. М. : Правда, 1965.

Громова А.В. Интертекстуальность ранней прозы К.Г. Паустовского: постановка проблемы // Русистика и компаративистика: сб. науч. ст. М. : МГПУ, 2010. Вып. 5. С. 205 – 214.

Загвоздкина Т.Е. Романтическая мифологизация в рассказе А.С. Грина «Крысолов» // А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию Александра Грина: сб. ст. Киров, 2005. URL: http://grinworld.org/salvatory/salvatory_04_25_1.htm (дата обращения: 9.11.2016).

Колесникова Г. Прощание с экзотикой // Красная новь. 1940. № 1. С. 218 – 226.

Кременцов Л.П. Книга о Паустовском: Очерки творчества. М. : Жизнь и мысль, 2002.

Лихарев Б.М. К. Паустовский. Блистающие облака // Резец. 1929. № 46. Обложка.

Паустовский К.Г. Время больших ожиданий. Повести. Дневники, письма : в 2 т. Н/Новгород : Деком, 2002. Т. 2.

Паустовский К.Г. Собр. соч.: в 7 т. М. : Книговек, 2012.

Рожков П. Пара литераторов и один капитан // Книга и революция. 1929. № 10. С. 27.

Роскин А. Путешествие из страны Грина // Литературный критик. 1938. Кн. 5. С. 167 – 187.

Терехова Е.С. Художественная эволюция К.Г. Паустовского: 1910–1920-е годы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2012.

Чачко А. Творческий путь К. Паустовского // Детская литература. 1935. № 9. С. 12 – 21.

УДК 821.161.1-2(Шварц Е. Л.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,446

М.О. Ганина

*(Гюменский государственный университет,
Гюмень, Россия)*

МИФЕМЫ В СТРУКТУРЕ ПЕРСОНАЖА ПЬЕСЫ Е.А. ШВАРЦА «ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО»

Аннотация. В статье проводится анализ содержательности детали в структуре действующих лиц пьесы Е. Л. Шварца «Обыкновенное чудо», функции мифемы в создании образа и развитии основных тем и мотивов произведения. В работе охарактеризован культурно-исторический контекст генезиса, написания, постановки и публикации пьесы.

Ключевые слова: драматургия, мифемы, пьесы, русская литература, русские писатели.

Текст пьесы до её постановки и публикации в 1956 году неоднократно подвергался изменениям. 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.

Образы героев в пьесе Евгения Шварца «Обыкновенное чудо» создаются посредством совмещения нескольких

культурных мотивов, различных по временной и территориальной характеристике. Раскрытие значения каждого действующего лица может быть произведено на нескольких уровнях текста. При этом учитывается афиша пьесы, пролог, место персонажа в развитии сюжета, отношения с другими героями, его реплики и направленные на него ремарки.

Исследователи, анализируя произведения Е.Л. Шварца, чаще обращаются к вопросу о жанровой специфике, оставляя проблему индивидуально авторской структуры героя как вспомогательный момент. В работах С.А. Комарова, В.Е. Головчинер, М.Н. Липовецкого и др. представлены разработки новых подходов к анализу действующих лиц. Особое внимание уделяется роли «чужого сюжета» и «памяти жанра» в создании шварцевской структуры образов. Интересные результаты дает обращение к этимологической стороне обозначения образа, семантике связанных с ним мотивов и деталей. Таким образом, предоставляется возможным анализ структуры героя через содержательность детали.

По частоте повторения в тексте выделяются следующие детали:

- единичные (например, текстовые метки, связанные с растительной тематикой: дуб, плющ, яблоко);
- парные, использованные точно (хлеб, вино, свадьба, похороны);
- повторяющиеся, упоминающиеся на протяжении всей пьесы (огонь, слово, игра).

Такие содержательные элементы текста имеют символическое значение, связанное как с реалиями русской народной культуры, так и с общемировыми архаическими представлениями. В работе «Искусство детали» Е.С. Добин отмечает: «Деталь, будучи своего рода точкой, имеет тенденцию расширяться вкруг. Имеет иногда мало заметное, подчас совсем незаметное, а по временам очень сильное стремление сомкнуться с основным замыслом вещи: характерами, конфликтами, судьбами, – и этим придать произведению желанную рельефность, законченность, предельную выразительность» [Добин 1981: 303].

Так, например, имеет значение для текста и содержательности образа концепт «хлеб», упоминание которого используется в пьесе Шварца в двух ситуациях.

Этот концепт относится к ключевым культурным архетипам у разных народов, к важнейшим смысловым элементам картины мира. В русской языковой картине мира слово «хлеб» представляет собой единство предмета и имени, это экзистенциально значимая ценность, древний архетип культуры.

В тексте пьесы лексема «хлеб» неоднократно повторяется в момент первой встречи главных героев, Принцессы и Медведя. Молодые люди знакомятся, Медведь признается девушке, что она ему сразу понравилась.

«М е д в е д ь. Я очень этому рад. Боже мой, что же это я делаю? Вы, наверное, устали с дороги, проголодались, а я все болтаю да болтаю. Садитесь, пожалуйста. Вот молоко. Парное. Пейте! Ну же! С хлебом, с хлебом!

Девушка повинуется. Она пьет молоко и ест хлеб, не сводя глаз с Медведя.

Д е в у ш к а. Скажите, пожалуйста, вы не волшебник?

М е д в е д ь. Нет, что вы!

Д е в у ш к а. А почему же тогда я так слушаюсь вас? Я очень сытно позавтракала всего пять минут назад - и вот опять пью молоко, да еще с хлебом» [Шварц 2011: 542].

О.М. Фрейндерберг, исследователь первобытной и античной культуры, в работе «Поэтика сюжета и жанра» обращает внимание на сакральную функцию пищи и хлеба, в частности. До сих пор в современной культуре сохраняются отголоски древнейшего ритуала бракосочетания, в котором центральную роль играла пища. Порядок выполнения действий при таком обряде повторял процесс развития хлеба как злакового растения. Важным пунктом брака являлась трапеза, но хлеб и вино использовались в некоторых эпизодах и помимо этого. На свадьбах в Древнем Риме жертвой для богов, призванной обеспечить благополучие молодых, стал хлеб-пирог. Молодожены совместно принимали эту сакральную пищу, пшеничный хлеб, и таким образом женщина приобщалась к культу мужчины, защитника и хозяина семьи. Также при

обрядов бракосочетания хлеб раздавался всем участникам действия. Свадебный элемент принятия пищи и вина на мифологическом уровне связан с ритуалом причастия, принятием образа тела божества.

В древних культах поклонения персонажам мифологии, имевшим силу исцеления живых существ и обладавшим способностью воскрешения, использовались хлеб и молоко. Тело божества в сакральном действии «материализовали» в образах пищи. Боги, наделенные даром врачей, одновременно были и богами земной пищи человека: вина и хлеба. Обряд причастия телом Христа в православной и католической религиях не является первоисточником такого отношения к сакральной пище. В культе Деметры, например, также использовались в схожем значении еда и питье. Богам-спасителям, имевшим власть над жизнью, здоровьем и смертью людей, накрывали стол, принося жертву для умилоствления.

В мифологических ритуалах, чаще имевших целью установление сакральной связи между людьми и защиту человека, из-за равноценной хлебу значимости, использовались и молоко. Материнское молоко является первичным продуктом питания человека, в нем содержатся важнейшие компоненты, необходимые для защиты организма младенца. В древнейшей культуре было распространено искусственное кровное родство, побратимство, но родство молочное было не менее значимо и имело вес не менее других видов связи.

В христианской религии значение молока сакрально, оно является источником знаний о мире, обретенном церковью. Принявшим христианство, но еще прошедшим обряд инициации и не имеющим право причащаться вином, давали мед и молоко, как символ нового учения. При таком обряде проводилась параллель с принятием первой пищи новорожденным ребенком. Молоко – духовное питание, сосуд с ним, чаще всего бадья, используется в иконографии как образ небесной пищи Христа.

До встречи с Медведем и принятии от него сакральной пищи – хлеба и молока, Принцесса пребывает в апатичном состоянии болезни, ее душевное самочувствие угнетено. О

причинах смены обыденной жизни в замке на беспорядочное путешествие сообщается в разговоре Короля и Волшебника.

«К о р о л ь. Это для нас с вами пустяк, потому что мы люди как люди. А бедная дочь моя, которую я вырастил как бы в теплице, упала в обморок!

Х о з я и н. Ну да?

К о р о л ь. Честное слово. Ее, видите ли, поразило, что папа, ее папа может сказать неправду. Стала она скучать, задумываться, томиться, а я растерялся» [Шварц 2011: 540].

Сама Принцесса во время ссоры и разлуки с Медведем говорит о своем душевном состоянии, упоминая хлеб как важнейшую составляющую существования.

«П р и н ц е с с а. ... все так сложилось, что другого выхода не найти. Мне и дышать трудно, и глядеть – вот как я устала. Я никому этого не показываю, потому что привыкла с детства не плакать, когда ушибусь, но ведь вы свой, верно?

Т р а к т и р щ и к. Я не хочу вам верить.

П р и н ц е с с а. А придется все-таки! как умирают без хлеба, без воды, без воздуха, так и я умираю оттого, что нет мне счастья, да и все тут» [Шварц 2011: 580].

В отношениях с Принцессой Медведь выступает как целитель, излечивающий ее от одиночества и тоски по родственной душе. Одновременно он с самого начала обозначается как суженый, предназначенный жених. Эти стороны образа персонажа раскрываются через использование автором мифем «хлеб» и «молоко», имеющих сакральное значение.

Содержательные детали, представляющие собой универсальные мифемы и имеющие широкое значение в контексте различных культур, наиболее точно характеризуют персонажей пьесы, позволяют провести целостный анализ структуры действующих лиц.

Литература

Шварц Е.Л. Полное собрание сочинений в одном томе. М. : АЛЬФА-КНИГА, 2011.

Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск : Изд-во Томск. гос. пед. ун-та, 2001.

Добин Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л. : Сов. писатель, 1981.

Семиотика и поэтика отечественной культуры 1920 – 1950-х годов : коллектив. моногр. / отв. ред. С.А. Комаров. Ишим : ИГПИ им. П.П. Ершова, 2013. Т. 2.

Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М. : Лабиринт, 1997.

УДК 821.161.1-32(Набоков В.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,444

А.О. Дроздова

*(Тюменский государственный университет,
Тюмень, Россия)*

ЭКФРАСИС КАК ФОРМА СОВМЕЩЕНИЯ ПЕРСПЕКТИВ В РАННИХ РАССКАЗАХ В. НАБОКОВА

Аннотация. В статье рассматривается роль экфрасиса в ранних рассказах В. Набокова «Венецианка» и «Драка». Анализируются функции героя-наблюдателя, точка зрения, а также система образов визуальной перцепции, которая организует художественную перспективу произведений. Выделяется метатекстуальная функция экфрасиса, основанного на скрещивании художественных и литературных традиций. Отмечается, что экфрастические описания в рассказах формируют многомерное пространство, которое строится за счет совмещения реального и живописного мира.

Ключевые слова: экфрасис, визуальная перцепция, русская литература, русские писатели, литературные образы.

Одним из типов модификации перспективы в литературном произведении можно считать включение в текст «чужого» текста, обладающего собственной перспективой. Примером такой модификации служит экфрасис. М. Рубинс, выделяя «иконографический» и «иконоборческий» дискурс в русской литературе, отмечает, что экфрасис позволяет поэтам обратиться к проблематике, далекой от чистой эстетики [Рубинс

2003: 288]. В произведениях писателей-модернистов искажение и расширение перспективы в экфрасических описаниях передает неоднородность реального пространства, которое способно включать в себя потустороннее пространство.

Нередко экфрасис используется для обращения к предшествующей литературной традиции, при этом экфрасические описания являются частью художественного кода произведения. Так, построение перспективы художественного пространства прозы В.В. Набокова как «текста в тексте» определяет игровую установку автора, предлагающего читателю дешифровать художественный код произведения. Именно игровая поэтика, как замечает О. Дмитриенко, позволяет рассматривать русскоязычную прозу Набокова с точки зрения разных искусств, при этом слияние визуального искусства и литературы формирует особый художественный язык, соединяющий живопись и литературу в «систему единого художественного целого» [Дмитриенко 2013: 48].

Взгляд на словесное творчество с позиций живописного искусства формируется еще в ранний период творчества Набокова. Так, «игра перспектив», визуализированная в модели «картина в картине», присутствует в рассказе 1924 г. «Венецианка», где центром повествования является обозначаемое в заглавии живописное полотно – двухмерное изображение, которое обнаруживает свою многомерность: главный герой Симпсон входит в двухмерное пространство как в трехмерное. Прием экфрасиса в данном рассказе не отсылает к реальной картине (Б. Бойд рассматривает картину «Римлянка» в берлинском Музее кайзера Фридриха как один из возможных прототипов «Венецианки» [Бойд 2010: 277]), а описывает еще одно фиктивное пространство, которое заключает в себе некую «тайну» – в финале герои узнают, что истинным автором картины является талантливый друг Симпсона Франк и что сам портрет – искусная подделка.

Несмотря на то, что картина является копией, живописное полотно, созданное героем рассказа, не лишено миметических свойств. Подражая итальянским мастерам, чьи картины в сознании других персонажей являются лишь деталями

интерьера («я стойкий сторонник мужественных схваток <...>, – что не мешает мне <...> любить старинные плотные картины, в которых есть отблеск того же доброго вина» [Набоков 2004: 85], и изображая подлинную реальность (фигура на картине — возлюбленная Франка, лишь замаскированная под венецианку), Франк создает «трехмерную» картину, пространство которой, будучи отделенным от пространства действительности рамой, продолжает реальный мир.

Портрет венецианки, являясь подражанием «подражанию», воплощает в себе концепцию искусства, противопоставленную двум другим взглядам на природу эстетического: во-первых, представлению о картине как о вещи, что передано в речи полковника через эпитет «плотный», – такая картина остается недоступной для проникновения в нее наблюдателя, и, во-вторых, представлению о картине как о гармоничном мире, противопоставленном миру реальности (таково воззрение Магора, «видевшего мир как довольно скверный этюд, непрочными красками написанный на тленном полотне»).

Фокус восприятия в рассказе переходит от персонажа к персонажу и отражает перцептивные способности каждого героя. Пространство рассказа, показанное с нескольких сторон и через призмы восприятия разных персонажей, строится по принципу импрессионистской живописи. Как и художники-импрессионисты, автор обращается к ярким краскам, промежуточным тонам: «зеленела муравчатая площадка», «голубые бабочки», «белые столбы ног», «рыжеватый юноша», «красно-желтые полусапожки», – нельзя выделить преобладающую цветовую гамму, присутствуют как холодные, так и теплые оттенки. Во-вторых, достигается эффект игры светотени: «тень гигантского ильма», «солнечный свет дремал тут и там на траве», – свет при этом подвижен, он «сочится», «обливает». Таким образом, рассказ строится как картина, причем даже элементы мира действительности в рассказе имеют двойственную природу, принадлежат, с одной стороны, миру реальному, с другой – миру живописному. К примеру, птичий помет превращается в «мазок белил» – такое перевоплощение знаменует собой переход к точке зрения Симпсона, одаренного

особым видением, которое помогает ему преодолеть границу между двухмерным и трехмерным пространством. По тому же принципу построено сообщение о превращении крови Симпсона в краску в третьей части рассказа. То, что подобное фантастическое соединение жизни с картиной является лишь сном, объясняется выворачиванием глаза вовнутрь и проекцией сновидения (картины) на сетчатку, происходящей одновременно с расширением границ двухмерной перспективы – то есть не картина поглощает героя, а герой обнаруживает в себе способность превращаться в объект собственного созерцания.

«Особая семиотика» художественного текста, создаваемая экфрасисом, по замечанию Ю.В. Шатина, обусловлена ситуацией равновесия обозначаемого и обозначающего: наиболее часто это равновесие воплощается в мотиве «ожившей картины» [Шатин 2004: 221]. Такой мотив присутствует, к примеру, в повести Н.В. Гоголя «Портрет». Если для Гоголя взаимодействие означаемого и означающего не столько мотивировано самим свойством искусства или живописи, сколько является феноменом картины-символа (действие искусства доведено до крайней степени), то в художественной концепции В. Набокова многомерность и потенциальная глубина представляют собой главные качества искусства, так как оно связано с чудесным и потусторонним. Противопоставление искусства и реальности снимется за счет взаимопроникновения двух пространств, осязаемой точкой соприкосновения которых становится лимон – таким образом, чудесное проявлено в деталях, которые может заметить лишь тот, кто обладает особым зрением.

Живописная перспектива, введенная в текст через экфрасис, лежит в основе композиции рассказа В.В. Набокова «Драка». В отличие от «Венецианки», в данном рассказе точка зрения не движется от персонажа к персонажу, а остается прикрепленной к рассказчику-наблюдателю. Текст разделен на две части: в первой описывается солнечный пляж, во второй представлена история разрушенного счастья – драка хозяина пивной и любовника его дочери.

Рассказчик, являющийся субъектом восприятия, фиксирует «гармонию мелочей», складывающихся в единое художественное целое. Реальный мир в сознании наблюдателя приобретает черты картины, наделяется дополнительной «незримой» глубиной, которая становится очевидна при особом творческом взгляде на окружающий мир. Мотив «глазастого нутра», требующего «зрелищ», служит одним из сюжетообразующих компонентов рассказа: «И тут я почувствовал, что сейчас произойдет нечто удивительное. Я много выпил, и душа моя, жадное, глазастое мое нутро требовало зрелищ». М. Гришакова отмечает, что сюжет превращения героя в «живое око» используется Набоковым для создания «бесконечной перспективы», которая возможна в том случае, если герой обладает неограниченным зрением: «Второе значение “живого глаза” – неограниченное зрение после смерти, превращение в “сплошное око” (как в “Рассуждении о тенях” Делаланда в “Даре”), – или творческое зрение» [Гришакова URL].

«Творческое зрение» определяет игру перспектив: так, главное свойство оптики рассказа заключается в том, что она мотивирована эстетическим опытом самого субъекта восприятия. К примеру, отсылки к разным живописным направлениям играют роль «светофильтра», который изменяет воспринимаемый рассказчиком мир. В импрессионистских тонах представлена сцена на трамвайной остановке, отсылающая к урбанистическим полотнам К. Моне, а также сцена пляжа. Как и пространство остановки, пространство пляжа наполнено динамичными объектами. Мир разворачивается в двух планах: движение природное («скольжение» солнца) и движение людей. Движущиеся люди наделяются цветовой характеристикой: «младенец... весь черный», «коричневые юноши». Сцена купания в рассказе сопоставима с полотном Фредерика Базиля «Купальщики (Летние радости)», где за счет скрещивания нескольких источников света подчеркивается телесная красота купальщиков, позы которых напоминают аттические фрески; купальщики в рассказе Набокова, которых солнце «случайно» выделяет своим светом, также наделяются чертами античных атлетов, они сравниваются с «наглыми языческими богами».

В импрессионистскую палитру Набокова включены и другие живописные сюжеты. Так, сцена драки во многом повторяет манеру живописи малых голландцев, мастеров бытовой жанровой картины, которые часто обращаются к сюжетам ссоры, драки. Кроме того, заглавие рассказа повторяет название известной картины Адриана ван Остаде «Драка». Карикатурность участников драки подчеркнута с помощью светотеневого контраста, придающего выразительность лицам и рукам за счет игры бликов, создаваемой светом фонаря. Схожий прием используется и на картинах Остаде: световые акценты позволяют отметить яркие детали, в сознании наблюдателя синтезирующиеся в живописное полотно: «... я сам любовался ею [ссорой], отблеском фонаря на искаженных лицах, напряженной жилкой на шее Краузе...».

В пространство рассказа включаются и картины русских художников: например, в портрете молодой немки, дочери хозяина пивной Эммы, с помощью света выделяются детали (локоть, пробор), что позволяет сопоставить ее образ с образом русской женщины-мастерицы на картине В.А. Тропинина «Кружевница». В рассказе присутствует и прямая отсылка к картинам русских художников: «в пепельной мгле площади ветер рвал одежды, как на картине «Гибель Помпеи». Художественная ассоциация совмещает две картины: по описанию (рвущиеся одежды, площадь) – картина Брюллова, но по данному в рассказе названию «Гибель Помпеи» – картина Айвазовского. На картине мариниста представлены спасающиеся на кораблях люди, при этом море окрашено в алые тона, оно подобно разливающейся лаве. Отсылка в данном фрагменте выступает в роли пуанта, знаменующего переход к иной изобразительной тональности: водная стихия, в первой части рассказа являющаяся элементом идиллического пейзажа и соотнесенная с бессмертием человека, во второй части изображена как разрушающая сила. Совмещение двух полотен русских художников в рассказе не случайно, поскольку создает иллюзию нелинейной перспективы пространства реальности.

Включение в повествование экфрасиса отсылает к другим литературным текстам, описывающим картину Брюллова.

Можно предположить, что характер экфрасиса в рассказе Набокова повлияло и эссе Н.В. Гоголя «Скульптура, живопись и музыка», где картина Брюллова анализируется с точки зрения ее действия на зрителя: отсутствие на картине вулкана говорит об особой позиции наблюдателя, который должен идентифицировать себя с испуганными людьми и пережить их ужас. С. Франк отмечает, что живописную технику Брюллова Гоголь рассматривает как образец визуальных приемов в литературе. Таким образом, в эссе Гоголя речь идет не о качествах картины, а о качествах текста: «Но в то же время Гоголь подчеркивает всеми силами качества конкретности, указывая на пластичность, на “выпуклость” картины, вызванную, прежде всего, техникой “освещения”, света и тени, и на ее “живость”» [Франк 2002: 34]. Поэтика Гоголя как важный этап развития «искусства описания» в русской литературе рассматривается в лекции Набокова, посвященной поэме «Мертвые души»: «Разницу между человеческим зрением и тем, что видит фасеточный глаз насекомого, можно сравнить с разницей между полутоновым клише, сделанным на тончайшем растре, и тем же изображением, выполненным на самой грубой сетке, которой пользуются для газетных репродукций. Так же относится зрение Гоголя к зрению средних читателей и средних писателей. До появления его и Пушкина русская литература была подслеповатой» [Набоков 2016: 61].

Иллюзия многомерности изображенного мира в рассказе создается за счет множественности точек зрения. Носителем точки зрения является не только рассказчик-наблюдатель, но и солнце. Перспектива, задаваемая такой оптикой, характеризуется как «естественная», поскольку эстетичность видимых объектов зависит от иррациональной игры света. Механистичность «взгляда» солнца в противовес избирательному взгляду человека, запечатлевающему живописное, можно уподобить механистичности фотографии, поскольку главным условием появления снимка является наличие света. Присутствие в тексте противопоставленных друг другу статичной и динамичной точки зрения может прочитываться как отсылка к живописному коду

кубофутуризма. К примеру, Д. Сарабьянов, определяя характерные черты русского кубофутуризма на примере картин К. Малевича, выделяет главную черту направления: «соединение двух энергий – динамики и статики, по элементарной логике не соединимых» [Сарабьянов 2002: 5].

Идея единства творческого импульса человека и солнечной энергии звучит в творчестве Велимира Хлебникова, например, в стихотворении «Я не знаю, Земля кружится или нет...»: «Но я знаю, что я хочу кипеть и хочу, / чтобы солнце / И жилу моей руки соединила общая дрожь» [Хлебников 2000: 206]. Образ Солнца, являющийся ключевым не только в поэзии футуристов, но и в поэзии символистов (например, идея множественности «ликов» Солнца и единства его разрушительной и созидательной силы в поэтическом сборнике К.Д. Бальмонта «Будем как Солнце»), в эстетической концепции Набокова воплощает в себе цикличность и в то же время – иррациональность как свойство «реального мира». Динамика перспективы может быть создана лишь с помощью творческого наблюдения человека-творца, тогда как «солнечная перспектива» представляет собой один план изображения, соотносящийся с позицией «всевидящего ока». С другой стороны, именно случайная игра света позволяет увидеть, что пространство окружающего мира может быть построено по законам живописной перспективы.

Совмещение двух реальностей через экфрастические описания в рассказах «Драка» и «Венецианка» позволяет говорить о модернистском контексте этих рассказов: модификация перспективы, связанная с живописными экспериментами, может рассматриваться как ответ на опыты «синтеза искусств» в поэзии Серебряного века. Обращение к художественной традиции предшествующих эпох продиктовано поиском идеальной литературной формы – с одной стороны, и «актуализацией обнаруженных в прошлом архетипов» [Рубинс 2003: 289] – с другой. Живописная перспектива в рассказах создает пространство игры: не только действительность может стать частью картины, но и сама картина способна войти в пространство действительности. Именно на границе вымышленного и реального открывается

подлинная «тонкая» сущность искусства, видимая лишь одаренным наблюдателем-творцом.

Литература

Набоков В.В. Лекции по русской литературе. СПб. : Азбука, Азбука–Аттикус, 2016.

Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений: в 5 т. СПб. : Симпозиум, 2004. Т. 1. Художественные тексты В. Набокова цитируются по указанному источнику.

Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография. СПб. : Симпозиум, 2010.

Гришакова М. О визуальной поэтике В. Набокова [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/404860.html> (дата обращения: 05.11.2016)

Дмитриенко О.А. О взаимодействии изобразительного искусства и литературы в художественном мире Набокова // Гуманитарный вектор. Серия: Филология, востоковедение. 2013. №4 (36) С. 47 – 52.

Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб. : Академ. проект, 2003.

Сарабьянов Д.В. «Кубофутуризм»: термин и реальность // Русский кубофутуризм. СПб. : Дмитрий Буланин, 2002. С. 3–10.

Хлебников В. Собрание сочинений : в 6 т. М. : ИМЛИ РАН «Наследие», 2000. Т. 1.

Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. 2004. №7. С. 217 – 226.

В.А. Валитова

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

СОВРЕМЕННОЕ БАСНОСЛОВИЕ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СЛАВЯНСКОЙ МИФОЛОГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИИ СЕМЁНОВОЙ

Аннотация. На примере творчества Марии Семёновой рассматриваются две модели репрезентации славянской мифологии в современной литературе: реконструкция мифологической «действительности», когда «чудесное» не выходит за рамки мифологии, а описываемый мир приближен к реальности, и авторское мифотворчество, основанное на мифопоэтических воззрениях древних славян.

Ключевые слова: славянская мифология, фэнтези, репрезентация мифологии, массовая литература, историческая проза, авторское мифотворчество, русская литература, русские писатели.

Желание познать культуру и быт предков путем изучения сохранившихся верований захватило умы многих писателей еще в XVIII веке. И. Попов, Д. Чулков, Г.А. Глинка, А.С. Кайсаров и другие исследователи славянского «баснословия» (т.е. мифологии) предпринимали попытки реконструировать славянский языческий пантеон, что оказало огромное влияние на развитие теории мифа в русской науке: начала вырисовываться картина мифологической «действительности» славянского народа. «Пустоты» в этой картине авторы закрашивали на свой вкус, изучая доступные исторические источники и самостоятельно домысливая неизвестное, выстраивая, тем не менее, славянскую мифологию в стройную систему. В то же время элементы мифологии проникали и в художественную литературу, авторы основывали свои произведения на выстроенной «баснословиями» мифологической системе, распространяя среди читателей не всегда соответствующее истине «знание» о славянских предках (вроде «божеств» Услава и Зимцерлы, чье происхождение и появление

на славянском Олимпе обязано ошибкам в прочтении и переводе «Повести временных лет»). До распространения в XIX веке сугубо научного подхода в изучении «баснословия» авторы-исследователи не видели в домысливании ничего плохого. При описании славянских древностей им важно было не достичь исторической точности, которой при условии отсутствия достаточного количества исторических источников было очень сложно добиться, а создать общий образ славянской старины, по богатству и красочности способный встать на одну ступень с античными пантеонами, а то и превзойти их.

История повторилась в 90-х годах XX века, когда российский книжный рынок захлестнул поток зарубежной массовой литературы в жанре фэнтези. Многие русскоязычные авторы, видя бесспорную популярность жанра, начали писать в том же стиле и жанре и нередко публиковали свои произведения под зарубежными псевдонимами, обеспечивающими коммерческий спрос. Вскоре в противовес западному фэнтези начал зарождаться и набирать популярность поджанр «славянского фэнтези», заинтересовавший российского читателя славянской мифологией. Немалую роль в этом процессе сыграла Мария Семёнова, которую называют «родоначальницей славянского фэнтези».

Семёнова с юности интересовалась скандинавской и славянской мифологиями, изучала документальные материалы и научные труды классиков и современников по мифологии древних скандинавов и славян, увлекалась этнографией. Первые произведения Семёновой, написанные в период 1980–1989 гг., основывались на скандинавской и славянской мифологии и причислялись автором к жанру исторических повестей и романов, но в публикации им отказывали вплоть до 1989 года, когда ленинградское издательство «Детская литература» выпустило иллюстрированный сборник «Лебеди улетают», включавший «скандинавские» повести «Хромой кузнец», «Орлиная круча» и рассказ «Два короля», и «славянские» повести «Лебеди улетают» и «Ведун». Ни эта публикация, ни выпущенная в 1992 г. повесть «Пелко и волки» не принесли автору известности, остальные «исторические» произведения

по-прежнему не вызывали в издательствах интереса. В 90-е годы Семёнова под псевдонимом «Гая Трубицына» зарабатывала на жизнь литературными переводами зарубежной массовой литературы в жанре «фэнтези», в большинстве своем – от авторов-последователей Дж.Р.Р. Толкина, из года в год наблюдая, как благодаря необыкновенной популярности жанра активно раскупаются даже произведения с очень сомнительными литературными достоинствами. По выражению Семёновой, в ней «возмущился этнограф»: даже русскоязычные авторы-современники на волне успеха жанра «брали себе "зарубежные" псевдонимы, да и писали всё на тот же западный лад – о драконах, эльфах и гоблинах», в то время как «богатейший родной материал» [Семёнова 2000: URL], на основе которого тоже можно было писать фэнтези, только со «славянским уклоном», оставался никому не интересен.

Результатом «возмущения» стал роман «Волкодав» – в жанре фэнтези, но основанный не на западной, а на славянской мифологии. Он был начат в 1992 г., окончен в 1995 г. и в том же году опубликован издательством «Азбука». Роман заполнил определенную нишу читательского интереса и принес Семёновой известность, на волне которой были переизданы уже опубликованные исторические повести и рассказы, а также выпущены в печать и другие произведения автора, написанные годами ранее и прежде никому не известные. Это исторические романы на основе славянской и скандинавской мифологий «Валькирия» (1995 г.) и «Лебединая дорога» (1996 г.), исторические повести на основе скандинавской мифологии «С викингами на Свальбард» и «Сольвейг и мы все» (1996 г.), «мифологические» романы «Девять миров» (художественный пересказ скандинавских мифов) и «Поединок со змеем» (художественное изложение воссозданных по научной литературе славянских мифов), а также популярный очерк «Я расскажу тебе о викингах» (все – также 1996 г.). В 1997 г. была опубликована книга «Волкодав. Право на поединок», продолжение казалось бы законченного сюжета романа «Волкодав», открывшее серию из пяти романов, и популярная энциклопедия «Мы – славяне», впоследствии переизданная под

названием «Быт и верования древних славян», работа над которой велась параллельно с написанием романа «Волкодав» и обусловила его создание. По мнению Семёновой, эта энциклопедия является главной в ее творчестве и больше прочих заслуживает «долгой жизни», поскольку переводит на язык массового читателя многочисленные научные труды ученых, изучавших славянские древности, и тем самым популяризирует культуру древних славян, прежде в массовом сознании считавшуюся «малоизученной» [Линчевский 2003: URL].

На момент выхода энциклопедии в печать Семёнова уже была не только известным, но и очень популярным автором, больше знаменитым, однако, как «родоначальник славянского фэнтези», чем как писатель «исторической» прозы, несмотря на то, что к «фэнтези» однозначно можно было причислить лишь романы серии «Волкодав» (на 1997 г. были изданы две книги: «Волкодав» и «Волкодав. Право на поединок»; в период 2000–2004 г. написаны и опубликованы еще три: «Волкодав. Истовик-камень», «Волкодав. Знамение пути», «Волкодав. Самоцветные горы»). Эта громкая слава сохраняется за Семёновой до сих пор, заставляя многих исследователей современной прозы причислять все ее произведения к массовой литературе, недостойной серьезного интереса научного сообщества. Между тем творчество Семёновой заслуживает пристального внимания хотя бы тем, что автор, во всех своих произведениях придерживаясь единой тематики (славянская и скандинавская мифология), работала в разных жанрах и направлениях. Это не только прославивший её жанр массовой литературы «фэнтези», но и научно-популярная, и историческая проза, и литературная реконструкция мифа – творчество Семёновой фактически повторяет деятельность «баснословов» конца XVIII–нач. XIX вв., которые параллельно с попытками воссоздать славянскую мифологию как систему в научно-популярных трудах использовали свои же наработки как основу при создании художественных произведений о вымышленных славянских богатырях – своего рода «фэнтези» XVIII–XIX веков.

Репрезентация мифологии в современном художественном произведении чаще всего происходит по двум

моделям: реконструкция мифологической «действительности» и авторское мифотворчество, основанное на мифопоэтических воззрениях древних народов.

Реконструкция мифологической «действительности» определяется по следующим трем приметам:

1. Описываемый мир приближен к реальному и «заселён» существующими или когда-то существовавшими в реальности народами. Автор воссоздает историю и географию по историческим источникам либо не сообщает о них прямо, предоставляя читателю угадать народ-прототип по именам персонажей и описанию их быта.

2. Мифология вымышленного мира по большей части совпадает с тем, что знакомо читателю: персонажи верят в тех же богов и соблюдают те же правила взаимодействия с «чудесным», что и народ-прототип. Автор может добавить в сюжет некую новую информацию о верованиях описываемого народа («додумать» неизвестное, сгладить спорные моменты и т.д.), но не может выйти за рамки возможного в данной мифологической системе.

3. Автор может ввести в повествование элементы фантастического, однако они также должны действовать в рамках мифологической системы и не нарушать психологическую достоверность описываемого мира.

Авторское мифотворчество, основанное на мифологии какого-либо народа, характеризуют следующие черты:

1. Описываемый мир существенно отличается от реальности. Автор «населяет» его народами, которые никогда не существовали в действительности, составляет историческую и географическую систему, которые не имеют ничего общего с историей и географией реального мира. Однако в описании быта этих народов читатель может узнать народ-прототип.

2. Теогоническая система вымышленных народов основывается на верованиях народов-прототипов, но не повторяет их полностью. Различия могут быть существенными, когда читатель узнаёт прототип с трудом или не узнаёт совсем, или незначительными, когда несовпадение наблюдается лишь в деталях. Описываемый мир могут населять «чудесные»

существа, не обязательно вписанные в рамки какой-либо мифологической системы (более того, автор может не только заимствовать их из других систем, но и придумывать новых).

3. Элементы фантастического не имеют никаких рамок и зависят только от авторской фантазии.

В творчестве Семёновой ко второй модели относятся романы серии «Волкодав». К первой – все «исторические» произведения (для анализа возьмём романы и повести, основанные на славянской мифологии: «Валькирия», «Ведун», «Лебеди улетают», «Пелко и волки»).

Произведения, относящиеся к первой модели, несмотря на цельные сюжеты, являются самостоятельными частями одного целого: их связывают общие персонажи, приблизительно одинаковое время (разница в пределах десяти-пятнадцати лет) и место действия. Сюжеты разворачиваются в едином мире на фоне исторического события, подтвержденного Никоновской летописью: повествование о восстании новгородцев под предводительством Вадима против Рюрика в 860-е годы. Скучное освещение события в летописи позволило Семеновой «развернуть» сюжет на своё усмотрение, не противореча историческим фактам, что в глазах читателя приближает мир повествования к реальному. География повествования проработана очень тщательно (по описанию и названиям озер, рек, городов и живущих вокруг них различных народностей можно составить карту). Поскольку она основана на исторических и этнографических исследованиях и не выходит за рамки географии реального мира того же временного периода, то может вызвать вопросы только у специалиста-медиевиста. Среднего же читателя она может ненавязчиво познакомить с предметом повествования, а уже знакомого с ним лишний раз убедит в достоверности представленных событий. То же относится к быту и культуре описываемых народов и народностей, а также к мифологической системе: известные по научным исследованиям факты даются в тексте без искажений, спорные автор вводит, выбрав за истину одну из нескольких точек зрения (например, отношение к Макоши как к великой словенской богине, хозяйке судеб, покровительнице

рукодельниц), неизвестное аккуратно домысливает. Если учесть, что время произведений соответствует IX веку, о котором среднему читателю известно очень мало, реконструирующий действительность художественный текст не только развлекает, но и обучает. Новую информацию о мире автор гармонично переплетает с известной любому современному читателю, что позволяет последнему поставить себя на место одного из персонажей, прибывшего, может быть, из другой местности, но не из другой действительности. Описание верований, быта и обычаев даётся либо как фон для сюжетного поворота («Добывать же омелу лучше всего в купальскую ночь, когда русалки покидают реку, а девушки с распущенными косами кружатся в священной пляске» [Семёнова 2003а: 447]), либо как сравнение двух похожих («У них там репу тоже сеяли раздевшись, затем чтобы земля приняла женскую силу и хорошо родила» [Там же: 41]) или непохожих народов («А и правду сказать, смешное сватовство было у этих словен!» [Семёнова, 2003б: 303], «Сундук был устроен по-весски, кадушкой, не пропадет и в пожаре, повалил на бок да выкатил...» [Семёнова 2003а: 50]). Даже если главный герой принадлежит народности, о которой читатель не имеет представления, в его окружении вскоре появляется персонаж, чьи обычаи, верования и поговорки читатель легко узнает (боярин Вышата отказался продать урманскому княжичу рабыню Смирёнку: «дал уразуметь, что ему, Видге, Смэрны... как это здесь говорили, что-то насчёт своих собственных ушей» [Семёнова 2003в: 291]).

В описания быта вплетается фантастическая составляющая: не вера людей в существование домовых и леших, а знание формул, что нужно говорить и делать, чтобы мирно с ними соседствовать – знание того же уровня, что и правила дорожного движения для современного человека («Позаботился вселить доброго Домового: не поспешил на жертву, привел гнедого коня и зарыл его голову под красным углом, попросил незлобивую душу пойти жить в строение» [Семёнова 2003а: 96]).

Легенда или миф подается персонажами с уточнением: «Люди рассказывают», «Это было давно», и никто не позволяет

себе усомниться в том, что рассказанное – правда. Тем не менее, фантастические элементы не переводят произведение за грань «чудесного», поскольку каждому «чуду» можно дать объяснение, соответствующее системе координат нашей реальности. Читатель сам выбирает, погружаться ли ему в реконструированный мир и становиться его «жителем», или оставаться сторонним наблюдателем, способным понять подоплеку многих верований. Если же верование «дает сбой», персонаж, а с ним и читатель, который предпочел «погрузиться» в описываемый мир, находит удобное для себя объяснение: «Вещий хлебушко лег славно, верхней корочкой кверху – к мальчишкам <...> но первенца подменили у матери в животе, и родилась я. Дядькины сыновья долго потом не желали считать меня за сестру, дразнили – ведьмин подкидыш...» [Семёнова 2003а: 14].

Романы серии «Волкодав», созданные по второй модели репрезентации мифологии, напротив, даже не предполагают, что читатель может поверить в существование описываемого мира. И хотя для любителей фантастики оставлен намёк на то, что мир «Волкодава» – это населенная планета далекой звезды, до которой в будущем можно будет долететь на космическом корабле (как это сделал «мудрец» Тилорн, чье «не местное» происхождение выдают современные нам познания и непонятная местным лексика вроде «сенсоры», «материальный», «дезинфицировать»), воспринять его всерьёз невозможно. Время примерно соответствует раннему средневековью, география полностью выдумана автором, что типично для жанра фэнтези. Мир вымышлен, но при этом правдоподобен, поскольку детально проработан. Населяющие его народы никогда не существовали в реальном мире, однако у них есть прототипы, легко угадываемые читателем по одной-двум узнаваемым чертам (золотоволосые арранты – учнейший в мире народ, воспевающий красоту тела; сольвене «говорили «малако» и «карова» и глумливо морщились, слушая веннское оканье» [Семёнова 2004: 80]; «Как все вельхи, он наголо брил подбородок, и только пышные усы спадали до самой груди» [Там же: 312]; смуглые темноволосые халисунцы носят

просторные рубахи и шаровары; темнокожие жители Мономатаны живут племенами и разводят слонов и т.д.).

При общей схожести некоторых внешних особенностей, однако, значительно отличаются мифологические системы. Венны – народ, к которому принадлежит главный герой – молятся богам, по описанию похожим на некоторых богов древних славян, однако у них нет привычных нам имён: похожего на Перуна бога грозы, зарубившего Змея топором, называют Повелителем Грозы; кроме него, почитают Мать-Землю и Отца-Небо. При этом представители низшей мифологии читателю знакомы и привычны и носят те же имена: Домовой, Водяной, Леший и т.д. Харюки, живущие глубоко в лесу, напоминают карелов и поклоняются Прародителю, которым считают медведя. Похожие на скандинавов сегваны почитают не только «длиннобородого Храмна», по описанию напоминающего Одина, но и множество других богов и богинь, чьи «прототипы» узнать уже не так легко. Есть и аналог христианства – молодая, недавно зародившаяся религия, чьи проповедники ездят по городам, рассказывая о едином Боге, явившемся людям в облике Близнецов, и используя для обращения других в свою веру не всегда мирные и честные методы. У многих других народов, населяющих мир «Волкодава», теогоническая система не имеет легко узнаваемых прототипов (в поклонении Священному Огню можно лишь предположить верования зороастрийцев, в поклонении Алой Матери, Небесной Госпоже Нгуре - верования Бали и Индонезии и т.д.), хотя сами народы придерживаются обычаев, которые современный читатель легко «угадает», даже если главному герою (чьими глазами читатель часто смотрит на происходящее) они кажутся странными и чуждыми.

Вера народов в различных богов дополняется неременной для жанра фэнтези магией, у каждого народа своей. Фантастическое присутствует в мире «Волкодава» как часть обыденной жизни, органично вписываясь в мифологические системы разных народов: так как у веннов верят, что на третью ночь после смерти мертвецы придут мстить своему убийце, убитые Волкодавом люди действительно

приходят – к изумлению и ужасу его спутников, в чьих народах подобного верования нет.

Как магия в этом мире является одним из законов бытия, так и легенды являются историей – не только для персонажей, как при реконструкции мифологической действительности, но и для читателя – поскольку «чудесное» никак не отделено от реального. Волкодав не просто знает, что его род пошел от серого пса, спасшего женщину от волков. Он, последний представитель умершего рода, занимает «должность» собственного прародителя и повторяет легенду, возрождая род к жизни.

Оба мира – «исторический» мир славян и варягов и фэнтезийный мир «Волкодава» – кропотливо продуманны, тщательно выписаны и населены персонажами с живыми правдоподобными характерами. Главные герои принадлежат народам, знакомым и близким читателю по обычаям и верованиям, а мифологические системы произведений опираются, в первую очередь, на славянскую мифологию. Но в зависимости от того, какую часть этих систем составляет информация, добытая автором в научных изданиях, а какую – плоды авторского воображения, можно говорить о двух моделях репрезентации мифологии в современной литературе: о реконструкции мифологической «действительности» или об авторском мифотворчестве, основанном на мифопоэтических воззрениях древних народов. В отличие от авторского мифотворчества, почти полностью зависящего от фантазии автора, реконструкция мифологической «действительности» требует четкого следования правилам модели. Психологическая достоверность мира даёт возможность читателю поверить в то, что описанное в книге не просто приближенно к реальности, а является или являлось реальностью. Подобное произведение – если автор ставил перед собой такую цель – способно не только развлечь и заинтересовать читателя, но и обучить его чему-то новому, что мы и можем наблюдать на примере исторических произведений Семёновой. К сожалению, тот же пример демонстрирует нам, что репрезентация мифологии по модели реконструкции далеко не так популярна среди массового

читателя, как репрезентация той же мифологии, но по модели авторского мифотворчества.

Литература

Линчевский И. Валькирия. Интервью с Марией Семёновой (2003) [Электронный ресурс]. URL: <http://semenova.olmer.ru/int/int12.shtml> (дата обращения: 07.11.2016)

Семёнова М. Автобиография (2000) [Электронный ресурс]. URL: <http://semenova.olmer.ru> (дата обращения: 10.11.2016)

Семёнова М. Валькирия: роман. М. ; СПб. : АСТ ; Азбука, 2003а.

Семёнова М. Викинги : сб. СПб. : Азбука, 2003б.

Семёнова М. Волкодав: роман. СПб. : Азбука-классика, 2004.

Семёнова М. Лебединая дорога : ист. роман. М. ; СПб. : АСТ ; Азбука-классика, 2003в.

УДК 821.161.1-31(Достоевский Ф. М.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,44

В.В. Петров

*(Тюменский государственный университет,
Тюмень, Россия)*

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ МОДЕЛИ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» В ЛИТЕРАТУРЕ ФАНФИКШН

Аннотация. В данной статье рассматриваются пределы вариативности в литературе фанфикшн внутри неизменных повествовательных моделей, анализируется связь вариативности в фанфикшн с вариативностью в фольклорных текстах. Исследование проводится на материале романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», а также ряда основанных на нём фанфиков.

Ключевые слова: фанфикшн, нарратив, нарративные схемы, русская литература, русские писатели, повествовательные модели.

Долгое время в литературоведческой среде, особенно в России, существовало мнение о литературе фанфикшн как о маргинальном, не достойном серьёзного изучения явлении. Однако в настоящее время всё больше и больше исследователей-литературоведов обращаются к текстам фанатской литературы, появляется всё больше научных работ, посвящённых литературе фанфикшн. Фанфики рассматриваются на разных смысловых уровнях и с разных углов: например, существует несколько точек зрения на отнесенность или неотнесенность этого явления к тем или иным литературным традициям. Так, некоторые исследователи полагают, что вернее будет относить это явление к постфольклору; часто фанфикшн причисляют к сетевой литературе (или сетературе), иногда соотносят с так называемым «наивным» сочинительством.

В нашем понимании литература фанфикшн в определённом смысле находится на стыке всех вышеперечисленных явлений: в ней обнаруживаются черты сетевой литературы, «наивного» сочинительства, «обычной» литературы, современного фольклора. Подробный разбор принадлежности фанфикшн к той или иной литературной традиции выходит за рамки данного исследования. Мы сосредоточимся на наиболее интересном, с нашей точки зрения, аспекте, а именно – на таком мощном фольклорном элементе фанфикшн, как вариативность.

Вариативность является одной из наиболее ярких черт фольклорных текстов (в том числе и фольклора в его современных формах), наряду с обезличенностью, массовостью, анонимностью. Разумеется, существуют фольклорные жанры, имеющие первостепенную установку именно на устойчивость жанровой формы (часто это тексты сакрального характера), однако такие тексты весьма редки и редко встречаются среди форм современного фольклора (постфольклора).

Типичные фольклорные тексты имеют особое свойство в процессе бытования постепенно видоизменяться. Незафиксированный письменно текст может менять какие-то детали, обрастать новыми подробностями, или наоборот, частично забываться. Как результат, мы можем наблюдать,

например, разные варианты одной и той же сказки: будут меняться главные герои, предметы, места. Волка может заменить медведь, алчного попа – купец и так далее. Однако общая канва останется неизменной.

Эту интересную особенность отметил В.Я. Пропп. Пропп в своих исследованиях, в частности, в работе «Морфология волшебной сказки» на основе изучения русских народных сказок делает вывод о наличии в них переменных и постоянных величин. Переменные величины в процессе бытования фольклорного текста трансформируются, видоизменяются. Постоянные же величины всегда остаются неизменными; именно их наличие и позволяет отделить вариант сказки от полностью новой сказки.

Так, к постоянным элементам исследователь отнёс функции действующих лиц (действия персонажей и назначение этих действий относительно сказки) и порядок их расположения в сказке; к переменным – количество функций, их «наполнение»: персонажи, их атрибуты, детали, языковой стиль сказки.

Именно вариативность, на наш взгляд, является одним из наиболее сильных фольклорных элементов в литературе фанфикшн. Фикрайтеры не переписывают произведение заново, они создают своё произведение на базе старого, с близким к оригиналу сюжетом и со своим уникальным нарративом. Чтобы подтвердить, что в фанфикшн действительно присутствует вариативность, что тексты фанатской литературы создаются, в той или иной степени, как вариации вокруг произведения-первоисточника (канона), мы попытаемся обнаружить обозначенные В.Я. Проппом переменные и постоянные элементы как в текстах фанфиков, так и в самом произведении-первооснове.

В качестве материала для исследования нами был взят роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и ряд фанфиков, написанных на его основе. Всего было проанализировано 54 текста. Фанфики были взяты с сайта ficbook.net. При выборе текстов для изучения не отдавалось каких-либо предпочтений форме фанфика (проза или поэзия), фаники-кроссоверы исследовались наравне с прочими текстами. Однако стоит заметить, что в стихотворных фанфиках

обозначенные нами модели явлены не так чётко, как в прозаических текстах; фанкрайтеры, создающие стихотворение, в большей мере опираются на общее настроение и эмоциональный настрой произведения, чем на конкретные элементы фабулы первоисточника.

В выделении нарративных моделей мы обращали внимание на наиболее яркие эпизоды из сюжета «Преступления и наказания», которые, так или иначе, присутствовали в большинстве фанфиков и непосредственно в произведении-первооснове – романе Ф.М. Достоевского (за исключением последних двух моделей, которых нет в каноническом тексте; они оговорены отдельно).

Были выделены такие модели:

- 1) кабак (герои заходят в кабак, 6 текстов);
- 2) жилище Раскольникова (беседа Раскольникова и Разумихина, 11 текстов);
- 3) преступление (убийство старухи-процентщицы, 10 текстов);
- 4) топор (орудие убийства, 11 текстов);
- 5) описание теории Раскольникова (7 текстов);
- 6) «тварь я дрожащая...» (5 текстов);
- 7) квартира Свидригайлова (объяснение Дуни и Свидригайлова, 3 текста);
- 8) «бана с пауками» Свидригайлова (3 текста);
- 9) каторга (5 текстов);
- 10) Ф.М. Достоевский как персонаж (5 текстов);
- 11) фигурирование самого текста романа «Преступление и наказание» (10 текстов).

Сразу стоит сказать о последних двух пунктах: данных моделей нет в тексте-первоисточнике, однако они весьма часто встречаются в фаниках по роману.

Отдельно стоит пояснить, что автор фанфика не обязательно должен использовать все выделенные нами модели, тем более, что данный список не может полностью охватить всех тонкостей и разнообразия возможных вариантов преломления исходного романа. Выбор нарративных моделей целиком и полностью зависит от замысла фикрайтера, его

представления о романе и собственном тексте. Мы наметили наиболее явные, распространённые в большом количестве текстов модели, ограничившись лишь одним возможным произведением – романом Ф.М. Достоевского. В фанфиках по иным произведениям будут совершенно другие нарративные модели, однако, как мы считаем, общий принцип их существования останется неизменным, так как свойственен фанфикшн литературе в целом.

Как видно из списка, данные модели неоднородны: сюда включены фигурирующие в романе места, события, персонажи, предметы и даже их отдельные реплики. Несмотря на это, именно такие модели наиболее часто повторяются в проанализированных текстах. Каждая выделенная модель несёт особую смысловую нагрузку, которая остаётся неизменной в независимости от степени приближенности фанфика к тексту-первоисточнику. За каждой нарративной моделью, так или иначе, закреплена определённая ситуация, включающая в себя фиксированные функции персонажей, вовлечённых в неё. Особенно это характерно для моделей-эпизодов, включающих в себя конкретные события или действия («жилище Раскольников», «преступление», «квартира Свидригайлова»), осуществляемых персонажами. То есть можно сказать, что в сознании фикрайтера каждая используемая им модель в той или иной степени связывается с конкретным набором событий и при воспроизведении этой модели в тексте автор (возможно неосознанно) также воспроизводит и эти самые действия в своём тексте. Исходя из своего авторского замысла, автор фанфика может включать в сюжет иных, отличных от канона (в том числе полностью оригинальных) персонажей, но выполняемая ими функция в рамках конкретной модели будет совпадать с таковой в других произведениях по тому же первоисточнику. В этом и заключается вариативность в фанфикшн: авторы фанфиков могут помещать героев в иную обстановку, изменять отдельные детали и сюжет в целом, но сущность используемых ими нарративных схем будет оставаться неизменной. Это и позволяет говорить о степени «приближенности» или «отдалённости» того или иного текста

от канона, позволяет оценивать степень изменения, трансформации канонического сюжета в фанфике.

Приведём пример: в произведении «Петербургские ночи» (автор: Маргарита де Альбьер) главная героиня (оригинальный авторский персонаж) попадает в квартиру Свидригайлова, где тот признаётся ей в нежных чувствах и умоляет остаться с ним. Не совпадают персонажи и их решения (героиня фанфика не отвергает Свидригайлова, как поступила Дуня в романе Ф.М. Достоевского), но общий настрой и характер диалога, обсуждаемая персонажами тема сохраняется и остаётся неизменной.

Ещё один любопытный пример вариации можно наблюдать в фанфиках «Осознанное оскотинивание» (автор «Cherjew») и «Самое страшное преступление Родиона Раскольников» (автор «Сказитель»). В обоих текстах фигурирует момент преступления. Несущий одну и ту же функцию эпизод изображён совершенно различно. Так, в первом тексте Раскольников вместе с Разумихиным предстают как чёрствые и алчные маньяки, убивающие старуху-процентщицу ради денег и удовольствия. Герои благодарят судьбу за такой удобный случай и обретают благосостояние. Но несмотря на почти в точности скопированную обстановку, для сохранения повествовательной модели, по существу, важен только сам факт совершения героем тяжёлого поступка, также его последствия и рефлексия остальных персонажей. В фанфике «Самое страшное преступление Родиона Раскольникова» Родион предстаёт в образе школьника-одинадцатиклассника, которого вынуждают дежурить вместо уроков в столовой. Он, прочитав в соцсетях про существование людей «необыкновенных», которым дозволено гораздо больше, нежели простым людям, решается прогулять дежурство. Прогул дежурства иронически подаётся автором как ужасное преступление, из-за которого героя мучает совесть и раскаянье. Читателю понятно, что автор с целью создания комического эффекта проводит параллель между прогулом и убийством старушки; нет ни процентщицы, ни её квартиры, ни убийства,

но само событие по сути выполняет те же самые сюжетообразующие функции, что и в романе Достоевского.

Каждый раз, когда фикрайтер создаёт новый текст по какому-либо произведению, он не воспроизводит его дословно, не копирует напрямую: он опирается на некие ключевые позиции, увиденные им в первоисточнике узловые точки, вокруг которых и строится новый фанфик. Единый, изначальный текст варьируется, принимает самые разнообразные формы и очертания, но подобно традиционным фольклорным формам всегда сохраняет свою основу: текст дробится на устойчивые модели, которые, определённым образом обработанные и скомбинированные в единый связный сюжет, образуют новый фанфик – или, иначе говоря, вариант изначального произведения.

Литература

Антипина Ю.В. Жанровые особенности фанатской прозы (на примере фанфикшена по творчеству братьев Стругацких) // Вестник Челяб. гос. ун-та. 2011. №13 (228). Филология. Искусствоведение. Вып. 54. С. 21 – 25.

Горалик Л.Б. Как размножаются Малфои. Жанр «фэнфик»: потребитель массовой культуры в диалоге с медиа-контентом // Новый мир. 2003. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru> (дата обращения: 15.05.2016).

Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода. М. : Академ. проект, 2004.

Книга фанфиков [Электронный ресурс]. URL: <https://ficbook.net> (дата обращения: 04.11.2016).

Коробко М.А. Признак коллективности в фанфикшн и письменных формах современного фольклора // Вестник Брянск. гос. ун-та. 2015. № 1. URL: <http://cyberleninka.ru> (дата обращения: 06.04.2016).

Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М. : Лабиринт, 2001.

Самутина Н.В. Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта // Социологическое обозрение. 2013. Т. 12. №3. URL: <https://sociologica.hse.ru/2013-12-3/106760000.html> (дата обращения: 10.11.2016).

Чистов К.В. Народные традиции и фольклор: Очерки теории. Л. : Наука, 1986.

УДК 821.581-31(Мо Янь)
ББК ШЗЗ(5Кит)64-8,44

Тун Дань Дань

(Цзиньиньский институт русского языка,

Чанчунь, КНР;

Уральский государственный педагогический университет,

Екатеринбург, Россия)

СИЛА И СЛАБОСТЬ МАТЕРИНСКОЙ ЛЮБВИ В РОМАНЕ МО ЯНЯ «БОЛЬШАЯ ГРУДЬ, ШИРОКИЙ ЗАД»

Аннотация. В статье рассматривается история героини романа Мо Янь «Большая грудь, широкий зад». Уточняется смысл названия, связанный с образом Шангуань Лу и ее судьбой – быть матерью-прародительницей. Жизнь героини и ее детей вписана в историю страны, сопряжена с трагическими событиями в Китае XX века. Сила материнской любви Шангуань Лу настолько велика, что в тяжелых условиях она выращивает своих дочерей и внуков, сохраняя человеческое достоинство и веру в добро. Парадоксально, но безграничная любовь матери к сыну формирует отнюдь не мужской характер. Герой Цзиньтун отличается слабостью, безволием и младенческой зависимостью от заботы женщины.

Ключевые слова: романы, образ матери, литературные образы, китайская литература, китайские писатели.

В 1996 году знаменитый китайский писатель Мо Янь написал роман «Большая грудь, широкий зад», который стал центральным произведением его творчества. В предисловии автор посвятил свой роман «душе [своей] матери на Небесах» и «всем матерям в Поднебесной» [Мо Янь 2013: 7]. В своем произведении автор ведет эпическое повествование об истории одной семьи и вместе с тем об истории китайского народа, который потерпел много бедствий и трудностей в течение XX века, со времени конца правления династии Цин, антияпонского движения и до становления новой КНР, десятилетий реформ и радикальных перемен в обществе.

Название романа символично и, в первую очередь, связано с идеей материнства: «большая грудь» в значении «полная грудь», богатая молоком, которым кормятся многочисленные дети. «Широкие бедра» являются символом рождения поколения. «Матерью-прародительницей» в романе является Шангуань Лу, которая одна вырастила своих кровных и приемных детей, и жизнь ее совпала со всеми жестокими изменениями в истории Китая XX века.

В истории Китая время начала правления династии Цин называют периодом «старого общества». В «старое» время женская судьба была достаточно типичной: главной задаче – рождения потомства – было подчинено воспитание, замужество и семейная жизнь. Очень часто, к сожалению, женщину использовали именно для вынашивания и рождения детей. Главную героиню романа, Шангуань Лу, воспитывали в родном селе писателя, Гаоми, «как благородную девицу», и все делалось для того, чтобы она успешно вышла замуж: по традиции ей бинтовали ножки, берегли и заботились о ее красоте. Но с началом революционного движения представление о женщине стало постепенно меняться: традиция бинтования прервалась, «женщины с маленькими ножками большим спросом не пользуются»; и благородные девушки теперь должны работать [Мо Янь 2013: 750]. Поэтому Шангуань Лу не могла избежать замужества не по любви и перейти в семью, не соответствующую ее ожиданиям. Ей пришлось выйти замуж за кузнеца, в семье которого ценились физическая сила и выносливость, в том числе и у женщины, а не маленькие ножки, подобные «золотому лотосу». Как и во многих семьях, в семье мужа Шангуань Лу не встретила уважительного отношения к своей личности. Героиня должна была слушаться мужа и покоряться его властной матери; такое безропотное поведение было типичным в «старом» Китае: женщина не имела права голоса и свободного выбора.

В первую очередь, Шангуань Лу должна была рожать детей, но «после трех лет замужества Лу оставалась бездетной» [Там же: 751]. За это ее унижали и муж, и его родители. Мо Янь очень откровенно повествует о переживаниях героини, которую

подвергали наказаниям за то, что «не может род продолжить» [Там же: 757]. Роман начинается афишей, как и все крупные произведения писателя. И большую часть афишы занимают описания детей Шангуань Лу, рожденных от разных отцов: в ожидании спасительного наследника героиня родила восемь дочерей, девятым был сын. Но не только этих детей выкормила героиня – внуки, которых ей приносили ее дочери, также были вскормлены и воспитаны Шангуань Лу.

Мо Янь показывает, как трагично складывалась история китайских семей, которые были вынуждены распасться из-за революционных изменений в стране, из-за идей общественного развития, стремительно сменявших друг друга «на просторах дунбэйского Гаоми» и часто противоречащих нормальной человеческой жизни [Там же: 133]. В семье Шангуань Лу, оставшейся одной и самостоятельно растившей детей и внуков, сложные отношения были между матерью и дочерьми. Почти все девушки сбежали из дома против воли матери и становились идейными врагами по отношению друг к другу. История разделила семью Шангуань Лу: почти все дочери «отдали [лучшие годы] делу революции» и мать для них стала идейным врагом [Там же: 576]. Но сила материнства столь велика, что героиня не только вырастила своих внуков, но и принимала обратно своих «блудных» дочерей, простив им предательство.

Бесчеловечные условия жизни вызывали крайности в поведении людей в годы культурной революции. Материнский инстинкт, страстное желание накормить своих детей и сохранить им жизнь настолько велики в Шангуань Лу, что она идет на преступление и обрекает себя на физические страдания. Но во всех ситуациях Шангуань Лу сохраняет свое достоинство, совесть, веру в нравственные ценности. На протяжении долгой и трудной жизни героиня сохраняет убеждение, что «жизнь наладится [...] Вперед надо стремиться» [Там же: 608].

Все дочери Шангуань Лу унаследовали ее силу, энергию, ее дарования. Лишь ее сын Цзиньтун слаб и у него нет цели в жизни, кроме одной – наслаждаться видом женской груди: он «страдает болезненным, до умопомрачения, пристрастием к женской груди» [Там же: 11]. Вся силу любви Шангуань Лу

обратила на сына, долгожданного наследника, вскармливая его до школьного возраста грудным молоком. В ходе развития сюжета Цзиньтун раскрывается как человек, который без материнского молока не может жить самостоятельно. И это противоречит его мужской природе: у него нет мужской воли и величия духа, он не может быть защитником, Цзиньтун навсегда сохраняет зависимость о женщины-матери. Шангуань Лу страдает, осознавая, что ее любовь и материнская забота явились причиной безволия сына: «Ну соверши ты хоть какой-то поступок! <...> Мне не нужен сын, которому никак не стать взрослым» [Там же: 619]. Все надежды героини на сына – продолжателя рода Шангуань, все мечты, все устремления в будущее превратились в ничто.

Слабость сына, его представление о мире, ограниченное образом женщины-матери, – все это не соответствует ожиданиям матери, прожившей достойную и трудную жизнь, сохранившей человечность и учившей сына сопротивляться злу. Почему Мо Янь именно таким образом завершает свой роман? Вероятно, такой финал связан с взглядом автора на историю страны и пути развития цивилизации.

Литература

Мо Янь. Большая грудь, широкий зад: роман / пер. с кит., прим. И. Егорова. СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2013.

Костырко С. Физиология жизни. Новая китайская проза // Новый мир. 2013. №11. С. 171 – 182.

Яо Ниннин

*(Дзилиньский институт русского языка,
Чанчунь, КНР;
Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)*

**ФОЛЬКЛОРНЫЕ И МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В НОВЕЛЛЕ
МО ЯНЯ «ТЕТУШКИН ЧУДО-НОЖ»**

Аннотация. Статья посвящена новелле Мо Яня «Тетушкин чудо-нож», в которой автор актуализирует китайскую народную культуру и мифологию. Народные и мифологические образы вводят в новеллу мотив обновления жизни, образования новой семьи. С точки зрения Мо Яня, народная культура является неотъемлемой частью жизни, поэтому во всех жизненных процессах присутствует связь с далеким прошлым, когда человек пытался осознать сущность бытия. В статье анализируется мифологическая составляющая образов кузнеца и ножа, предпринята попытка соотнести смысл народной песни и мифологическое значение образа кузнеца.

Ключевые слова: новеллы, фольклор, мифологемы, фольклорные образы, мифологические образы, китайская литература, китайские писатели.

Яркий представитель современной литературы, Нобелевский лауреат 2012 года Мо Янь вошел в литературу в 1980 гг., в России он стал известен с начала 2000-х гг. В начале своего творческого пути писатель работал в русле литературного течения «поиска корней»: как и многие современники-художники, Мо Янь проявил серьезное внимание к историческому и культурному прошлому своей страны, к народным традициям, глубина и мудрость которых явились источником творческого вдохновения в конце XX века. По мере формирования оригинального художественного стиля Мо Янь сблизился с традицией «магического реализма», отличительной особенностью которой является сочетание вымышленного, фантастического и реального, обыденного.

Художественная оригинальность Мо Яня ярко проявилась в новелле «Тетушкин чудо-нож», которая была первым

произведением, переведенным на русский язык. Автор-повествователь вспоминает о семье тетушки Сунь, о ее трех внуках – «Старшей Орхидее, Второй и Третьей», росших вместе с ним и его сестрами. Рассказ о девушках – «Орхидеях» – переплетается с воспоминаниями об этапах взросления юноши и его друзей по школе, среди которых выделяется образ Чжана Дали. Фоном в рассказе о прошлом проходят пейзажи Дунбэйской волости, описывающие природу в период цветения: «в воздухе перемешиваются сильный аромат цветов софор со слабым благоуханием цветущей пшеницы, теплый южный ветерок и приятные лучи солнца, кваканье лягушек и пение птиц. Это период течки у животных и время, когда ребянтня высыпает из домов и резвится. Каждый год в эту пору на улицах нашей деревни появлялись три кузнеца». Мотив обновления мира и зарождения новой жизни пронизывает пейзаж и становится объединяющим в историях, которые вспоминает повествователь.

Идея зарождения новой семьи задана народной песней, начинающей новеллу. В песне девушка просит матушку не выдавать ее замуж за кузнеца: «У него под ногтями сажа, / На глазах – слезы». Автор-повествователь, услышав эту песню, задумывается о ее странном смысле: почему девушка отказывается выходить замуж за кузнеца? Может быть, дымовая завеса и тяжелый труд пугают девушку? Но «дела у кузнецов в мелком производстве села, должно быть, идут получше, чем у обычных деревенских жителей: их ремесло не только позволяет получать более высокий экономический доход, чем у земледельцев, но и вызывает уважение со стороны последних». Противоречие между чувствами девушки в песне и жизнью, которая более выгодна в семье кузнеца, заинтересовывает автора-повествователя, в чьем воображении рождается сюжет новеллы. А в новелле вымысел переплетается с воспоминаниями из личной жизни, как всегда в произведениях Мо Яня.

Будто в ожидании замужества и будущей семейной жизни живут три сестры и юный повествователь. О будущей семье юные друзья смотрят представление в народном театре, песню о кузнеце и девушке напевает тетушка Сунь. Вероятно, о

невозможности женитьбы ведут серьезный разговор отец повествователя и тетушка Сунь. На этом завершается первая часть новеллы.

Во второй части истории в селе Гаоми поселяются три кузнеца, поражающие своей силой и умением выковать из старого железа топоры и ножи. Свечение алого огня в кузнице сравнивается с атмосферой в буддийском храме, а в образах кузнецов Мо Янь будто бы возрождает древнейшую китайскую мифологию. В китайской культуре «мифологема кузнеца связана с волшебной властью над материей (он кует чертоги богов, чудесное оружие, летающие повозки, мастерство рук, покалеченные в бою части тела и т.д.)» [Щепановская 2012: 39]. Своим искусством кузнец соединяет вверх и низ, а также «кует крепкие свадебные узы», управляя стихией огня [Соколова 2014].

Казалось бы, что три девицы найдут счастье с тремя кузнецами. Но «вершители судеб» не выдерживают испытания, которое устроила тетушка Сунь. Для кузнецов оказалось невозможным сотворить из куска старого железа острый «чудо-нож», повторяющий тот, которым владела тетушка. «Философ V–VI вв. Фань Чжэнь прямо соотносит тело с ножом, а дух с остротой ножа» [Торчинов: URL]. Полагаем, что Мо Янь имел ввиду именно этот смысл: нож в новелле символизирует единство тела и духа человека, а сотворение ножа означает создание новой жизни. Кузнецы, отказав тетушке в просьбе создать новый острый нож, покинули Гаоми. В третьей части новеллы три сестры обретают счастье в замужестве, а «чудо-нож», долго хранимый как наследство, не выдерживает сравнения с «самым обычным кухонным ножом за две монетки». Но, по иронии судьбы, третья сестра, «немая», выходит замуж за друга повествователя, отважного и отчаянного Чжана Дали, который посвящен в историю о «чудо-ноже».

Благодаря фольклорным мотивам, фольклорным цитатам, мифологизированным образам, новелла становится многоплановой; сущность современной цивилизации оказывается укорененной в вековой культуре; изначальная природа человека неизменна. И житейские ситуации, в которых

тиражируются детали человеческого бытия, все-таки не утрачивают навсегда своего глубинного смысла.

Литература

Мо Янь Тетушкин чудо-нож / пер. Д. Маяцкого // Современная китайская проза. Багровое облако : антология составлена Союзом китайских писателей. М. ; СПб. : Астрель-СПб, 2007. С. 335 – 351. Текст новеллы цитируется по данному изданию.

Пасечник В. Мо Янь: первое знакомство // Вопросы литературы. 2013. № 5. С. 100 – 102.

Соколова А. Л. Традиции русской народной свадьбы. М., 2014.

Торчинов Е.А. Жизнь, смерть, бессмертие в универсуме китайской культуры [Электронный ресурс]. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/torchinov-ea/zhizn-smert-bessmertie-v-universume-kitayskoj-kultury> (дата обращения: 11.11.2016).

Щепановская Е.М. Мифологические архетипы как ценностное ядро национального менталитета // Ценности и смыслы. 2012. №1 (17). С. 34 – 50.

УДК 782.6(581)
ББК Щ317.41

Лу Ян

(Цзилинский институт русского языка,

Чанчунь, КНР;

Уральский государственный педагогический университет,

Екатеринбург, Россия)

ТРАДИЦИИ КИТАЙСКОГО НАРОДНОГО ТЕАТРА

Аннотация. В статье рассматриваются принципы театрального действия в пекинской народной опере, показана свойственная ему условность в изображении реальности, отмечены актерские приемы, сопутствующие представлению. Особое внимание уделено актерским амплуа и музыкальному сопровождению как средству характеристики персонажа.

Ключевые слова: музыкальный театр, китайская опера, театральная условность, музыкальный аккомпанемент, актерское мастерство, театральные маски, драматические сюжеты, театральное искусство.

Китайский музыкальный театр (опера) – это единство разных видов искусств. В нем соединились музыка, пение, диалог, танец, акробатика и упражнения военного искусства. Диалог всегда должен быть исполнен мастерски и столь же сложно воплощен на сцене. Есть строго закреплённые требования исполнения. Действие в китайской опере не имеет ограничений ни во времени, ни в пространстве; особую роль приобретает символика и условности. Если какие-либо предметы повседневной жизни не могут быть показаны на сцене непосредственно, они передаются символически. Так, с помощью особых действий воспроизводится вход или выход из дома, подъем или спуск по лестнице, переправа через реку и т.д. Движение по кругу с кнутом в руке напоминает скачку на лошади; поездка в карете выполняется статистами, которые размахивают по обе стороны от актера флажками, на которых нарисованы колеса; простое круговое движение обозначает длительное путешествие; если на сцене нет декораций, а актер держит весло или лопатку и приседает, всей своей позой выражая большое усилие, это означает, что он плывет пол реке. Интерьер, в котором проходит действие спектакля, раскрывается исключительно движениями актера. Причем воздействие на зрителя оказывается более сильным, чем если бы использовались декорации и реквизит.

Разные формы традиционной оперы, включая пекинскую, лишь немного отличаются друг от друга костюмами и гримом. Фактически они уникальны в каждой провинции, так как базируются на музыке и диалекте данного района. Однако пекинская опера стала известной в XVIII веке, когда в Пекине правила цинская династия, поэтому она обычно рассматривается как общенациональная. Пекинская опера – самая главная в китайском традиционном театре. Особую роль в музыкальном оформлении играет оркестр. Ударные инструменты создают четкий ритм, сопровождающий действие. В качестве главных

ударных инструментов можно назвать гонг и барабан различных размеров и видов. Ритм поддерживают и трещотки, которые сделаны из древесины твердых пород или бамбука. Главный струнный инструмент – цзинху (пекинская скрипка). Ей вторит эрху, аналог европейской скрипки. Щипковым инструментами являются юэцинъ (аналог – китайская мандолина, напоминающая по своей форме луну), пипа (четырёхструнная лютия) и сяньцзы (трехструнная лютия). Используются также духовые инструменты – труба-сона и китайская флейта. В опере нет дирижёра, ведущим оказывается барабанщик, который с помощью бамбуковых палочек передает разнообразные звуки – громкие, бравурные, лирические, мягкие, нежные – и выражает чувства героев в точном соответствии с актерской игрой [ГуангМэй: URL].

В вокальной части пекинской оперы различают речь и пение. Речь также дифференцируется на подвиды – юньбай (речитатив) и цзин-бай (пекинскую разговорную речь); речитатив характеризует серьезных персонажей, разговорная речь присуща юным девушкам и персонажам комического плана. Пение также сложно по своей мотивной структуре: эрхуан (этот мотив перенят из народных песен провинций Аньхой и Хубэй) и сипи (из мелодий провинции Шэньси). Добавим, что пекинская опера сохранила мелодии более старой южной оперы кунъюй и некоторых северных народных песен.

Актерский репертуар в пекинской опере также имеет свою иерархию. Женские роли обычно называются дань, а мужские – шэн. Комические роли называются чоу, характерным показателем которого является белая краска на лице, напоминающее европейских клоунов. Так же маркируются и другие мужские роли, не случайно злые, сильные и опасные персонажи именуется цзин или хуалянь («раскрашенные лица»)

Жанровый репертуар пекинской оперы насчитывает более тысячи сюжетов. Примерно двести из них еще продолжают ставиться на сцене. Назовем некоторые из характерных сюжетов. Особой популярностью пользуется опера «Хитрость с пустой крепостью», в которой показан могучий военачальник Чжугэ Лян, одерживающий победу над своим врагом Сым И. Другая опера –

«Собрание героев» – основана на древней легенде, повествующей как царства У и Шу разбивают армию царства Вэй у Красной скалы на реке Янцзы. Есть и бытовые сюжеты. Так, в опере «Месть рыбака» герой СяоЭнь наказывает коррумпированного чиновника. В опере «Тройная развилка» молодой офицер и хозяин постоянного двора, в темноте не узнав друг друга, вступили в поединок, пытаясь спасти генерала-патриота Цзяо Цзяня. Есть и сказочные сюжеты. Характерным примером может служить опера «Дебош в небесном дворце». В этом произведении Царь обезьян поглощает персики бессмертия Нефритового владыки и одерживает победу над небесным воинством.

По мере развития пекинской оперы многие талантливые актеры выработали совершенную технику пения и жестов, развивая ту традицию, которую они переняли у своих наставников, и показывая индивидуальные способности. Широко известны такие актеры, как Мэй Лань-фан, Чэнь Яньцю, Чжоу Синьфан, Ма Ляньлян, Тань Фуин, Гай Цяо-тянь, Сяо Чанхуа, Чжан Цзюньцю и Юань Шихай [Фукс: URL].

Литература

Гуанг Мэй. Немного о пекинской опере. [Электронный ресурс]. URL: <http://studychinese.ru/articles/8/90/> (дата обращения: 5.11.2016).

Фукс О. Пекинская опера. Взмах его рукава [Электронный ресурс]. URL: <http://rusiti.ru/pekin.php> (дата обращения: 5.11.2016).

К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

УДК 821.161.1-1(Херасков М. М.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)4-8,445

М.С. Яблошина

(Уральский федеральный университет им. первого Президента России

Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия)

ЗАМЕТКА О СООТНОШЕНИИ СЮЖЕТА «РОССИЯДЫ»

М.М. ХЕРАСКОВА С СОБЫТИЯМИ КАЗАНСКОГО ПОХОДА

1552 ГОДА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Аннотация. В данной статье эпизоды Казанского похода 1552 года, известные нам из летописей и письменных свидетельств участников, сравниваются с их описанием в героической поэме «Россияда» М.М. Хераскова. Результаты сопоставления позволяют лучше понять авторские мотивы и точку зрения, также как и некоторые материалы, с которыми он работал, создавая произведение.

Ключевые слова: эпические поэмы, исторические поэмы, поэтическое творчество, русская литература, русские поэты.

Во времена господства в русской словесности классицистического направления считалось совершенно необходимым создание национальных эпических поэм, которые могли бы увенчать собой жанровую систему, придав ей необходимую величественность и героический размах. У англичан был Мильтон с «Потерянным раем», у французов – Вольтер с «Генриадой»... Казалось бы, с героическим материалом, предоставленным российской историей, для талантливого русского автора было бы не так сложно создать произведение, которое бы сравнилось с лучшими европейскими аналогами... Долгое время главным претендентом на роль героя национального эпоса был Пётр Первый, но работы над посвящёнными ему поэмами по той или иной причине не удавались (дальше всех в этом деле зашёл М. Ломоносов с неоконченной поэмой «Пётр Великий»; нельзя не упомянуть и А. Кантемира с его первой книгой «Петриады»). М. Херасков находит вдохновение в более древних веках и посвящает свою

работу не первому императору, но первому Царю всея Руси и завоеванию Казани.

Работа над поэмой «Россияда» идёт с 1771 по 1779 годы. Результат трудов, увенчав современную Хераскову русскую классицистическую литературу, довольно быстро отходит на задний план, если не сказать – вызывает отторжение у читателя. В начале XIX века А.С. Пушкин в письме к П.А. Вяземскому от 27 марта 1816 года уже воспринимает чтение «венца поэзии» скорее как наказание: «Целый год ещё дремать перед кафедрой... это ужасно. Право, с радостью согласился бы я двенадцать раз перечитать все 12 песен пресловутой «Россияды», даже с присовокуплением к тому и премудрой критики Мерзлякова...» [Пушкин 1962: 8]. А.Ф. Мерзляков в 1815 году посвятил этой поэме 2 статьи: «Россияда. Поэма эпическая г-на Хераскова» и «Россияда. О слоге поэмы». И в первой из этих работ он, хоть и несколько восторженно, но справедливо замечает: «Поэма Хераскова заслуживает, чтобы на неё обратили особенное внимание, потому <...> что она есть зеркало, в котором представляются знаменитые деяния предков наших, назидательные примеры великодушия, мудрости, храбрости, терпения, любви отечественной...» [Литературная критика... 1980: 168]. В наше время, хоть и по другим причинам, российские исследователи снова обращаются к «Россияде». В 1992 году опубликована статья М. Гришакowej «Символическая структура поэм М. Хераскова», раскрывающая особое, нетрадиционное для современников поэта построение сюжета, аллегоричность и символичность текста. Наиболее поздние работы, близкие нашей теме, созданы А.И. Любжиным – «Христианские источники "Россияды" М.М. Хераскова» (2005), в которой исследователь показывает параллели между текстом поэмы, «Освобождённым Иерусалимом» Тассо и Священным Писанием, и "Россияда" и античная эпическая традиция» (2012), указывающая на источники вдохновения Хераскова в поэзии Гомера, Овидия, Вергилия, Лукана. Целостной работы, посвящённой историческим источникам «Россияды», пока что не существует, но, конечно, со всё возрастающим интересом к творчеству Хераскова, это будет исправлено.

Нам фигура Ивана Грозного может казаться, мягко говоря, неоднозначной. С одной стороны, мы видим в нём царя-тирана, сумасброда, истощившего страну порядками опричнины и убившего сотни и тысячи людей. Н.М. Карамзин, например, прямо называл эпоху правления Ивана IV «феатром ужаса», а самого царя – тираном, «ненасытным в убийствах» и испытывавшим «гнусные восторги сластолюбия мерзостного» [Карамзин 2010: 264]. С другой стороны, сегодня мы наблюдаем обратную тенденцию: грозный царь идеализируется, отходит на второй план его жестокость и акцентируется его роль как завоевателя и первого царя России. Яркое тому доказательство – установка 14 октября 2016 г. в Орле памятника Ивану IV.

Для Хераскова же это царь-объединитель земель, просвещённый монарх, ревнитель веры – по крайней мере, таким он должен выглядеть в героической поэме в соответствии с классицистическим стандартом! Ещё в самом начале, в «Историческом предисловии» к третьему изданию поэмы, поэт напоминает читателю: «История затмевает сияние его славы некоторыми ужасными повествованиями, до пылкого нрава его относящимися: верить ли толь несвойственным великому духу повествованиям, оставлю Историкам на размышление» [Херасков 2003: 3]. Здесь же автор предупреждает: «Да памятуют мои читатели, что как в Эпической Поэме верности исторической, так в деписаниях Поэмы искать не должно. Многое отметал я, переносил из одного времени в другое, изобретал, украшал, творил и созидал» [Там же: 4].

Вообще, нужно отдать поэту должное: пусть он «многое отметал», но всё же включил в поэму некоторые очень точные подробности военных манёвров при осаде Казани – посмотреть, например, хоть на взятие Арского острога, описанное в поэме, и отражение роли в осаде Казани этого момента, который О. Хованская, например, считает ключевым [Хованская 2010: 89]. Нам, тем не менее, любопытны наиболее яркие исторические «неточности», допущенные автором с умыслом или без.

Не стоит, конечно, и говорить, что огромное количество «изобретений» и «украшений» в поэме относится к сфере религиозно-мистического и фантастического. Ангелы и души

предков являются героям во сне, Казанский царь восстаёт из могилы по зову колдуньи-жены Сумбеки, к царю Иоанну на драконе слетает пророк Мухаммед, злые духи и казанский ведун обращают против русского войска силы природы и т.д. и т.п. Хотя эта тема тоже любопытна, нас интересуют те «неточности», в которые читатель очень легко может поверить.

Для начала отметим, что в поэме описан только один поход 1552 года, причём так, что создаётся впечатление, будто идея именно этого, единственного похода, пришла царю свыше, и ранее он не предпринимал попыток разгромить Казань. Первый поход, начавшийся в декабре 1547 года, с осадой в 70 дней, окончился неудачей, также как и второй, в 1550 году. В «Россияде» о предыдущих двух походах не говорится, хотя крепость Свияжск, построенная в 1550 году, как результат провала второго похода, упоминается постоянно, а союзник Ивана IV с первого похода, Шах-Али (в поэме – Алей) вообще является одним из главных героев. Вероятно, поэту хотелось показать один победоносный поход, вдохновлённый историческим и религиозным предназначением; это же подтверждается тем, что причинами похода, кроме очевидной политической сообразности, в «Россияде» указывается месть за всех царственных предков Ивана IV, погибших от рук ордынцев, и миссия по распространению православной веры. Походу придаётся более благородный вид, так как добрый царь, радеющий в походе за своих воинов, переносит с ними все его тяготы, да к тому же по пути укрепляется в христианской вере, встречая мудрого старца-отшельника, открывающего ему мистические тайны и грядущее в скрытом горном храме (в котором, не будь похода, царь никогда бы не оказался).

Нужно заметить, что и с Казанской стороны без одной маленькой «перенесённой во времени» детали события в поэме шли бы совсем по-другому. Сумбеке – главному действующему лицу из всех противников царя Иоанна, с её сердечными метаниями, ворожбой и действиями в Казани посвящена, фактически, почти половина текста поэмы. Между тем с точки зрения исторической достоверности Сумбеки в поэме быть не должно. Казанскую царицу Сююмбеку с младенцем Утямышем

(сыном почившего хана Сафы Гирея, причём мальчик в поэме достаточно большой, чтобы утешать мать) передали Москве ещё во время переговоров до начала военных действий 1552 года. Херасков, конечно, не упускает такой драматичный эпизод и включает отправление Сумбеки в ладье к лагерю россиян – только уже во время осады (песнь десятая).

Ещё одно крупное героическое «преувеличение» Херасков допускает при описании событий, произошедших во время марша войск на Казань. В Коломне царь получает известие о том, что крымский хан Давлет-Гирей осадил незащищённую Тулу. Грозному пришлось двинуть часть войск к Туле, но узнавший о надвигающейся опасности, хан быстро свернул лагерь и оставил на некоторое время свои планы завоеваний – битвы, таким образом, не состоялось. Это вполне неоднозначно подтверждает Андрей Курбский в своей «Истории о великом князе Московском», отправленный с частью войска на разведку против Давлет-Гирея: [заметив их] «Стража татарская утече ко царю и поведает ему о множестве войска христианского, и мняще, иже сам князь великий прииде со всем своим воинством. И тое ноци царь татарский от града утече...» [Курбский 1913: 14]. Но как может поэт упустить такой шанс для воспевания военной доблести россиян! В поэме сражение с крымским войском становится символическим предвестием победы над казанским: «Мы Крымцев победив, низложим и Казань; / Злодейски замыслы Ордынцев уничтожим» [Херасков 2003: 84]. Поэтому ни в коем случае нельзя, чтобы вражеское войско просто отступило! Херасков вводит нового персонажа – храброго крымского полководца Исканара, который поддерживает дух солдат и не даёт им бежать с поля боя. По сюжету «Россияды», в песни шестой войско Курбского подстерегает крымский лагерь ночью и нападает, имея на своей стороне элемент неожиданности. Битва заканчивается, в лучших былинных традициях, богатырским единоборством Курбского и Исканара, в котором князь отсекает сопернику часть головы. Кроваво, но подвиг есть подвиг.

Во время дальнейшего похода армия также испытывала трудности с фуражом. Курбский пишет: «И аки бы по пяти

неделях, со голодом и с нуждою мноюю, доидохом до Суры» [Курбский 1913: 14]. Херасков, вероятно зная об этих свидетельствах, увеличивает страдания войска в походе до эпических масштабов: люди не только голодают и жаждут, но также страдают от страшной жары, насланной казанским волхвом Киреметом, и горячего быстрого ветра, который снижает видимость и затрудняет дыхание. Кроме того, поэт добавляет препятствий и части войска, отправленной на судах по Волге – тот же Киремет баламутит воду в реке, делая продвижение опасным. Прекращаются несчастья только после путешествия Царя со старцем Вассияном в тайный храм, по воле божией (песни восьмая – девятая).

Из песен «Россияды», в которых описывается собственно осада Казани, становится понятно, что Херасков во многом опирался не столько на летописные свидетельства (очень подробно описывает поход Царственная книга XVI в.), хотя на них, очевидно, тоже, сколько на более эмоциональные свидетельства Курбского. Так, перед первой битвой под стенами города, во время приступа, автор (а с ним и герои) отмечает неестественную тишину: «Преходят; зрится им Казань как улий пчел, / Который меж цветов стоящий запустел; / Молчаща тишина во граде пребывала, / Но бурю грозную под крыльями скрывала» [Херасков 2003: 168]. Сравни описание у Курбского: «Град же видохом аки пуст стоящъ, иже а ни человек, а ни глас человекъ ни един отнюдслышашеся в нём» [Курбский 1913: 16]. Это затишье – из-за засады, которая готовится за Арскими воротами, и эта вылазка действительно произошла, хотя в летописи и не говорится о «затишье» [Хованская 2010: 85]. Знание Херасковым и мельчайших летописных деталей всё же также заметно; например, он вводит в повествование разумного мужа Розмысла, который делает подкопы и закладывает порох – такое имя упоминается и в Царственной книге [Полное собрание... 1906: 506].

Любопытнейший и характернейший момент повествования в «Россияде» с точки зрения сопоставления исторических источников и нравственно-этической позиции автора – обращение с пленными. И летопись, и Курбский описывают

эпизод во время осады, когда пленных казанцев выводят под стены города, чтобы провести переговоры с осаждёнными. Царственная книга описывает это так: после выведения пленных, гражданам поставили ультиматум: «бити челом», или, если «не учтут бити челом, государь тех живых, кои поиманы живы, велит побити. Граждане же не учиниша ответу, и царь их перед градом приведчи, велел их побити всех» [Там же]. Это, безусловно, жестоко и не с лучшей стороны показывает царя. У Курбского этот эпизод описан почти апологетически, как будто царь и не виновен в смерти пленных: «Повелел, пред шанцы выведши, привязати их к колю, да во граде своих молят и напоминают: да подадут Казанское место цареви христианскому; они же, от сих словес выслушав тихо, абие начаша стреляти с стен града, не так по наших, яко по своих, глаголюще: «Лучше, рече, увидим вас мёртвых от рук наших бусурманских, нежели посекли вас гауры!» [Курбский 1913: 22]. То есть пленных убили сами казанцы! Херасков, опираясь на версию событий Курбского, как более благоприятную для образа царя, доводит события в повествовании до наиболее «светлой» версии: увидев, что в пленных начали стрелять со стен, царь даёт приказ увести пленных на дистанцию вне полёта стрелы, смягчившись сердцем.

В целом же можно сказать, что целью Хераскова было создание произведения, которым его современники могли бы гордиться и в творческом, и в сюжетном аспекте, произведения, венчающего жанровую систему русского классицизма. Неудивительно, поэтому, что в «Россияде» происходит героизация событий, увеличение числа сцен «ратной доблести» по сравнению с известными нам описаниями похода и изображение Грозного царя как ревнителя православия и просвещённого монарха; у него даже опричники уже есть – как приближённая образцовая «гвардия» в чистых белых одеждах. Прекрасная с художественной точки зрения поэма имела и масштабный, значимый исторически сюжет, и персонажей, на которых можно равняться, и эпического размера битвы, и сентиментальную историю любви – казалось бы, в «Россияде» есть всё, чтобы надолго занять высокие позиции в литературе. Но, получив заслуженное признание, она скоро отошла на

второй план. Немаловажную роль сыграло набравшее силу в начале XIX века движение последователей Н.М. Карамзина, которые считали, что слог Хераскова слишком тяжёл для изящной словесности нового времени. Но, ещё вероятнее, поэму «подвёл» сам материал: с выходом в 1818 году первых 8 томов «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, трехтысячный тираж которой читатели буквально смели с полок магазинов, большому количеству людей стали известны тёмные стороны личности и правления Ивана Грозного, что дискредитировало «Россиюду» как произведение по отношению к царю хвалебное. Кто знает, быть может, в ходе новых современных дискуссий о личности Ивана IV интерес к поэме в научных кругах снова возрастёт.

Литература

Карамзин Н.М. История государства Российского: в 12 т. М. : Директ-Медиа, 2010. Т. 9.

Курбский А.М. История о великом князе Московском. СПб. : Типография М.А. Александрова, 1913.

Литературная критика 1800-1820-х годов / под ред. Л.Г. Фризмана. М. : Худож. литература, 1980.

Полное собрание русских летописей: в 43 т. СПб. : Типография И.Н. Скороходова, 1906. Т. 13: Так называемая царственная книга / под ред. С.Ф. Платонова.

Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. / под ред. Д.Д. Благого и др. М. : Гос. изд-во худож. литературы, 1962. Т. 9.

Херасков М.М. Россияда, эпическая поэма. Мюнхен : ImWerdenVerlag, 2003 (переизд. М. : Вь вольной Типографии Пономарева, 1807).

Хованская О.С. Осада и взятие Казани в 1552 году / под ред. К.А. Руденко. Казань : Изд. МОиН РТ, 2010.

А.Ю. Екимова

*(Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия)*

«ЯВЛЯТЬСЯ МУЗА СТАЛА МНЕ...» (К ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫ)

Аннотация. Данная статья посвящена рассмотрению и изучению образа античной музы на материале русской культуры. Проанализированы основные этапы развития данного образа: от древнегреческого культа муз до полной ассимиляции античных «поэтизмов» в культурном сознании русского человека. Значительное внимание в данной работе уделяется альтернативным интерпретациям классических поэтических текстов, которые в рамках «музыкальной» традиции обретают новые, более глубокие смыслы.

Ключевые слова: образ музы, русская музыка, античная культура, русская поэзия.

В русской поэзии есть много устойчивых и всем привычных аллегорических «знаков», моделирующих особое творческое пространство: например, крылатый Пегас, кастаньский ключ, Парнас, Аполлон, Музы. Чаще всего они воспринимаются как простые конвенциональные индексы, лишённые какого-то семантического ореола, тем более что отчетливо соотносятся с античным наследием и европейским опытом. Так, Музы ассоциируются у нас, в первую очередь, с богинями поэзии, искусств и наук, по сути, чужеродными национальной традиции, поскольку русская культура не знала античности. Когда же Муза стала являться русским поэтам и почему? Как она стала русской Музой, пережив целый ряд художественных трансформаций? В ответах на эти вопросы мы можем открыть новые страницы в истории литературы.

В начале скажем несколько слов о предыстории. Уже в древней Греции существовал не просто культ муз, но и сформировался феномен античного Мусея – святилища или храма Муз. Это было место *служения* и поклонения искусствам и наукам, где дарами парнасским богиням были предметы творческой и научной деятельности. Так античный Мусей стал

своеобразным хранилищем культуры, прообразом современных архива, библиотеки, музея и даже университета. А сами Музы связались с семантикой культурной памяти.

В средневековой христианской Европе музы и само понятие мусикийности потеряли свою актуальность. Здесь возникает культ *семи свободных искусств*, который был связан, прежде всего, с образованием: они изучались в школах и в университетах на «факультетах искусств». «Свободным искусствам» были посвящены сочинения не только выдающихся педагогов Средневековья, но и художественные произведения. Аллегорические фигуры «свободных искусств», – Грамматики, Риторика, Диалектики, Арифметики, Музыки – изображались, например, на гравюрах и фресках. Аллегорические фигуры «свободных искусств» пока только отдаленно могут походить на муз, но принцип женского изображения присутствует. Например, фреска С. Боттичелли «Молодой человек представляется Семи свободным искусствам» (1486). Здесь мы видим семь женщин: *Философия* сидит на возвышении. Слева, в зелёном – *Риторика*, рядом – *Логика* со скорпионом в руках. У ног Философии – *Арифметика*. По другую сторону от Философии – *Геометрия*, *Астрономия* со сферой и *Музыка* с тамбурином и маленьким клавесином. Героя, представляющегося им, встречает Гармония, свидетельствующая о его образованности и знаниях.

Как видим, литература и поэзия не имели еще самостоятельного места в этой системе и рассматривались как раздел других искусств, чаще всего – риторика. При этом искусство средневековья активно развивается, что свидетельствует о возможности трансформации или изменения поэтического «кода» в определенном историческом времени.

И только с XV века, в эпоху Возрождения, начинается новое увлечение культом *Муз*, вытеснившим прежний культ семи свободных искусств. Художники пишут изображения танцующих богинь, украшающие стены залов для собраний и интеллектуальных бесед. Вновь возникает идея строительства символических святилищ. Пример тому – капелла Муз в палаццо герцогов Урбино (Италия). В католической Европе, разумеется, это было связано не с реставрацией язычества, а с идеей

использования образов языческих богов как стимула для возрождения искусств и наук, как нового «языка» ставшей самостоятельной областью творчества.

Своеобразный был путь к почитанию Муз и в русской культуре. Особое значение в данном случае имеет тот культурный контекст, в котором развивается отношение к античным образам. Принято считать, что античные элементы в связи с их универсальностью в любой культурной среде воспринимаются и усваиваются одинаково. Тем не менее, процесс их рецепции в русской культуре имеет ряд очень специфических особенностей. Первым и основополагающим этапом усвоения и античного, и европейского опыта на Руси становится обращение к Византии в конце X века. Ее культура, перенесенная на русскую почву, имела две составляющие: христианское и античное наследие. Поскольку на Руси уже сложилась культура, ориентированная исключительно на *религиозное* мировосприятие, то античная греческая классика, ярко представленная в самой Византии, русскими восприимчиками была отнесена в область *языческого*.

Как показал В.М. Живов, христианское наследие Византии усваивалось через богословие и труды св. отцов, а античные элементы как языческие отвергались как чуждые всему благочестивому и христианскому. Отсутствие античного компонента при переносе византийской культуры на русскую почву привело к трансформации и реинтерпретации всего корпуса заимствованных текстов. И только много позднее античное наследие в России перестаёт быть враждебным и постепенно становится языком светской культуры, в отличие от языка церкви. Античная мифология начинает функционировать как *культурный* язык, а не как религиозная система. Не остался в стороне и европейский опыт освоения семантики музыки: ее связь с культурной памятью и со свободными искусствами, свободными от средневековой догматики, стали актуальными для России XVIII века, строящей новую светскую культуру, непривычную для только что отошедшего от средневекового мировосприятия русского сознания [подробнее см.: Живов 2002].

Античные «поэтизмы» появляются уже в первых опытах В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова,

желавших «чтоб на берегах сих музы обитали» [Сумароков 1957: 130]. Не знакомые русскому читателю, они формировали «код» и не знакомого столь широко, как в Европе, вида творчества – поэзии. Неслучайно в «Наставлении хотящим быть писателями» А.П. Сумароков писал о необходимости поиска в поэзии «приличных слов», чтобы не раздражать «муз худым своим успехом, слезами Таллию, а Мельпомену смехом» [Там же: 165]. Конечно, язык античных поэтизмов был пока достаточно условным, но его кодифицирующие функции стали необходимым условием формирования светского искусства в России.

При этом соположенность уже в первых поэтических опытах русских художников слова языческой образности и религиозно-мистического понимания *восторженного к небесному Поэта* положила начало поискам своей – русской Музы. Первым о ней написал, по всей видимости, М.Н. Муравьев в сонете «К Музе» (1790-е гг.). Предмет поэтической рефлексии здесь – появлении Музы именно в России и связь с личной судьбой русского поэта. Так появились уже свои представления – «Иль лавров по следам твоим не соберу / И в песнях не пройду к другому поколенью? / Или я весь умру?» [Муравьев 1957: 437]. Этот семантический ряд продолжил Г.Р. Державин – в стихотворении «Хариты» упрекающий русского поэта в незнании поэзии Феб в конечном итоге вручает ему лиру и позволяет воспеть хоровод харит. Буквально через три года Державин трансформирует хоровод древнегреческих харит в танец русских девушек в стихотворении «Русские девушки», построенном как разговор с Анакреоном. Под пером Державина они становятся изображением его муз – пусть таких простых и незатейливых, но своих, родных и соприродных, противопоставленных «гречанкам» Анакреона. В начале XIX в. Муза Державина станет еще более простой и узнаваемой:

Что ты, Муза, так печальна,
Пригорюнившись сидишь?
Сквозь окошечка хрустальна,
Склоча волосы, глядишь...

[Державин 1987: 188]

Этот тип близкой и родной музыки приведет к образу русской музыки Я. Полонского, которая увела поэта от античной классики и «... указала / На разлив Оки с вершины / Исторического вала. / Этот вал, кой-где разрытый, / Был твердыней земляною / В оны дни, когда рязанцы / Бились с дикого ордою. / Подо мной таились клады, / Надо мной стрижи звенели, / Выше – в небе, – над Рязанью, / К югу лебеди летели, / А внизу виднелась будка / С алебардой, мост, да пара / Фонарей, да бабы в кичках / Шли ко всенощной с базара» [Полонский 1984: 160]. А затем – и к бичуемой музе-крестьянке Н. Некрасова, и к «музе-сестре» А. Ахматовой.

Иное развитие концепции русской музыки представлено в творчестве В. Жуковского, превратившего античную «юную Музу» в «провидение» и «гения чистой красоты» – метафизический образ, знаменующий ситуацию «откровения» и постижения высших истин – «Чтоб о небе сердце знало / В темной области земной» [Жуковский 2010: 74]. «Святая поэзия» в этом случае превращается у Жуковского в дар Музе – «гению чистой красоты», возлагаемый на ее «алтарь священный». Понимание связи Поэта с Музой как духовного единства связано уже с другим аспектом национальной традиции – с религиозно-мистическим представлением о поэтическом вдохновении и сакральной функции *Поэта*, которое активно развивает следующее поколение русских поэтов. Так, А. Фет напишет о Музе:

Всё та же ты, заветная святыня,
На облаке, незримая земле,
В венце из звезд, нетленная богиня,
С задумчивой улыбкой на челе.

[Фет 1995: 236]

Вот такой явилась Муза русским поэтам – с ее, по словам А. Баратынского, «лица необщим выраженьем» [Баратынский 1997: 193], с ее собственной русской судьбой. Конечно, разыскания в этой области могут показаться всего лишь еще одной страничкой русской литературной истории. Но очевидно, что наблюдения за трансформацией «музыкальной» семантики помогают глубинному постижению поэтического творчества и многих поэтических текстов, часто не распознаваемых вне

очерченного контекста, будь то «Я помню чудное мгновенье» А.С. Пушкина или стихотворение Б. Пастернака «Никого не будет в доме...», построенных на скрытых или открытых аллюзиях с поэтологией русской Музы.

Литература

Батюшков К.Н., Баратынский Е.А., Вяземский П.А. Стихотворения. Поэмы. М. : Олимп ; АСТ, 1997.

Державин Г.Р. Сочинения: стихотворения, записки, письма / сост. Г. Макогоненко, В. Степанова. Л. : Худож. литература, 1987.

Живов В.М. Особенности рецепции византийской культуры в древней Руси // Живов В.М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М. : Языки славянской культуры, 2002. С. 73 – 115.

Жуковский В.А. Певец во стане русских воинов: Стихотворения. Баллады. Поэмы. М. : Эксмо, 2008.

Полонский Я.П. Лирика. Проза / сост., вступит. ст. и ком. В.Г. Фридлянд. М. : Правда, 1984.

Русская поэзия XVIII века: сборник / вступ. ст. и сост. Г. Макогоненко. М. : Худож. литература, 1972.

Сумароков А.П. Избранные произведения. Л. : Совет. писатель, 1957.

Фет А.А. Улыбка красоты : избр. лирика и проза / сост., вступ. ст. Л.А. Озерова. М. : Школа-Пресс, 1995.

УДК 821.161.1-31(Лермонтов М. Ю.)

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,44

В.В. Соколов

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

ОБРАЗ АВТОРА-ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В «ГЕРОЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА: К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ

Аннотация. Статья посвящена проблеме изучения образа автора-повествователя как одной из субъектных форм выражения авторской позиции в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего

времени». Наличие спорных точек зрения в изучении данной проблемы препятствует постижению смысла романа в полном его объеме и одновременно свидетельствует об актуальности избранной темы. Автор статьи полагает, что анализ романа Лермонтова в аспекте проблемы автора может способствовать прояснению и теоретических вопросов, далеких от своего окончательного решения.

Ключевые слова: проблема автора, образ автора, авторская позиция, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» неизменно находился в поле зрения критики, начиная с момента его публикации и вплоть до 90-х гг. XIX века [См.: Лермонтов... 2002: 53 – 292]. Как правило, основное внимание критиков было приковано к образу Печорина, которого рассматривали в качестве героя если не тождественного, то, во всяком случае, близкого автору – создателю романа. Образ автора-повествователя как один из персонажей романа, можно сказать, не был замечен критикой.

Из этого можно сделать вывод о том, что критикой не была понята авторская позиция, особенности ее выражения в романе. Пытаясь разъяснить свою позицию, Лермонтов, переиздавая роман в 1841 году, написал предисловие, в котором прямо указал на недогадливость критики, которая «так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения»: «Эта книга испытала на себе еще недавно несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов» [Лермонтов 1962: 5]. Ситуация не изменилась и в последующие десятилетия XIX века: критика, продолжая испытывать «несчастную доверчивость» к «буквальному значению слов», не понимала скрытого смысла романа и позиции автора по отношению к тому, что в нем изображено.

Как известно, роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» состоит из повестей и новелл, что с необходимостью актуализирует постановку проблемы художественного единства романа, которая, в свою очередь, напрямую связана проблемой автора и форм ее выражения в произведении.

Одним из первых на проблему художественного единства лермонтовского романа обратил внимание Б. М. Эйхенбаум. По мнению исследователя, Лермонтов использовал новый прием соединения повестей в единую повествовательную структуру, сделав «Героя нашего времени» «не повестью, не романом, а путевыми записками» [Эйхенбаум 1924: 149]. Как известно, «путевые записки» пишет автор-повествователь. Следовательно, по Эйхенбауму, автор-повествователь, введенный Лермонтовым в роман, является своеобразным связующим звеном между рядом повестей и новелл.

Замечание Б.М. Эйхенбаума относительно «принадлежности повествователя к профессии литератора» [Там же: 295] важно для нас. Не отрицая категорично его отнесенности к офицерскому сословию, исследователь, тем не менее, настаивает на том, что Лермонтов вывел в своем романе представителя именно литературной профессии: ведь мы должны поверить его профессиональной наблюдательности, умению схватывать и описывать человека в его главных характеристических чертах. По мнению Эйхенбаума, «"офицерство" оказалось фактически ненужным для сюжета... Нужным и важным оказалась не военная профессия, а писательская» [Там же: 318].

Вместе с тем Б.М. Эйхенбаум высказал предположение, что образ автора-повествователя – «не обычная литературная мистификация, а сам Лермонтов» [Там же], с чем мы не можем согласиться. С точки зрения исследователя, авторская позиция в романе выражается через три «я»: «автор, Максим Максимыч и Печорин»: эти «"я" оказались необходимыми, потому что иначе пришлось бы сделать автора свидетелем всех событий и тем самым очень ограничить повествовательные возможности» [Там же: 153]. Как видим, у Эйхенбаума нет четкого разграничения между повествователем и создателем романа.

Укажем попутно на одно интересное, с нашей точки зрения, наблюдение Б.М. Эйхенбаума: расширяя «повествовательные возможности», Лермонтов многократно вводит подслушивания и подсматривания, чтобы «рассказчики»

(исследователь чаще всего использует именно этот термин) как будто случайно узнавали о тех или иных событиях.

Вслед за Б.М. Эйхенбаумом, В.В. Набоков полагает, что Лермонтов использует приемы подслушивания и подсматривания в романе для движения сюжета. Вследствие этого, считает писатель, авторская позиция получает в романе наиболее полное выражение. «Автор так последовательно использует данный прием на протяжении всей книги, что читатель уже не воспринимает его как странные капризы случая и едва обращает внимание на эти почти житейские проявления судьбы» [Там же]. Не трудно заметить, что разграничение автора-создателя романа и образа автора-повествователя как персонажа не входило в задачу Набокова.

Л.Я. Гинзбург – автор книги «Творческий путь Лермонтова» – утверждает, что в «Герое нашего времени» «приняты все меры к тому, чтобы спрятать автора» [Гинзбург 1940: 164]. Подмечая особенности речи «"издателя" бумаг Печорина, путешествующего офицера» (которого, как и Эйхенбаум, Гинзбург называет «рассказчиком»), и Максима Максимыча, Гинзбург указывает, что «всякий сказ выражает не речевое сознание автора, объемлющее произведение в целом, но социально-психологическую природу данного персонажа» [Там же: 166].

Л.Я. Гинзбург, определяя границы действия автора и «рассказчика» в романе, справедливо утверждает, что «автор шире своих героев, в частности главного своего героя, и это позволяет ему судить и осудить Печорина в его моральной и социальной (ибо для Лермонтова бедный штабс-капитан – представитель демократического, народного начала) тяжбе с Максимом Максимычем». «Издатель» же записок Печорина, в отличие от Максима Максимыча, существует как «рассказчик не потому, чтобы к нему было прикреплено социально-характерное языковое начало, но для того главным образом, чтобы настоящий автор мог уйти со сцены, воздержаться от непосредственной оценки Печорина» [Там же: 172].

Вместе с тем следует отметить, что Гинзбург усматривает в речи «путешествующего офицера» подлинный голос

биографического автора – самого Лермонтова: «Он ведь явно задуман в духе Белкина – как простой человек, человек здравого смысла и ограниченный своим здравым смыслом... выражающий мысли, которые явно не по плечу "путешествующему офицеру"». Как видим, в отличие от Эйхенбаума, Гинзбург не придает значения литературному дарованию автора-повествователя (или «рассказчика», по терминологии исследовательницы), не считая это важным для понимания авторской позиции.

Вместе с тем Л.Я. Гинзбург говорит о том, что в романе Лермонтова много новшеств в формах выражения авторской позиции: это и «отделение автора от героя», и «автор, скрывающийся за рассказчиками, чтобы оставить за собой право конечных идеологических обобщений» [Там же]. По мнению Гинзбург, разграничение автора и героя было необходимо для более полной передачи характера главного героя, который представлен в романе с разных ракурсов.

Е.Н. Михайлова, как и многие другие исследователи, в работе «Проза Лермонтова» отмечает жанровую специфику романа, в котором повествование развивается в виде «путевых записок». Исследователь утверждает, что «этот жанр, совершеннейший образец которого давало пушкинское "Путешествие в Арзрум", помог Лермонтову найти ту удивительную "естественность рассказа", которую отмечал в "Бэле" Белинский» [Михайлова 1957: 220].

Анализируя кавказские пейзажи в романе Лермонтова, Е.Н. Михайлова, фактически отождествляет автора-повествователя с реальным автором. Исследователь отмечает, что характер пейзажа «мотивируется здесь как принадлежностью их к путевым запискам, так, казалось бы, и личностью автора записок. Но так как характеристика "проезжего офицера", почти не намеченная, не составляет задачи повести (*он в сущности – alter ego Лермонтова*), то и пейзажи почти не окрашиваются какими-либо особенно характерными чертами его личности» [Там же: 224. Курсив наш. – В.С.]. Анализ книги Михайловой позволяет сделать вывод, что проблему автора и авторской позиции в романе

исследователь не считает приоритетной, уделяя основное внимание анализу образа главного героя – Печорина.

К.Н. Григорьян, считая роман Лермонтова романтическим произведением, видит тесную связь автора-творца со своим созданием – Печориным. По мнению исследователя, «автор не судит о нем со стороны, он кровно заинтересован в судьбе героя, и если и чинит суд над Печориным, то чинит суд и над самим собой» [Григорьян 1975: 22]. По мнению Григорьяна, авторская позиция обнаруживается не только в этой близости, но и в окрашивании романа «ярким лиризмом» [Там же: 23]. А это, в свою очередь, полагает исследователь, позволяет говорить об автобиографизме «Героя нашего времени»: «как бы ни скрывался герой то под маской русского витязя, то древнего скальда», то «русского странствующего офицера», в его характере всегда получают отражение «какие-то... важные моменты напряженной трагической жизни поэта, проступают черты психологического автопортрета» [Там же: 177]. За каждой строкой, утверждает литературовед, ощущается присутствие автора.

Вместе с тем Григорьян замечает, что «намерение автора занять нейтральную позицию по отношению к своим героям» подчеркнуто «с первых же страниц романа». Казалось бы, автор демонстрирует «полное равнодушие к судьбе Печорина». Однако это лишь внешняя сторона повествования: «Лермонтов, который выдает себя за объективного наблюдателя, издателя "Журнала Печорина", на самом деле далеко не безразличен к его судьбе» [Там же: 186. Курсив наш. – В.С.].

К.Н. Григорьян справедливо полагает, что «в романе Лермонтова существует второй план, подтекст, который нередко скрыт за внешней стороной повествования» [Там же: 213]. Понимание же всех скрытых в «Герое нашего времени» смыслов, подтекста, по нашему мнению, невозможно без решения проблемы авторской позиции в романе, которая, как видим, не была решена и Григорьяном, отождествлявшим образ «путешествующего офицера» с самим Лермонтовым.

В.В. Виноградов, вводя понятие «образ автора», считает, что он «играет основную роль в композиции "Героя нашего времени"»: с проблемой образа автора «органически связан

вопрос о построении характера» – об образе Печорина [Виноградов 1985: 565]. Виноградов обращает внимание, на то, что «авторское "я" и Максим Максимыч располагаются в одной плоскости по отношению к центральному герою – именно в плоскости внешнего наблюдения. Уже этим обстоятельством в корне нарушались старые законы романтической перспективы. Там образ автора был вечным спутником романтического героя, его двойником. Там стиль авторского повествования и стиль монологов самого героя не разнились заметно. В них отражались два лика одного существа. В стиле Лермонтова авторское "я" ставится в параллель с образом "низкого", т. е. бытового, персонажа» [Там же].

Виноградов акцентирует внимание на объективной точности передачи рассказа Максима Максимыча «путешествующим офицером»: «*автор* не раз наталкивает и наводит рассказчика своими вопросами на новые детали, иронически подчеркивая правдивую точность своих путевых записок, выставляя себя не поэтом, а этнографом-бытописателем; один раз *автор* даже намекает на фонографический протоколизм своей записи: "Но, может быть, вы хотите знать окончание истории Бэлы? – Во-первых, я пишу не повесть, а путевые записки: следовательно, не могу заставить штабс-капитана рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле"» [Там же: 573. Курсив наш. – В.С.]. Мы снова видим, что Виноградов, акцентировавший важность проблемы автора в романе, как и писавшие до него исследователи, фактически отождествляет автора-творца и автора – повествователя как персонажа романа, или же, если сказать точнее, это различие не является для него принципиальным.

Проблемы авторской позиции в «Герое нашего времени» касается и В.А. Мануйлов. Говоря о «путевых записках», исследователь поясняет, что «их автор – русский офицер, странствующий "с подорожной по казенной надобности"», который «смотрит на кавказскую природу и кавказский быт глазами русского человека» [Мануйлов 1996: 35]. Кроме того, Мануйлов отмечает, что «путевые записки» «путешествующего офицера» «стилистически продолжают "Путешествие в Арзрум"

Пушкина, опубликованное в 1836 году в "Современнике", как раз незадолго до высылки Лермонтова на Кавказ» [Там же: 34]. Более подробно на образе автора-повествователя исследователь не останавливается.

Продолжая размышление В.А. Мануйлова о «путевых записках» в «Герое нашего времени», Л.С. Мелихова в статье, опубликованной в Лермонтовской энциклопедии, справедливо указывает, что роман не получился бы без особой атмосферы этих записок, «вне резких переходов, смен мыслей и чувств автора, без судьбы его чемодана с путевыми записками, без ярославского мужика и "какого-нибудь" курьера, без осетин, как ни в чем не бывало живущих на дне пропасти... т. е. без непрерывных столкновений и сопоставлений жизненных опытов, впечатлений, точек зрения, без постоянных сопоставлений "моралей" и "философий", наконец, без их интерпретаций» [Мелихова 1981: 541].

Вопрос о «профессиональной» принадлежности «путешествующего по казенной надобности» офицера не является принципиальным для Л.С. Мелиховой, о чем свидетельствует следующее рассуждение: «рассказ *автора* о судьбе романа, как и рассказ о судьбе Печорина и его размышлениях о своей судьбе, развертывается на фоне и судьбы *самого автора*, офицера, писателя, изгнанника» [Там же. Курсив наш. – В.С.]. Снова отмечаем терминологическую неопределенность, следствием которой становится неразграничение автора-создателя романа и одной из субъектных форм выражения его позиции.

В.М. Маркович, рассуждая об авторской позиции в лермонтовском романе, выделяет «основного повествователя» [Маркович 1981: 295], отмечая при этом, что стилистика печоринского «Журнала» в части «Тамани» «неотличима от стилистики текстов "основного" повествователя». Исследователь считает, что читатель «просто может забыть (и как бы забывает) о том, что перед ним не авторский рассказ. В иные моменты (особенно в точках переходов от описаний к действию) герой-рассказчик напоминает о себе». Вследствие этого, по мнению исследователя, «создается лирическая связь

между героем и главным субъектом повествования, закрепляемая очевидным сходством их судеб и черт их психологии» [Там же: 297].

В первом издании романа 1840 года, по мнению Марковича, «лицо, ведущее повествование в "Бэле" и "Максима Максимыче", могло прямо отождествляться с подлинным их создателем: первой фразе "Бэлы" ("Я ехал на перекладных из Тифлиса") предшествовало только заглавие романа с подзаголовком "Сочинение М. Лермонтова"». Предисловие же ко второму изданию романа (1841) «отделило автора (который в нем открыто рекомендовался как создатель портрета, "составленного из пороков всего нашего поколения") от "путешествующего офицера"» [Там же]. Вместе с тем сквозные лирические лейтмотивы романа, с точки зрения Марковича, объединяют автора-повествователя («основного повествователя») и героя-повествователя с биографическим автором. Возникает «лирико-символическое начало», благодаря которому рождаются, по признанию ученого, новые подтексты, углубляющие смысл романа.

Итак, В.М. Маркович различает собственно автора и «путешествующего офицера», обозначая последнего как «основной повествователь». Однако, занятый решением другой задачи – выявлением способов создания «лирико-символического начала», исследователь не уделяет должного внимания «основной», в его понимании, субъектной форме выражения авторской позиции в романе.

В отличие от названных выше исследователей, работы которых мы рассматривали, Б.Т. Удодов в книге «Роман М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени"» целую главу посвящает рассмотрению проблемы автора, четко разграничивая биографического автора и персонажей произведения. По мнению ученого, «Лермонтов, стремясь к максимальной "объективированности" во многом близкого ему героя, отделяет его от себя... <...> ... автор как бы уходит "за кулисы" повествования, выдвигая между собой и своим героем неких посредников, которым и поручает повествовательные функции» [Удодов 1989: 114].

Вследствие этого, считает Удодов, в «Герое нашего времени» «повествовательная структура усложняется, она становится многосубъектной» [Там же]. Как известно, субъектами повествования в романе выступают «три персонифицированных “рассказчика”»: «странствующий офицер», штабс-капитан Максим Максимыч и, наконец, главный герой романа – Печорин. Ученый справедливо утверждает, что «благодаря такой организации повествовательной структуры герой романа не предстает перед читателем в прямой авторской подаче, а подается как бы сквозь призму самых различных восприятий, освещается с разных точек зрения...» [Там же: 115].

По мнению Б.Т. Удодова, «внешняя биография Печорина, рассказанная повествователем, представляет собой историю несостоявшейся судьбы яркой, духовно богатой личности, жизнь которой заканчивается “ничем” – бессмысленной смертью на дороге из Персии, в которую неизвестно зачем он ездил. Таково, по сути, содержание “записок”, “автором” которых является офицер-повествователь» [Там же: 132].

Данным «запискам», полагает Б.Т. Удодов, противопоставлены, «записки» самого персонажа. Они не только дополняют «записки» «офицера-повествователя», но и полемизируют с ними. Для понимания смысла романа важно, с нашей точки зрения, следующее заключение Удодова: «... журнал Печорина утверждает в противовес физически конечному, завершённому, совпадающему с собой человеку из записок офицера – человека незавершенного, духовного, непрестанно развивающегося как незавершенное человеческое сознание и самосознание» [Там же].

Можно сделать вывод, что, с точки зрения Удодова, формами выражения авторской позиции Лермонтова в романе «Герой нашего времени» являются: предисловие ко второму изданию романа – объективная точка зрения (где реальный автор-создатель романа объясняет его общий замысел и цель, не давая никаких оценок поступкам главного героя); «офицер-повествователь» – точка зрения постороннего наблюдателя, представленная в его «путевых записках»; «рассказчик-персонаж»

Максим Максимыч – субъективная точка зрения; сам Печорин – герой-повествователь, каким он выступает в своем «Журнале».

Итак, подвергая аналитическому рассмотрению наиболее значимые работы советских литературоведов, посвященные роману Лермонтова, мы обнаружили, что интересующей нас проблеме уделялось недостаточное внимание. Нередко этой проблемы лермонтоведы касались вскользь, решая совсем другие исследовательские задачи. Специальных же исследований, посвященных проблеме автора в романе «Герой нашего времени» в советском лермонтоведении не было. На наш взгляд, такая ситуация связана, прежде всего, с недостаточной теоретической разработанностью проблемы автора в отечественном литературоведении.

Нередко общим местом в работах советских лермонтоведов было отождествление «путешествующего по казенной надобности офицера» (как обычно его называли) с реальным автором или, по крайней мере, признание непринципиальности их разграничения (Б.М. Эйхенбаум, К.Н. Григорьян, Л.С. Мелихова и др.). Однако в большинстве своем литературоведы все-таки сходились во мнении, что суждения «путешествующего офицера» лишь отчасти совпадают с позицией самого писателя, который, стремясь к максимальной объективности, словно «растворён» в тексте произведения (В.М. Маркович, Б.Т. Удодов и др.).

Спорным оказывалось представление о «профессиональной» принадлежности «путешествующего» повествователя: кто он – офицер, сосланный на Кавказ (как считали многие исследователи), или человек пишущий, литератор (как полагал Б.М. Эйхенбаум, придавая этому факту принципиальное значение). В этой связи описание (в «Бэле») переезда через Крестовый перевал, вызывающее в памяти культурного читателя воспоминание о пушкинском «Путешествии в Арзрум» (Б.М. Эйхенбаум, В.А. Мануйлов), способствовало возникновению важных для понимания смысла романа ассоциаций. Однако данное наблюдение не получило в советском лермонтоведении должного обоснования.

Наиболее ценной в интересующем нас аспекте по-прежнему остается книга Б.Т. Удодова, посвященная роману Лермонтова.

Проблема образа автора и форм выражения авторской позиции в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», по нашему мнению, не является актуальной для современных исследователей. Остановимся на тех немногочисленных доступных нам работах, которые имеют отношение к интересующей нас проблеме.

Л.П. Моисеева, касаясь вопроса о проблеме образа автора в «Герое нашего времени», отмечает наличие в романе «вымышленного автора», который, по ее мнению, лишь «еще один двойник Печорина». Исследовательница, на наш взгляд, дает неудачную мотивировку причин, побудивших «вымышленного автора» опубликовать «Журнал» Печорина: «тот, кто "воспользовался случаем поставить свое имя под чужим произведением", надеялся, что "Журнал Печорина" принесет ему славу» [Моисеева 2004: 178]. Вслед за другими исследователями, Моисеева говорит о том, что повествование ведется от лица трех «рассказчиков». Как видим, используя общий термин «рассказчик», Моисеева не учитывает специфику отношения автора-творца к каждому из них, а значит, и их функции в романе. На наш взгляд, исследовательница освещает проблему образа автора в лермонтовском романе крайне поверхностно.

М.А. Алексеева в статье «Игровые стратегии героев в романе М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени"», выявляя особенности восприятия романа школьниками, приходит к выводу, что «юные читатели слишком прямолинейно и однозначно воспринимают слово в романе, полностью доверяя суждениям и оценкам рассказчиков и считая их выражением авторской позиции» [Алексеева 2010: 229]. Как и многие другие исследователи, пишущие о романе Лермонтова, Алексеева использует общее недифференцированное понятие «рассказчик». Исследовательница полагает, что понять смысл романа, а значит и авторскую позицию, воплощенную в нем, можно через уяснение «игровых стратегий» автора. По мнению Алексеевой, все персонажи романа, а значит, и «странствующий

офицер» – один из «рассказчиков», действуют по определенному сценарию. Читатели же романа, не улавливающие эти «игровые стратегии», «часто обнаруживают себя в плену установки на искренность, созданную одним из рассказчиков текста» [Там же: 248], не понимая подлинного смысла происходящих событий, истинных причин и мотивов поведения действующих лиц.

Мы считаем, что сведение позиции автора «Героя нашего времени» к созданию «игровых стратегий» обедняет наше понимание романа, искажает его не только психологический, но и глубокий философский смысл, заключенный в нем.

Важной в изучении заявленной проблемы для нас является статья С.И. Ермоленко «Семантика "пушкинского следа" в романе М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени", или Зачем Печорин ездил в Персию?». Статья посвящена раскрытию смыслов, которые возникают в романе в связи с актуализацией памяти о пушкинском «Путешествии в Арзрум», что напрямую соотносится с образом автора-повествователя. Обратим внимание на то, что в работе Ермоленко точно указывается важная субъектная форма выражения авторской позиции – автор-повествователь как близкий, но не тождественный биографическому автору персонаж, «вмещенный» в тот же художественный мир, что и другие герои романа, то есть персонаж персонифицированный и сюжетно проявленный [Ермоленко 2007: 180].

Вспомним, что, по мнению Б.М. Эйхенбаума, «цель обращения Лермонтова к пушкинским "путевым запискам" – прежде всего общественно-гражданская». Такая точка зрения в отечественном литературоведении считается общепринятой [См. там же: 184]. Не отрицая важности «общественно-гражданской» цели обращения Лермонтова к пушкинскому тексту, С.И. Ермоленко задается вопросом: исчерпывается ли эта цель «одним только желанием Лермонтова отдать "дань памяти" Пушкина?». Исследовательница обращает внимание на один из эпизодов «Путешествия в Арзрум» – встреча Пушкина с «телом убитого Грибоедова», которое «препровождали в Тифлис» из Персии. Персия, по мнению Ермоленко, выступает

в романе как «знак беды, "катастрофы" и одновременно знак испытания... вырастающего до символа с его глубоким философским значением» [Там же: 195]. «"Катастрофа, среди которой погиб Грибоедов", "внушаемая" читателю (путем припоминания одного за другим эпизодов и деталей "Путешествия в Арзрум"), – пишет Ермоленко, – уходя глубоко в подтекст, задает тот "угол зрения", благодаря которому по-особому освещается судьба Печорина, задается масштаб его трагедии» [Там же: 196]. Так, благодаря соотнесению личности и судьбы Грибоедова с личностью и судьбой Печорина, возникает важный скрытый смысл романа, предостерегающий читателя от ложных и поспешных выводов. Актуализация семантики «пушкинского следа» была бы невозможна без фигуры автора-повествователя, который становится выразителем авторской позиции, правда, не во всем ее объеме и полноте. Последнее реализуется лишь всей структурой романа, всем его художественным целым.

Таким образом, несмотря на наличие отдельных интересных наблюдений, даже открытий, проблема автора и форм выражения авторской позиции в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» еще далека от своего исчерпывающего разрешения. Очевидно также, что проблема выражения авторской позиции в художественном произведении по-прежнему актуальна в современном литературоведении. Мы полагаем, что анализ романа Лермонтова в заданном аспекте может способствовать уточнению, прояснению теоретических вопросов, далеких от своего окончательного решения.

Литература

Алексеева М.А. Игровые стратегии героев в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лермонтовские чтения – III : Материалы Всероссийск. науч. конференции. 15–16 октября 2009 г./ Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. С. 227 – 253.

Виноградов В.В. Стиль прозы Лермонтова. М. : Худож. лит., 1985.

Гинзбург Л. Я. Творческий путь Лермонтова. Л. : ГИХЛ, 1940..

Григорьян К.Н. Лермонтов и его роман «Герой нашего времени». Л. : Наука, 1975.

Ермоленко С.И. Семантика «пушкинского следа» в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», или Зачем Печорин ездил в Персию? // Русская классика : динамика художественных систем / Урал. гос. пед. ун-т ; ИФИОС «Словесник». Екатеринбург, 2007. Вып. 2. С. 177 – 197.

Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. М. : Изд-во АН СССР, 1962. (Сер. «Литературные памятники»)

М.Ю. Лермонтов : pro et contra /сост. В.М. Маркович, Г.Е. Потапова ; вступ. ст. В.М. Марковича; коммент. Г.Е. Потаповой и Н.Ю. Заварзиной. СПб. : РХГИ, 2002.

Мануйлов В.А. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. СПб. : Академ. проект, 1996. С. 5 – 47.

Маркович В.М. О лирико-символическом начале в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1981. Т. 40. № 4. С. 291 – 302.

Мелихова Л.С. Стиль Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. М. : Сов. энциклопедия, 1981. С. 533 – 541.

Михайлова Е.Н. Проза Лермонтова. М. : ГИХЛ, 1957.

Моисеева Л.П. Страницы истории русской литературы. Пушкин – Лермонтов – Гоголь : учеб. пособие. М. : РУДН, 2004.

Набоков В.В. Предисловие к «Герою нашего времени» [Электронный ресурс] URL: http://thelib.ru/books/nabokov_vladimir/predislovie_k_geroyu_nashego_vremeni-read.html (дата обращения: 18.09.2014).

Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» : кн. для читателя. М. : Просвещение, 1989.

Эйхенбаум Б.М. Лермонтов : опыт историко-литературной оценки. Л. : Гос. изд-во, 1924.

Эйхенбаум Б.М. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. М. : Изд-во АН СССР, 1962. С. 125 – 162.

Р.Р. Усманова

*(Московский городской педагогический университет,
Москва, Россия)*

ЗВУКОПИСЬ КАК ЭЛЕМЕНТ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Д. ХАРМСА, А. БАРТО, К. ЧУКОВСКОГО)

Аннотация. Статья посвящена изучению реализации звуковой языковой игры (на примере звукописи) в детской литературе. Анализируются ассонанс, аллитерация и звукоподражание как механизмы языковой игры. Автор доказывает, что аллитерация, ассонанс и звукоподражание являются важными инструментами в создании стилистического эффекта и делают художественное произведение запоминающимся и понятным для детей.

Ключевые слова: языковая игра, звукопись, детская литература, детские писатели.

Окружающий нас мир состоит из множества звуков. Дети знакомятся с миром через звуки. Несложно заметить, что они могут вызвать у нас разные эмоции: радость, раздражение, печаль и т.п. Нужно отметить, что звуки, вызывающие у человека эмоции, имеют влияние на все психические процессы: воображение, ощущение, восприятие, память и т.д.

Наша цель – выяснить, насколько эффективна звукопись как элемент языковой игры в произведениях детской литературы и выяснить, каковы ее функции.

В «Стилистическом энциклопедическом словаре» (2003) Н.В. Данилевская дает следующее определение языковой игры: «Языковая игра – определенный тип речевого поведения говорящих, основанный на преднамеренном (сознательном, продуманном) нарушении системных отношений языка, т.е. на деструкции речевой нормы с целью создания неканонических языковых форм и структур, приобретающих в результате этой деструкции экспрессивное значение и способность вызвать у читателя эстетический и стилистический эффект» [Данилевская 2003: 657]. Другими словами, языковая игра – это

стилистический прием, содержащий в основе сознательное нарушение языковой нормы с целью создания неканонических языковых форм и структур, способных вызвать у читателей определенный стилистический эффект.

Для осуществления языковой игры используются все уровни языка. Хотя фонетический уровень и определен жесткими рамками, все же некоторые возможности для реализации языковой игры остаются.

А.П. Квятковский в «Поэтическом словаре» дает следующее определение звукописи: «условный термин для одного из видов инструментовки стиха: соответствие фонетического состава фразы изображенной картине» [Квятковский 2013: 369]. Иными словами, звукопись – это такой художественный прием, который основывается в создании поэтических образов с помощью такого набора слов, которые имитируют звуки реального мира.

Другим, не менее важным явлением в фонетике являются звукоподражания. По определению, данному Н.Ю. Шведовой, звукоподражания – это «условные, преднамеренные воспроизведения звучаний, сопровождающих действия, производимые человеком, животным или предметом» [Шведова 1980: 732]. Звукоподражания имеют и другой термин – «ономатопея». Под ним многие ученые понимают слово, возникшее на основе фонетического уподобления неречевым звукокомплексам.

На фонетическом уровне языка можно выделить следующие приемы языковой игры:

- аллитерация, т.е. повторение согласных звуков;
- ассонанс, т.е. повторение одинаковых гласных звуков;
- звукоподражания.

Еще А.А. Реформатский отмечал, что «любая звукопись, где бы она ни была и для чего бы она ни использовалась» является фактом неканоничной фонетики, а значит, и элементом языковой игры [Реформатский 1979: 184].

А.В. Щербакова отмечает, что «в вертикальном контексте языковая игра определяет авторскую тактику, представляющую

собой комплекс приемов, используемых автором при создании текста и реализующих его стратегию, а также организует смысловые вехи текста» [Щербакова 2007: 28].

Обратимся к произведениям для детей Д. Хармса, А. Барто и К. Чуковского.

Нами обнаружено много звукоподражаний, имеющих дескриптивную функцию, т.е. звукоподражания не только «изображаю звучание», но «описывают ту или иную ситуацию». Таковыми являются: «Уж я бегал, бегал, бегал / Надоело мне летать / захотелось погулять / **топ / топ / топ / топ** / захотелось погулять» («Уж я бегал, бегал...» [Хармс 2007: 15]); «...бегал Петька по панели и кричал он: «**Га-ра-ра!**» («Игра» [Хармс 2007: 30]); «трети-тити / тирли-тирли / дили-дили / ти-ти-ти / тики-тики / тики-рики / тютти-люти / тют-тют-тют!» («Веселые чижки» [Хармс 2007: 22]). Такие звукоподражания делают речь красочной, насыщенной и интересной каждому ребенку, что очень важно для детской литературы.

Интересна в детских произведениях и звукопись. Приведем примеры. В стихотворении Д. Хармса «Игра» мы наблюдаем ассонанс, т.е. повторение звуков [а] и [о], и аллитерацию [с]: «Добежали, / **добежали** / **до скамейки** / у **ворот** / **пароход** / **с автомобилем** / и **советский самолет**, / **самолет** / **с автомобилем** / И почтовый **пароход**» [Хармс 2007: 28]. Опираясь на экспериментальные данные исследователя А. Журавлева, можно сделать вывод о том, что звук [о] ребенок воспринимает как что-то солнечное, теплое и яркое. Игра детей, описанная в стихотворении, является для слушателя забавной и очень яркой историей нескольких мальчиков. Звук [с] задает динамический ритм стихотворению, что не позволяет ребенку «отстраниться» от сюжета. Такая фонетическая игра создает игровой стиль в данном стихотворении.

В стихотворении Д. Хармса «Летят по небу шарики» мы наблюдаем яркую аллитерацию, характеризующуюся повторением звука [ш] (25 раз) и звукосочетания [ст] (7 раз). Приведем отрывки: «Летят по небу **шарики**, / летят они, летят, / летят по небу **шарики**, / **блестят** и **шелестят**. / Летят по небу **шарики**, / а люди **машут** им, / летят по небу **шарики**, / а люди

машут им» и «...летят по небу **ш**арики, / блестят и **ш**елестят. / А люди тоже **ш**елестят» [5]. Звук [ш] передает значение действия тихого, небыстрого и приятного. Звукосочетание [ст] придает этому тихому действию динамичность и образность.

По одному только названию стихотворения А. Барто «Буква Р» мы понимаем, что основным способом передачи смысла, идеи произведения будет аллитерация: «...но как-то **раз** в январский день / С **у**тра случилось чудо. / Чихнула старшая сестра, / Он **к**рикнул: - Будь здор**ррр**рова! – / А ведь не мог еще **в**чера / Сказать он это слово. / Теперь он любит буку «**р**», / **К**ричит, катаясь с **г**орки; / – **У**рра! Я смелый пионер**ррр**! / Я буду жить в СССР, / Учиться на пятер**ррр**ки!» [Барто 2012: 44]. Все стихотворение построено на использовании слов, содержащих в себе букву Р (она встречается 56 раз, из которых 3 – удлинённый звук [р]). Комизм ситуации состоит в том, что герой стихотворения Сережа не любил букву Р за то, что не мог выговаривать звук, а как сумел, начал использовать его везде.

Детское стихотворение А. Барто «Дождь в лесу» также ярко иллюстрирует звукопись как элемент языковой игры. Оно содержит такие сочетания звуков, как [жд'] (7 раз), [щ] (3 раза), [ш] (3 раза), [ст] (4 раза): «...я гляжу из-под плаща, / Как, **трещ**а и **трепещ**а, / Гнутся ветки на **в**есу. / **Д**ождь в лесу! **Д**ождь в лесу!» [Барто 2012: 18]. Ребенок, воспринимая эту фонетическую игру, отчетливо представляет себе и ярко ощущает то, о чем говорится в тексте. Эти многочисленные звуки воссоздают картину дождя, шелеста листьев, тишины в лесу. Звук [ш] дети воспринимают как нечто темное, мрачное. Т.е. без использования «угнетающих» и сложных прилагательных Барто смогла произвести на маленького читателя впечатление и донести до него суть стихотворения.

Примечательно с этой точки зрения и стихотворение К. Чуковского под названием «Радость»: «**Р**ады, **ра**ды, **ра**ды / Светлые **б**ерезы, И **н**а них от **ра**дости **вы**растают **р**озы. / **Р**ады, **ра**ды, **ра**ды / Темные осины, / И **н**а них от **ра**дости / **Р**астут **а**пельсины...» [Чуковский 2005: 200]. Чуковский 26 раз использовал звук [р], 22 раза – звук [д], 17 раз – звук [с], 51 раз – звук [а]. Автор использовал слова, содержащие в себе звуки из

слова «радость». Название задает тон всему стихотворению. Еще М.В. Ломоносов в «Кратком руководстве к красноречию» раскрыл символику русских звуков. Звук [а] он называл «великолепием», «великим пространством», «глубиной» и «вышиной». Значит, ребенок представляет себе нечто обширное, красивое, яркое, но при этом наполненное глубоким смыслом. Данное стихотворение этим не исчерпывается – в нем присутствует и яркое звукоподражание «вска-ра-б-каемся» (дескриптивная функция).

Рассмотрев ряд детских произведений, мы пришли к выводу о том, что их авторы достаточно активно использовали звукопись как элемент языковой игры: аллитерацию, ассонанс, звукоподражания. Данные приемы выполняют следующие функции: эстетическая, дескриптивная, эмоционально-экспрессивная, смысловая (подчеркивают тематику и образы), композиционная (расстановка логических акцентов в произведении), повышенная музыкальность, вспомогательная (замещение лексического нагромождения речи).

Литература

- Барто А.* Лучшие стихи. М. : Росмэн, 2012.
- Данилевская Н.В.* Стилистический эффект // Стилистический энциклопедический словарь / под ред. М.Н. Кожинной. М. : Флинта ; Наука, 2003. С. 657 – 660.
- Квятковский А.П.* Поэтический словарь. 3-е изд. М. : РГГУ, 2013.
- Реформатский А.А.* Очерки по фонологии, морфонологии и морфологии. М. : Наука, 1979.
- Хармс Д.* Стихи. М. : Эксмо, 2007.
- Чуковский К.* Стихи и сказки. М. : Эксмо, 2005.
- Шведова Н.Ю.* Русская грамматика. М. : Наука, 1980.
- Щербакова А.В.* Лексико-фразеологические средства создания языковой игры в художественной прозе авторов «Сатирикона»: на материале произведений А. Аверченко, Н. Тэффи, С. Черного: : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Кострома : 2007.

О.Н. Катренко

*(Нижевартовский государственный университет,
Нижевартовск, Россия)*

К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ И АРХЕТИПИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА

Аннотация. В статье представлены классификации литературного портрета, рассмотренные в современных научных исследованиях, и выдвинута теория архетипической основы литературного портрета персонажа. Среди существующих классификаций и различных точек зрения по отношению к формам портрета за основу выбрана классификация А.Б. Есина. Исходя из определения литературного портрета и особенностей функционирования в литературе феномена архетипа, появляется возможность вычленения новой формы портрета – архетипического, совмещающего в себе детали следующих типов: портрета-описания, портрета-сравнения, портрета-впечатления, характеристического и психологического портрета, а также имеющего свою смысловую нагрузку в произведении.

Ключевые слова: литературные портреты, типология портрета, классификация портретов, архетипы.

Эволюция портрета в искусстве имеет длинный путь и множество этапов. Еще Аристотель говорил об изображении персонажей «худших», «лучших» и «таких же, как мы», следовательно, о попытке типизации персонажей [Аристотель: URL].

Вплоть до XIX века портрет персонажа не индивидуализировался, поскольку не возникало потребности в анализе конкретного персонажа, авторы в художественных произведениях обходились без портретной характеристики. А.Б. Есин замечает, что «эта форма литературной изобразительности двигалась от обобщенно-абстрактной портретной характеристики ко все большей индивидуализации» [Есин 2000: 51].

Благодаря расцвету реализма и его особенности, заключающейся в заинтересованности человеческой личностью,

появились художественные произведения, в которых особое внимание стало уделяться внешнему и внутреннему миру героя.

И только в XX веке появляются работы по исследованию литературного портрета. Исследователи проблем поэтики указывают на различные аспекты анализа литературного портрета. Одни рассматривают его формы и виды (С.Е. Шаталов, Г.Б. Курляндская, П.Г. Пустовойт), структурные элементы (А.Г. Цейтлин), «принципы живописности» (С.Е. Шаталов, Л.Н. Сарбаш, М.Г. Уртминцева, О.М. Барсукова-Сергеева), функции портрета (В.М. Головкин). Другие выявляют особенности портретирования в творчестве русских писателей, например, Ф.М. Достоевского (П.Г. Пустовойт), Л.Н. Толстого (Г.Б. Курляндская). Портрет изучается как средство характеристики героя (А.Г. Цейтлин, А.Б. Муратов, Л.И. Полякова, Ю.В. Лебедев, Т.В. Швецова, Т.А. Савоськина и др.), освещаются частные детали портрета: костюм (Д.С. Юрова), цвет (Е.А. Бурштинская).

Выделяют следующие виды портрета: «типический» и «индивидуальный» (Г. Шпайер); «квалитативный» и «функциональный» (Е.А. Гончарова); «портрет-восприятие», «портрет-самовосприятие», «портрет-воспоминание», «портрет-самовоспоминание», «портрет-узнавание» (Г.С. Сырица), «концентрированный» и «деконцентрированный» (И.А. Быкова); «тематические и структурные» (К.Л. Сизова); «портрет-ситуация», «портрет-оценка», «портрет-представление» (Н.А. Родионова); «портрет-штрих», «оценочный», «ситуативный» (А.Н. Беспалов); «внутренний человек», «медиаальный человек», «внешний человек» (Л.В. Серикова); «характероцентричный» (О.А. Малетина); «по расположению в тексте (позиционирование)», «по содержанию элементов (наполняемость), по количеству элементов», по характеру подачи, по «наличию/отсутствию авторского комментария» (Е.В. Михайлова); «коммуникативно-информационный (физический, социальный и духовный типы портрета)», «оценочно-аргументативный (портрет-эмоция, портрет-оценка и портрет-характер)», «рефлексивно-аналитический (ситуативный портрет, портрет-жизнеописание и

портрет-штрих)» (П.В. Невская); статический и динамический (Л.Ю. Юркина).

Относя портретные детали к внешним, А.Б. Есин считает, что «всякий портрет в той или иной степени характерологичен – это значит, что по внешним чертам мы можем хотя бы бегло и приблизительно судить о характере человека» [Есин 2000: 50], чему противоречит характероцентричный портрет О.А. Малетиной, подразделяющийся на «проявляющийся во внешнем облике персонажей» и «не находящий отражения во внешнем облике персонажей» [Малетина 2006: 124].

В нашей работе мы будем придерживаться теории А.Б. Есина. Портрет, по Есину, вмещает в себя следующие формы портретной характеристики: портрет-описание, портрет-сравнение, портрет-впечатление, характеристический портрет и психологический портрет. При этом именно в такой последовательности характеризуется степень сложности разновидностей данных портретов.

Самая простая форма портретного описания используется автором при знакомстве с героем, с более или менее подробным представлением внешности персонажа, говорящем о социальном статусе, оценочном восприятии героя автором.

Следующая форма портрета предполагает прием сравнения, использующийся для усиления впечатления и представления образа героя.

Портрет-впечатление достигается путем работы воображения читателя, при этом портретное представление автором минимизировано и заключено чаще в одном предложении.

Характеристический портрет раскрывает черты характера, а «собственно психологический портрет появляется в литературе тогда, когда он начинает выражать то или иное психологическое состояние, которое персонаж испытывает в данный момент, или же смену таких состояний» [Есин 2000: 51].

Появление новых классификаций, типологий, структур литературного портрета определяет актуальность исследования данного феномена, его глубину и малоизученность.

Портрет персонажа – не только вспомогательное средство, позволяющее читателю лучше представить героя, определить отношение к нему, составить впечатление о нем. Портрет со всей его многогранностью и неоднозначностью представления автором – сложный механизм, содержащий в себе ценностно-смысловое ядро. Анализируя портрет персонажа, мы говорим о его особенностях. Действительно, каждый человек индивидуален и имеет свой персональный портрет – *внешний* (описание, впечатление, оценка, характер и т.д.) и *внутренний* (психологический).

Но сколько бы форм портретных характеристик и особенностей портрета персонажа мы не выделяли, всё же функционирование многообразия портретов сводится к общему знаменателю: это портрет человека¹. Отсюда, можно говорить об общих объединяющих признаках, свойственных портрету человека, а также об архетипической основе портретирования.

Обратимся, например, к портрету Бабы Яги в народных и литературных сказках. Портрет данного персонажа – действующий веками архетип, четко и детально возникающий в представлении каждого человека. Определение архетипа в литературоведческом словаре подтверждает наше мнение, так как архетипы – «общечеловеческие символы, прообразы, мотивы, схемы и модели поведения» [Словарь литературоведческих терминов 2012: URL]. Иными словами – это устойчивый сложившийся образ со своей внешностью, поведением, характером, психологическими особенностями и т.д.

Архетипическая основа содержится во многих портретных формах русской литературы XIX – XX веков. Так, повесть «Олеся» А.И. Куприна содержит такой трансформированный портрет-архетип. Он возникает при появлении на страницах повести образа Мануйлихи и выполняет функцию сопоставления или сравнения с мифологическим образом Бабы

¹Под литературным портретом понимается «изображение в художественном произведении всей внешности человека, включая и лицо, и телосложение, и одежду, и манеру поведения, и жестикуляцию, и мимику» [Есин 2000: 50]

Яги: «Все черты бабы-яги, как ее изображает народный эпос, были налицо: худые щеки, втянутые внутрь, переходили вниз в острый, длинный дряблый подбородок, почти соприкасавшийся с висящим вниз носом; провалившийся беззубый рот беспрестанно двигался, точно пережевывая что-то; выцветшие, когда-то голубые глаза, холодные, круглые, выпуклые, с очень короткими красными веками, глядели, точно глаза невиданной зловещей птицы» [Куприн1971: 313].

Анализируя портрет-архетип, можно сделать вывод о том, что он синтезирует в себе те виды портрета, которые выделяет А.Б. Есин (портрет-описание, портрет-сравнение, портрет-впечатление, характеристический и психологический портреты).

Подводя итоги вышесказанному, полагаем возможным добавить к существующим в известных классификациях литературных портретов формам портретных характеристик такую, как архитектурный литературный портрет, имеющий свою смысловую нагрузку в произведении.

Литература

Аристотель. Поэтика. URL:

<http://www.libok.net/writer/4021/kniga/11603/aristotel/poetika/read>
(дата обращения: 02.11.2016).

Куприн А.И. Собрание сочинений: в 9 т. М. : Худож. литература, 1964. Т. 2.

Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М. : Флинта ; Наука, 2000.

Малетина О.А. Типология портрета в художественном дискурсе // Вестник Волгоград. гос. ун-та. Межкультурная коммуникация. Серия 2. Языкознание. 2006. № 6. С. 122 – 124.

Словарь литературоведческих терминов. 2012.
[Электронный ресурс]. URL:
<https://slovar.cc/lit/term/2145057.html> (дата обращения:
02.11.2016).

В.П. Слепилова

*(Нижегородский государственный университет,
Нижегород, Россия)*

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И МЕТОДИКА ЕГО ПРОВЕДЕНИЯ

Аннотация. В статье представлены методические рекомендации, необходимые для постепенного овладения навыками лингвистического анализа текста. Выявлена и обоснована значимость осуществления полноценного анализа, который включает в себя функциональный и системный подходы к изучению русского литературного языка.

Ключевые слова: лингвистический анализ текста, художественные тексты, выразительные средства, единый государственный экзамен, подготовка к экзаменам, русский язык, методика русского языка в школе.

Текст представляет собой коммуникативную единицу, которая напрямую связана с мыслительными процессами и непрямой характером отражения действительности – такая многоаспектность текста вызывает ряд трудностей.

Восприятие обучающимися литературного произведения – это сложный и трудоемкий процесс, который включает в себя как жизненный, так и читательский, эмоциональный и эстетический опыт учащегося. На современном этапе образования, во всех школах страны введен Единый Государственный экзамен, который способствует выявлению уровня освоения федерального государственного образовательного стандарта.

Лингвистический анализ художественного текста играет немаловажную роль для получения высокого балла на экзамене, поскольку он вбирает в себя все правила русского языка, элементы литературы, изучаемые на протяжении всего школьного курса.

Функциональные и системные подходы к анализу текста, а также взаимообусловленность процесса чтения и изучения литературы отмечалась и в психологии, и в методике

(исследования В.В. Голубкова, А.Н. Леонтьева, П.М. Якобсона, Н.И. Кудряшева, О.И. Никифоровой, Н.О. Корста, Н.Д. Молдавской, В.Г. Марацмана, О.Ю. Богдановой).

Литература – один из важных видов искусства, она считается уникальным учебным предметом, поскольку изучает не только педагогически адаптированные основы науки, но и результат творчества – художественное произведение [Коханова 2011: 248].

Художественный текст обладает рядом особенностей, которые изображены в таблице.

Таблица 1. Особенности художественного текста

Воздействует на чувственную сторону читателя	Является необходимым компонентом культуры
Носит идеологический, гуманистический характер	Включает в себя эстетическую функцию

Анализ художественного произведения всегда представляет определенные трудности для учащихся, так как текст отличается сложностью, многогранностью и является семантически глубоким. Для того чтобы полностью понять изучаемое произведение, необходимо провести анализ слов во всем многообразии системных связей.

В данной статье под лингвистическим анализом художественного текста мы будем рассматривать «метод исследования, нацеленный на изучение языковых средств разных уровней в системе художественного текста с функционально-эстетической точки зрения, с точки зрения их соответствия авторскому замыслу и индивидуальной манере письма автора» [Жеребило 2011: 108].

Целью лингвистического анализа, как считает Л.В. Щерба, является «показ тех средств, посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание произведения».

При лингвистическом анализе подробно рассматриваются и объясняются значения и особенности употребления лексической конструкции, сочетаемости слов, специфика построения простых и сложных предложений разной структуры.

Л.Н. Лунькова в своей статье «Структура художественного текста и методы лингвистического анализа» поясняет принципы, характерные для лингвистического анализа художественного текста [Лунькова 2009: URL]:

1. Цельное изучение художественного текста с точки зрения идейного содержания, системы образов и языка.
2. Учет обстоятельств окружающей исторической среды (генезис), позволяющий разграничить современную или устаревшую форму слова.
3. Понимание системы средств художественного мышления и эстетического освоения действительности.
4. Субъективная интерпретация текста читателем.
5. Наличие многообразных подходов к толкованию текста.

Как известно, восприятие произведения учащимся и его изучение под тщательным руководством учителя-словесника неразрывно связаны и взаимодействуют друг с другом. Именно поэтому необходимо анализировать произведение не только с точки зрения его своеобразия и восприятия учащимся, но и учитывать уровень общего и литературного развития и отношения к изучаемому произведению искусства.

Текст как объект лингвистического анализа характеризуется информативностью, содержательной и смысловой целостностью, связностью, композиционной завершенностью, выраженных средствами языка.

При лингвистическом анализе художественного текста следует учитывать тот факт, что в любом художественном тексте персонаж, пространство и время составляют единое целое, неразрывно связаны друг с другом. События произведения находятся внутри пространственно-временной рамки, которая, в свою очередь, обеспечивает цельность, связность и единство, придает произведению некую опору.

Для структурированного и точного лингвистического анализа текста предлагается следовать следующему алгоритму [Схема... : URL]:

Таблица 2. Алгоритм лингвистического анализа художественного текста

<i>Критерий для</i>	<i>Стиль текста</i>	<i>Особенности стиля</i>
---------------------	---------------------	--------------------------

<i>анализа</i>		
Общие стилистические особенности данного текста	Научный стиль	Достоверность и закономерность изложения, абстрактность и обобщенность
	Публицистический стиль	Логичность повествования, призывной характер
	Художественный стиль	Большое количество изобразительно-выразительных средств языка
	Официально-деловой стиль	Конкретность формулировок, стандартизированный, типизированный характер
	Разговорный стиль	Неофициальность, непосредственность речи
Жанровое своеобразие текста	Научный стиль	Примерами могут служить статья из журнала, фрагменты из монографий или диссертаций
	Публицистический стиль	Например, заметка, путевой и портретный очерк
	Художественный стиль	Например, рассказ, притча, лирическое произведение, эпизод, сцена из повести или романа
	Официально-деловой стиль	Заявление, доверенность, объяснительная записка
Лексические средства выразительности	Научный стиль	Характерно частое повторение ключевых слов, служащих вспомогательным якорем для определения стиля текста, наличие стилистически нейтральной окраски слов в тексте
	Публицистический стиль	Присутствие общественно-политической лексики, использование литературного цитирования
	Художественный стиль	Большое количество изобразительно-выразительных средств языка, эмоциональность, колоритность
	Официально-деловой стиль	Характерны стандартные обороты, наличие специальной терминологии, номенклатуры, так же устойчивых словосочетаний, которые носят незэмоциональный характер
Морфологические	Научный стиль	Преобладание существительных и

средства выразительности		их употребление в среднем роде, использование отглагольных существительных, широкое использование формы несовершенного вида, преобладание местоимений 3-го лица
	Публицистический стиль	Употребление существительных в родительном падеже в роли несогласованных определений, глаголов в повелительном наклонении, возвратных глаголов
	Художественный стиль	Насыщенность текста глаголами, наличие инфинитивов, которые придают тексту отвлечённый характер. Наличие большого количества причастий, которые служат для образного описания предмета и представления его признаков в развитии, время и наклонение; Выразительное использование разных категорий падежа
	Официально-деловой стиль	Отсутствие форм глаголов 1-го и 2-го лица и личных местоимений 1-го 2-го лица. Формы глагола и местоимения 3-го лица используются в неопределённом значении. Употребление собирательных существительных (например, выборы, граждане); использование глаголов несовершенного вида (к примеру, в уставах и кодексах), совершенного вида (например, в протоколах собраний); предлогов (в соответствии, в связи, согласно...), отглагольные существительные в форме родительного падежа и существительные мужского рода для обозначения лиц женского пола по их профессии
Синтаксические средства выразительности	Научный стиль	Прямой порядок слов, обилие сложных предложений, частое

		использование причастных и деепричастных оборотов
	Публицистический стиль	Употребление однородных членов, вводных слов, конструкций
	Художественный стиль	Повествовательные, восклицательные, вопросительные типы предложений, полные и неполные, односоставные, двусоставные предложения
	Официально-деловой стиль	Осложненные простые предложения

Как мы видим в таблице, лингвистический анализ требует от учащегося большого багажа знаний, наблюдательности, высокой культуры чтения, без которой априори невозможно изучение литературы, знание и владение литературоведческими понятиями, умения применять их на практике и, конечно же, эстетического чувства.

Изучив ряд пособий по методике преподавания литературы и выявив структуру лингвистического анализа текста, мы предлагаем рекомендации, на которые необходимо обратить внимание, анализируя художественный текст:

- 1) внимательное чтение текста: рекомендуется прочтение материала несколько раз, подчеркивание важных смысловых элементов и положений, пометки на полях;
- 2) краткие сведения об авторе;
- 3) определить стиль текста, используя вспомогательные слова, конструкции, использующиеся в тексте;
- 4) выявить тип речи текста (повествование, описание, рассуждение);
- 5) выяснить жанровую особенность;
- 6) разделить текст на смысловые части, определить композицию;
- 7) работа с изобразительными средствами и литературоведческими понятиями; обратите внимание на стилевую принадлежность лексики (какие средства при этом используются и для чего?);
- 8) заключение, обобщение результатов анализа.

Таким образом, лингвистический анализ художественного текста – очень кропотливая, тонкая работа, которая служит формированию умения гармонично сочетать законы грамматики, лексики, различать стилевые особенности речи (научный стиль, публицистический стиль, художественный стиль, официально-деловой стиль) и изобразительные средства языка в создании собственных текстов. Лингвистический анализ текста представляет собой связь теории культуры речи и стилистики, учит пониманию образного русского слова, проникновению в тематическую сущность и смысл художественного произведения.

Литература

Богданова О.Ю., Леонов С.А., Чертов В.Ф. Методика преподавания литературы. М. : Академия, 2004.

Жеребило Т.В. Термины и понятия: Методы исследования и анализа текста: словарь-справочник. Назрань : Пилигрим, 2011.

Коханова В.А. Технологии и методики обучения литературе. М. : ФЛИНТА, 2011.

Луныкова Л.Н. Структура художественного текста и методы лингвистического анализа // Вестник нижегород. гос. лингв. ун-та им. Н.А. Добролюбова. 2009. № 7. URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id> (дата обращения 10.10.2016).

Схема лингвистического анализа текста [Электронный ресурс]. URL: http://i.novsh9.ru/u/30/3a1584b9a911e2a91df82488fad45c/-/shema_lingvisticheskogo...1.doc. (дата обращения 10.10.2016).

УДК 372.882.161.1-32
ББК Ч426.839(=411.2)-270

А.Н. Свинцова

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

«ОЛЕСЯ» – ГИМН ЛЮБВИ, УХОДЯЩЕЙ ИЗ ЦИВИЛИЗОВАННОГО МИРА

Аннотация. В статье представлена методическая разработка урока по повести А.И. Куприна «Олеся» в 11 классе. Этот урок является первым из системы уроков, в которой изучаются произведения Куприна. На примере повести разработана методика анализа пейзажа в художественных произведениях.

Ключевые слова: поэтика пейзажа, функции пейзажа, русская литература, русские писатели, методика литературы в школе, методика преподавания литературы, анализ литературного произведения, методические разработки.

В школе изучение Куприна начинается в среднем звене, но серьезный и подробный анализ произведений писателя происходит в старших классах.

Так, согласно программе В.Г. Маранцмана, изучение наследия Куприна начинается только в 9 классе. Предложенное в программе произведение «Поединок» анализируется в следующих аспектах: объяснение причин поражения царской армии в войне с Японией; жизненный опыт писателя, отразившийся в повести (военная гимназия, кадетский корпус, Александровское военное училище, провинциальная гарнизонная жизнь); природа конфликта и символическое название повести.

В 10–11 классах для анализа предлагается повесть «Гранатовый браслет». В этом произведении В.Г. Маранцман предлагает рассмотреть мастерство психологического анализа писателя.

В программе под редакцией В.Я. Коровиной изучение произведений А.И. Куприна предполагается в 8 и 11 классах. Предлагаются для изучения такие тексты, как «Куст сирени» (8 класс), который анализируется с точки зрения утверждения согласия и взаимопонимания, любви и счастья в семье. В 11 классе предлагается любое произведение на выбор. При изучении повести «Олеся» затрагивается тема поэтического изображения природы, но глубокого анализа пейзажа не предполагается.

В данной статье предлагается рассмотреть произведения Куприна в качестве богатого материала для разработки методики и алгоритма анализа реалистического пейзажа (выявления его функций, особенностей и структуры).

Данная методическая разработка предполагает систему уроков по творчеству писателя, в которой хронологический принцип изучения произведений «Олеся», «Суламифь», «Гранатовый браслет» является системообразующим. Каждый урок включает в себя аналитическую беседу по произведению и подробный анализ пейзажа. *Системообразующая цель:* раскрыть тему любви в произведениях А.И. Куприна; познакомить обучающихся с самыми яркими произведениями писателя («Олеся», «Суламифь», «Гранатовый браслет»); разработать алгоритм анализа пейзажа.

Первый урок в предлагаемой системе посвящен изучению и анализу повести «Олеся». Представляем разработку этого урока.

Тема урока: *«Олеся» – гимн любви, уходящей из цивилизованного мира.*

Цель: познакомить учащихся с повестью Куприна «Олеся», проанализировать повесть.

Задачи:

Образовательные:

- раскрыть художественные особенности и идею повести «Олеся»;

- показать мастерство Куприна в изображении мира человеческих чувств с помощью приема психологического параллелизма с природой;

- совершенствовать навыки художественного анализа произведений, формируя у учащихся творческий подход к изученному материалу, собственное его видение.

Развивающие:

- способствовать развитию мышления при работе с художественным текстом;

- развивать навыки аналитико-исследовательской работы по тексту, культуру связной устной речи, навыки выразительного чтения, мышление;

- вырабатывать навыки фиксирования составленных мыслей (выводов).

Воспитательные:

- пробудить желание учащихся философствовать на тему любви, учиться отстаивать своё мнение, приводя аргументы из текста и жизненного опыта;

- сформировать у обучающихся представление о возвышенном чувстве – чувстве любви;

- формирование эстетического вкуса как ориентира самостоятельной читательской деятельности.

Тип урока: изучение нового материала.

Домашнее задание к уроку: прочитать повесть Куприна «Олеся».

Оборудование к уроку: портрет автора, текст повести, отрывки из фильма «Олеся» (реж. Борис Ивченко, 1971 г.).

Ход урока

I. Организационный момент.

Здравствуйте, одиннадцатиклассники. Почему я сегодня так к вам обращаюсь? Тем самым я хочу подчеркнуть, что вы уже взрослые люди, и мы можем приступить к изучению серьёзных произведений о любви в творчестве Куприна.

II. Вступительное слово учителя.

Ребята, сегодня мы продолжим изучать творчество А.И. Куприна, с биографией которого познакомились на прошлом уроке. Перейдем непосредственно к теме нашего урока.

Александр Иванович Куприн – мастер художественного слова. Познакомившись с тремя его значимыми произведениями – «Олеся», «Суламифь», «Гранатовый браслет» – вы это сами поймете. Каждое произведение – это целый мир его героев, которые такие разные, но в каждом из них мы можем узнать себя, потому что в них есть что-то, что заставляет сопереживать им, радоваться и огорчаться вместе с ними.

Протестуя против пошлости и цинизма буржуазного общества, продажных чувств, проявлений «зоологических» инстинктов, писатель ищет удивительные по красоте и силе примеры идеальной любви, то отправляясь для этого в глубину веков, то забираясь в лесную глушь Волынской губернии, то заглядывая в каморку влюбленного отшельника, последнего романтика в жестоком и расчетливом мире. Его герои – люди с открытой душой и чистым сердцем, восстающие против унижения человека, пытающиеся отстоять человеческое достоинство. Сегодня будем говорить на уроке о том, как представлена тема любви в повести Куприна «Олеся». Запишите тему урока в тетрадь.

Ш. Аналитическая беседа.

(Учитель должен подготовить почву для серьёзного разговора о любви, узнать отношение ребят к этому явлению.)

Раз мы сегодня будем говорить о любви, то я хотела бы узнать, что вы понимаете под словом «любовь». Я предлагаю вам разделить на два варианта. Первый вариант скажет нам, что такое любовь одним словом существительным, а второй подберет к этому слову по одному эпитету. Тогда у нас получится собирательный образ любви.

А вот как написал Куприн: «Любовь должна быть трагедией. Величайшей тайной в мире! Никакие жизненные удобства, расчеты и компромиссы не должны ее касаться!»

Несколько уроков мы будем работать по трем произведениям Куприна в хронологическом порядке. Сегодня мы будем анализировать повесть «Олеся». Но для начала мы

должны с вами понять, что такое пейзаж в литературе и каковы его функции в произведении.

Прежде всего, дадим определение пейзажа: *«пейзаж» в литературе (от франц. – страна, местность) – один из ключевых и значимых компонентов композиции художественного произведения, это описание природы, выполняющее различные идейно-эстетические функции.*

Для чего же автору нужен пейзаж в произведении? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к функциям пейзажа:

1. *характеристика места и времени сюжетного действия* («Пейзаж используется для обрисовки местности и передачи авторского впечатления» [Ученова 1976: 39]);

2. *усиление психологизма* («Когда душевное состояние героев не описывается прямо, а как бы передается окружающей их природе, причем часто этот прием сопровождается психологическим параллелизмом или сравнением» [Поспелов 1982:34]);

3. *концептуально-философская роль пейзажа* («Пейзаж может становиться полем авторского высказывания, областью опосредованной самохарактеристики. Писатель, когда он хочет быть правильно услышанным и понятым, часто именно пейзажу доверяет стать выразителем своих взглядов» [Чернец 1999: 229]).

В повести «Олеся» пейзаж играет немаловажную роль. Именно потому, что этот элемент является сюжетообразующим в повести «Олеся», мы и будем придерживаться этого принципа при анализе. В тексте есть 4 пейзажа (зима, весна, лето, осень) и все они связаны с событиями и переживаниями героев. Опираясь на эти пейзажи мы и проследим событийную цепочку повести, а также попытаемся раскрыть духовный мир героев и историю их любви.

Домашним заданием было прочитать повесть. Внимательно ли вы прочли повесть, мы поймём в ходе анализа.

– Какое значение имеет место действия рассказа?

Действие повести происходит на лоне природы, в глухих местах Полесья, куда судьба забросила героя, городского человека, «на целых шесть месяцев». Место действия важно для прояснения авторской идеи.

– Чего ждал герой от этой поездки?

Он ожидает новых впечатлений, знакомств «со странными обычаями, своеобразным языком», с поэтическими легендами, преданиями.

Когда главный герой со своим слугой Ярмолой отправляются на охоту за зайцем, перед нами предстаёт картина зимнего леса. Давайте найдем этот отрывок и прочтем.

«Было так тихо, как только бывает в лесу зимою в безветренный день. Нависшие на ветвях пышные комья снега давили их книзу, придавая им чудесный, праздничный и холодный вид. По временам срывалась с вершины тоненькая веточка, и чрезвычайно ясно слышалось, как она, падая, с легким треском задевала за другие ветви. Снег розовел на солнце и синел в тени. Мной овладело тихое очарование этого торжественного, холодного безмолвия, и мне казалось, что я чувствую, как время медленно и бесшумно проходит мимо меня...».

– Зима вообще означает сон, покой природы. Какие чувства охватывают героя при виде холодного безмолвия зимнего леса?

Это торжественное и холодное безмолвие наталкивает его на мысль, что время проходит мимо него. Его ожидания от поездки не оправдались, никаких событий в его жизни не происходит.

– Но в этом отрывке уже проскальзывают намеки на то, что что-то должно произойти, герой ощущает себя не жителем города, старого дома, а героем чего-то сказочного. Найдите эпитеты, которые это подтверждают.

Пышный, чудесный, праздничный, розовый, торжественный.

– Давайте посмотрим, совпало ли ваше восприятие текста с реальной картиной зимнего Полесья, для этого посмотрим отрывок из фильма Бориса Ивченко «Олеся» 1971 года. (*просмотр отрывка фильма*)

– Совпали ли ваши представления о зимнем Полесье с кадрами из фильма?

– Главной героиней этой лесной сказки, которую ощущает И.А., является Олеся. Как он её встретил? Что говорит о том, что они совершенно разные люди (помимо социального статуса) при первой же встрече?

*Во время охоты он заблудился и набрёл на избушку Майнулихи и Олеси. Олеся пришла с зябликами в руках и сказала, что она **против охоты** и убийства птиц и зверей.*

– За зимой приходит весна. На смену сну и покою, приходит жизнь и движение. Зарождение их чувств происходит весной, после разлуки в несколько месяцев. Тогда же, когда происходит зарождение жизни в природном цикле. Найдите и зачитайте отрывок с весенним пейзажем.

«Весна наступила в этом году ранняя, дружная и – как всегда на Полесье – неожиданная. Побежали по деревенским улицам бурливые, коричневые, сверкающие ручейки, сердито пенясь вокруг встречаемых камней и быстро вертя щепки и гусиный пух; в огромных лужах воды отразилось голубое небо с плывущими по нему круглыми, точно крутящимися, белыми облаками; с крыш посыпались частые звонкие капли. Воробьи, стаями обсыпавшие придорожные ветлы, кричали так громко и возбужденно, что ничего нельзя было расслышать за их криком. Везде чувствовалась радостная, торопливая тревога жизни.

Снег сошел, оставшись еще кое-где грязными рыхлыми комочками в лощинах и тенистых перелесках. Из-под него выглянула обнаженная, мокрая, теплая земля, отдохнувшая за зиму и теперь полная свежих соков, полная жажды нового материнства. Над черными нивами вился легкий парок, наполнявший воздух запахом оттаявшей земли, – тем свежим, вкрадчивым и могучим пьяным запахом весны, который даже и в городе узнаешь среди сотен других запахов. Мне казалось, что вместе с этим ароматом вливалась в мою душу весенняя грусть, сладкая и нежная, исполненная беспокойных ожиданий и смутных предчувствий, – поэтическая грусть, делающая в ваших глазах всех женщин хорошенькими и всегда приправленная неопределенными сожалениями о прошлых вёснах. Ночи стали теплее; в их густом влажном мраке чувствовалась незримая спешная творческая работа природы...»

– Здесь реализуются не только сюжетобразующая и концептуально-философская роль пейзажа, т.к. автор говорит нам о вечности природы, о её цикличности и о её влиянии на

настроение, чувства и на жизнь человека, подчеркивая неразрывную связь человека и природы. Также происходит и усиление психологизма. Давайте найдем образы, которые символизируют пробуждение, движение, жизнь и проведем параллель с чувством влюбленности главного героя.

«Побежали, бурливые, сверкающие ручейки, сердито пенясь, быстро вертя щепки, посыпались частые звонкие капли, Воробьи кричали так громко и возбужденно, чувствовалась радостная, торопливая тревога жизни». Автор после этого отрывка сразу описывает нам свои мысли об Олесе, его воспоминания об её внешности, показывая зарождения теплое, пока непонятного чувства любви.

– А теперь посмотрим отрывок из фильма. После просмотра ответьте, совпало ли ваше впечатление от весенней картины в тексте с кадрами из фильма?

– На смену весне приходит лето, когда их любовь достигает пика (признание в любви). Давайте найдем пейзажный отрывок, который предшествовал признанию.

«И вся эта ночь слилась в какую-то волшебную, чарующую сказку. Вошел месяц, и его сияние причудливо пестро и таинственно расцветило лес, легло среди мрака неровными, иссиня-бледными пятнами на корявые стволы, на изогнутые сучья, на мягкий, как плюшевый ковер, мох. Тонкие стволы берез белели резко и отчетливо, а на их редкую листву, казалось, были брошены серебристые, прозрачные, газовые покровы. Местами свет вовсе не проникал под густой навес сосновых ветвей. Там стоял полный, непроницаемый мрак, и только в самой середине его скользнувший неведомо откуда луч вдруг ярко озарял длинный ряд деревьев и бросал на землю узкую правильную дорожку, – такую светлую, нарядную и прелестную, точно аллея, убранная эльфами для торжественного шествия Оберона и Титании. И мы шли, обнявшись, среди этой улыбающейся живой легенды, без единого слова, подавленные своим счастьем и жутким безмолвием леса».

– И опять это ощущение сказки, легенды, волшебного – отличного от реальности мира. Давайте найдем этому подтверждение в отрывке.

Какая-то волшебная, чарующая сказка, таинственно расцветило лес, светлую, нарядную и прелестную, точно аллея, убранная эльфами для торжественного шествия Оберона и Титании, живой легенды.

– Но в конце все равно есть смутное предчувствие беды. Откуда оно, с чем связано? Обратите внимание на конец отрывка и начало 11 главы.

*«Они шли по светлой и правильной дорожке, **вокруг которой стоял величественный мрак**. «И величественная зеленая прелесть бора, как драгоценная **оправа**, украшала нашу безмятежную любовь».*

– То есть их любовь невозможна в других условиях. Но главному герою нужно вернуться в город, а Олеся не сможет «прижиться» в цивилизованном, скованном обязательствами и правилами мире, так как она представитель другого мира – свободного, естественного.

– Давайте посмотрим отрывок из фильма для сопоставления наших представлений.

– Олеся даже сделала попытку выйти в этот цивилизованный мир, поучаствовать в его жизни, но эта попытка не удалась. Как же изображена природа после случившегося с Олесей на площади? Что она символизирует?

Началась жуткая гроза с градом, поднялся вихрями ветер. Все это символизирует трагичный, жестокий финал их любви, казавшейся сказкой.

IV. Подведение итогов.

Чистая и искренняя любовь – это основа личности. Куприн ищет в реальной жизни людей, исполненных святым чувством любви, способных подняться над окружающей пошлостью и бездуховностью, готовых отдать всё, не требуя ничего взамен. «Олеся» – это гимн женской красоте и любви, гимн женщине, духовно чистой и мудрой, гимн возвышенному первоначальному чувству, невозможному в цивилизованном мире.

V. Домашнее задание.

На следующем уроке мы продолжим разговор об одной из главных тем творчества А.И. Куприна – о теме любви. Вам нужно прочитать рассказ А.И. Куприна «Суламифь».

Данная разработка поможет как при изучении творчества А.И. Куприна, так и при анализе пейзажа в любом другом художественном произведении. На 2 и 3 уроках системы алгоритм анализа пейзажа позволит увидеть отличительные и сходные приемы создания пейзажа Куприным. На последнем уроке можно сделать выводы об особенностях поэтики пейзажа писателя.

Литература

Поспелов Г.Н. Целостно-системное понимание литературных произведений // Вопросы литературы. 1982. № 3. С. 19 – 22.

Толова Г.Н. Пейзаж в литературе и искусстве. Пермь : Изд-во Перм. гос. пед. ин-та, 1993.

Учёнова В.В. Творческие горизонты журналистики. М. : Просвещение, 1976.

Чернец Л.В. Введение в литературоведение. М. : Просвещение, 1999.

УДК 372.882.161.1-1
ББК Ч426.839(=411.2)

Д.А. Баженова

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

АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА В СТАРШИХ КЛАССАХ

Аннотация. В процессе систематизации материалов, посвященных методике освоения в школе поэзии О.Э. Мандельштама, автор выделяет несколько подходов к выстраиванию логики изучения материала в 11 классе: хронологический, мотивный, анализ одного стихотворения поэта и др. Внимание акцентируется на тех аспектах творчества поэта, которые становятся принципиальными для освоения в случае каждого из подходов.

Ключевые слова: лирика, методика литературы в школе, методика преподавания литературы, русская литература, русские поэты, поэтическое творчество, творческая индивидуальность.

Существует довольно богатый опыт освоения поэзии О.Э. Мандельштама в школе. Разделы, посвященные его поэзии, входят в корпус учебников для 11 класса школ разного типа. Поэзия О.Э. Мандельштама достаточно активно осваивается в методических разработках уроков, публикуемых в журналах, обращенных к учителям-словесникам. Можно выделить несколько подходов к изучению поэзии Мандельштама в школе.

Во-первых, это хронологический подход, связанный с последовательным освоением в школе основных этапов творчества поэта. Этому подходу придерживается, например, М.Г. Ваяшова, автор одного из учебников по литературе. В учебнике *«Русская литература XX века» под редакцией В.В. Агеносова (2002)* М.Г. Ваяшова предлагает обширный материал, связанный с освоением биографии поэта, спецификой его художественного мира. Изучение поэзии Мандельштама, по Ваяшовой, должно идти поэтапно – от «Камня» к 1930-м годам. Стихи рекомендуется рассматривать в тесной связи с временем их написания. М.Г. Ваяшова предлагает ряд вопросов и заданий, которые направлены на характеристику этапов творческого пути поэта, характеристику «кризисного времени» 1930-х годов через апелляцию к текстам стихотворений (стихи для анализа выбирают сами ученики) этого периода.

В конце раздела о поэте М.Г. Ваяшова размещает анализ стихотворения Мандельштама «Ласточка» (1920): в разборе стихотворения раскрывается многоуровневость пространства стихотворения и общая многослойность сборника «Tristia», в котором приметы реальности соотносятся с мифологическим пространством; акцентируется связь проблемы «забытого слова» с ключевым событием эпохи – революцией 1917 года. Для самостоятельной работы предлагается стихотворение «Ленинград» (1930): анализ следует вести по аналогии с уже разобранный «Ласточкой». Здесь уже ученики смогут проследить связь поэтического мира Мандельштама не только с миром мифа, но и с

аллюзиями на поэтические миры других авторов (в частности, в «Ленинграде» есть аллюзия на петербургский мир Достоевского). Это позволит школьникам закрепить представление о диалоге с культурой в поэзии О. Мандельштама. Данный вариант изучения творчества поэта наиболее традиционен для школьного преподавания [Ваняшова 2002: 31].

Сходный подход предлагается в статье *М.А. Нянковского*: автор предлагает выстраивать систему уроков, основываясь на этапах творчества поэта. Поэт, в версии Нянковского, предстает, прежде всего, как акмеист, для которого важен диалог с мировой культурой. В разработке учитывается принципиальная для Мандельштама установка на диалог с разнообразными явлениями культуры. Предлагаемый подход позволяет акцентировать следующие аспекты в творчестве поэта: тесная связь биографии и творчества; сосредоточенность поэзии Мандельштама на острых проблемах времени; акмеистская установка на диалог, сохранившаяся на протяжении всего творчества поэта; многослойность поэтического образа [Нянковский 2002: 25].

В основе второго подхода – понимание мотива в качестве ключевого для Мандельштама инструмента поэтической работы; осознание того, что смена этапа творчества связана с изменением основных мотивов поэзии. В статье *«"Это какая улица? Улица Мандельштама". Изучение творчества О.Э. Мандельштама в выпускном классе» М.Ю. Борщевская* как раз рекомендует данный подход: учащимся даются задания, к примеру, определить ведущие темы и мотивы первых двух сборников поэта. Анализируются образы античности в «Камне» и «Тристиа» (Антигона, царство Аида, Федра, Гомер и др.), образы и мотивы крови и зверя в стихотворениях 1920-30-х гг. (на основании стихотворений «Век» и «За гремучую доблесть...») [Борщевская 2016: 23]. Автор статьи предлагает при изучении творчества поэта задания разной степени сложности: от целостного анализа одного стихотворения до заданий о лирическом герое в группе стихов. Такие типы заданий позволяют рассмотреть поэзию О. Мандельштама довольно глубоко и полно. В процессе работы над мотивной

структурой каждого сборника идет имплицитное постижение логики творческого пути поэта. Аспекты рассмотрения поэзии Мандельштама в этом случае: основные мотивы поэзии, сквозные образы, изменение проблематики и поэтического языка книг. Представляется, что подобный подход ориентирует, скорее, на освоение поэзии Мандельштама в классах гуманитарного профиля.

Третий подход к изучению поэзии Мандельштама предполагает не охват всего творчества в динамике, а осознание одной из граней мандельштамовской концепции мира. В частности, мандельштамовской концепции времени предлагает посвятить урок *М.И. Шутан в статье «"Всё было встарь, всё повторится снова..."». Об изучении лирики О.Э. Мандельштама в 11-м классе»*. Основой для построения урока служит сопоставление похожих строк двух поэтов: «И повторится всё, как встарь» А. Блока и мандельштамовское «Всё было встарь, и повторится снова...». Тема урока формулируется в виде вопроса: «Одинаково ли понимают Мандельштам и Блок повторяемость событий?» [Шутан 2016: 25], ответ на который одиннадцатиклассники смогут найти, проанализировав три стихотворения Мандельштама: «Бессоница. Гомер. Тугие паруса...», «Tristia» и «Декабрист». Перед чтением и анализом каждого из мандельштамовских стихотворений ученикам дается небольшой культурологический и/или литературный комментарий, который позволяет ученикам вспомнить или узнать то или иное событие, описываемое поэтом в стихотворении. Итогом урока становится вывод о том, что позиции Мандельштама и Блока отличны друг от друга: «если для Блока повторяемость событий – знак энтропии, жизни как смерти, то для Мандельштама – это знак неизменности природы человека, некой константы, вне силового поля которой не существует ни история, ни конкретный человек» [Шутан 2016: 28]. Данный вариант урока способен вывести одиннадцатиклассников на философские рассуждения, но «абстрактные размышления учащихся представляют собой тексты, имеющие опору в различных пластах культуры, прежде всего художественной, и в то же время обладающие самоценностью» [Шутан 2016: 28]. Аспекты, которые оказываются в зоне внимания

учащихся на уроке такого типа, – сквозные образы, объединяющие творчество разных поэтов; специфика миропонимания разных авторов, живших в одну эпоху; динамика темы в творчестве поэта.

Еще один подход намечен в статье *Г.И. Степановой* «Щегол – птица певчая: о стихотворении О. Мандельштама "Мой щегол, я голову закину... "». Статья посвящена одному стихотворению поэта, анализ которого раскрывает «трагическую судьбу поэта» [Степанова 2011: 21]. Суть подхода – эмоциональное воздействие на читателя-школьника посредством аналитической беседы и лекционного слова учителя. Одно стихотворение поэта может стать ключом к осознанию трагичности его судьбы и пониманию его поэтического языка.

Если первые три подхода ориентируют на достаточно подробное изучение поэзии О.Э. Мандельштама, которое связано с анализом разных аспектов поэтики его текстов, то последний подход будет эффективным для знакомства с творчеством поэта в общеобразовательном классе в условиях малого количества часов. В целом, можно констатировать, что постепенно осуществляется разностороннее методическое освоение поэзии Мандельштама.

Литература

Борщевская М.Ю. «Это какая улица? Улица Мандельштама». Изучение творчества О.Э. Мандельштама в выпускном классе // Литература. 2016. № 1. С. 21 – 24.

Ваняшова М.Г. О. Мандельштам // Русская литература XX века. 11 кл. / под ред. В.В. Агеносова. М. : Дрофа, 2002. Ч. 2. С. 31 – 55.

Нянковский М.А. Как «Слово о полку», струна моя туга... : Поэзия Осипа Мандельштама. XI класс // Литература в школе. 2002. № 2. С. 25 – 29.

Степанова Г.И. Щегол – птица певчая: о стихотворении О. Мандельштама «Мой щегол, я голову закину...» // Литература в школе. 2011. № 2. С. 21 – 23.

Шутан М.И. «Всё было встарь, всё повторится снова...». Об изучении лирики О.Э. Мандельштама в 11-м классе // Литература. 2016. № 1. С. 25 – 28.

К.С. Козлова

*(Северо-Кавказский федеральный университет,
Ставрополь, Россия)*

ЭЛЕКТИВНЫЙ КУРС ПО ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ЦЕЛИ, ЗАДАЧИ, МЕТОДЫ

Аннотация. Статья посвящена описанию сущности элективных курсов, анализу целей, методов и задач элективных курсов по зарубежной литературе. Определяются особенности обучения зарубежной литературе на уроках литературы в старших классах, описываются различия и сходства в методике элективных курсов и традиционных уроков.

Ключевые слова: элективные курсы, зарубежная литература, методика преподавания зарубежной литературы, методика литературы в школе.

Многообразие форм обучения в современной школе нацелено на успешное выполнение установленных образовательных задач. Изучение литературы имеет своей задачей показать все накопленные богатства отечественной и мировой литературы, выстроить систему эстетических взглядов и привить вкус учащимся: «формирование духовно развитой личности, обладающей гуманистическим мировоззрением, национальным самосознанием и общероссийским гражданским сознанием» [ФГОС]. Литература является частью культуры, и эта часть концентрирует общечеловеческие ценности, морали, идеалы. Но рассмотрение литературы должно быть гармоничным: синхронное изучение русской и мировой литературы, с выделением общих и специфических черт, будет более эффективным, чем выбор исключительно русской литературы.

Исследование всемирной литературы должно проводиться логически последовательно, системно и обоснованно, должны использоваться принципы анализа и синтеза. Тогда учащиеся могут выйти на новую ступень знания – обобщение и теоретизирование литературы.

Подобное изучение может происходить на уроках литературы в рамках элективных курсов и факультативных курсах. Изучение зарубежной литературы в школе в данных формах проведения позволяет дополнить имеющиеся знания о историко-литературном процессе, подтвердить или опровергнуть выдвинутые теории, возникшие в ходе изучения русской литературы. Сопоставление литературных течений в русской и зарубежной литературе также может дать ряд пояснений к мировой литературной традиции. Особенно интересно развитие современных литературных тенденций в России, странах Европы и Америки. Эти процессы носят активный динамический характер, часто неповторимый и национальный, например, литература «потерянного поколения».

Главная цель элективного курса – профессиональная ориентация учащихся старшего звена, а значит, элективный курс по зарубежной литературе должен строиться с углубленным изучением сложных, спорных вопросов литературоведения и поэтики. Элективный курс носит обязательный характер для старшеклассников и играет важную роль в структуре профильного образования старшей ступени школы. Элективные курсы создаются в соответствии с образовательными программами, но индивидуальные преобразования педагогов возможны при составлении плана проведения элективного курса. Классификация элективных курсов может строиться по множеству оснований, однако представим типы элективных курсов по их месту в образовательном процессе:

1. Предметные. Задача таких курсов – расширение знаний по дисциплинам, которые входят в базовый цикл учебного плана.
2. Интегративные, или межпредметные. Цель интегративных курсов – получение принципов введения полученных учащимися знаний в общественную жизнь.
3. Курсы, содержание которых не отражается в учебном плане. Такие элективные курсы в своей основе имеют психологические, социальные, культурологические проблемы [Воронина 2006: 54].

Но, независимо от типа элективных курсов, существуют требования, которые предъявляются ко всем курсам: многообразие (множественность направлений), кратковременность (1 четверть), своеобразие названия и содержания, наличие специфики курса, результатом курса помимо знаний должен стать какой-либо вид работы (проект, научная статья, обзор современной литературы и другие), проект элективного курса должен быть разработан преподавателем, который ведет данный курс.

Для достижения успешного результата и признания элективного курса актуальным и эффективным любой элективный курс должен отвечать следующим критериям:

1. Актуальность содержания для современного общества.
2. Наличие мотивационного элемента.
3. Создание документального вида элективного курса (цели, задачи, методы, результаты).

Элективный курс помимо своей обязательности в старшей школе имеет и другие общие характеристики с традиционным уроком. Это наглядно проявляется в методологии обучения. По источнику знаний в практике школьного преподавания методы делятся на: лекция (слово), беседа, традиционный урок, самостоятельная работа и прочее. По мнению М.Н. Скаткина и И.Я. Лернера, «такая классификация методов не представляет особенности характера познавательной деятельности учеников» [Дидактика... 1975]. И.Я. Лернер говорит о следующих общедидактических методах: «объяснительно-иллюстративный, или информационно-рецептивный, репродуктивный, метод проблемного изложения, эвристический или частично-поисковый, исследовательский» [Лернер 1981: 43].

Обратимся к обоснованию методов обучения на традиционных уроках литературы и на элективных курсах по литературе. Первый уровень предполагает прочтение и восприятие текстов художественной литературы, определенных рамками элективного курса. Получение новых знаний и умений сопровождается в рамках литературного, духовного и нравственного совершенствования в процессе обучения, если педагог правильно выстраивает систему методов и принципов

обучения литературе в школе. Определенный алгоритм получения знаний зависит от методов обучения, приемов и видов познания, которые выбираются учителем и направлены на цели и задачи обучения как общие, так и частные, соответствующие теме элективного курса. Н.И. Кудряшев выделяет такие методы обучения литературе в школе:

1. *Метод творческого чтения.* Здесь могут быть реализованы методические приемы: выразительное чтение, прочтение мастерами художественного слова (актеры, дикторы, поэты), обучение выразительному чтению учащихся (прозаических и поэтических текстов), комментированное чтение и прочее.

2. *Эвристический (частично-поисковый).* Метод может быть представлен следующими приемами: «построение логически четкой системы вопросов; построение системы заданий по тексту художественных произведений или по критическим статьям; постановка проблемы учителем или по его предложению учащимися; проведение диспута» [Кудряшев 1981: 132]. Также можно обратиться к материалам из художественных текстов, провести сравнительный анализ с критической литературой. В начале обучения ведущим методом может стать пересказ с элементами разбора текста и анализ ведущих эпизодов с комментированием учителями.

3. *Исследовательский.* Цель данного метода – развить навыки самостоятельного анализа художественных текстов, оценивания идейных и литературных совершенств, идеализация художественного вкуса. Ведущими приёмами можно назвать подготовку и выступление с докладами, самостоятельный анализ художественных текстов, сопоставление художественного произведения с его различными экранизациями, представление своей оценки спектакля, балета, фильма.

4. *Репродуктивный.* Суть репродуктивного метода заключается в получении знаний в «готовом виде» и этому могут способствовать приёмы: дидактический материал о жизни и творчестве писателя или поэта; выполнение заданий в соответствии с учебным пособием и программой; подробная или

частичная запись конспекта лекции; составление списка литературы прочитанных художественных произведений, критических статей, отзывов; подготовка устных ответов по материалам лекции учителя [Кудряшев 1981: 134].

При всём многообразии методов и приёмов обучения нельзя говорить, что в школьной практике методы преподавания существуют в чистом виде: они совмещаются, видоизменяются, проецируются друг на друга. В настоящее время методы и их классификация претерпевают модификации в связи с изменением учебно-воспитательного процесса в школе. Такие изменения часто называют термином «оптимизация учебного процесса» – по определению Ю.К. Бабанского, «наилучший для данных условий вариант обучения с точки зрения его эффекта и затрат времени школьников и учителей» [Бабанский 1982: 7]. Ученый подразделяет методы на 3 группы: «методы организации учебно-познавательной деятельности, методы стимулирования, методы контроля за эффективностью» [Бабанский 1982: 8].

Изучение зарубежной литературы на разных уровнях обучения должно строиться по своим принципам. В младших классах это может быть сравнительный анализ сказок и мифологии, который отражает принцип диалогости народов и культур; в средней школе сравнение может ограничиваться сюжетными линиями, жанровыми особенностями, принадлежностью к литературному течению. Многоуровневая система исследования мировой литературы в старших классах может быть представлена следующим образом при проведении элективных курсов:

1. Изучение общих исторических, культурных, литературных, экономических событий определенного периода. При этом важно подчеркнуть основные события, их своеобразие и художественный облик.
2. Изучение произведений русской литературы данного периода. Выделение основных тем, проблем, тенденций в художественных текстах.

3. Изучение произведений зарубежной литературы этого же периода. Выделение основных тем, проблем, тенденций в художественных текстах.
4. Сопоставительный анализ художественных текстов русской и зарубежной литературы на уровне внутритекстового построения.
5. Связь художественных текстов с культурными событиями. Подчеркнуть преимущество знаний и ориентацию на отображение ценностных представлений.

Всемирная литература отвечает процессу взаимообусловленности, взаимопроникновения и связей народов и культур. В фольклоре и мифологии многих народов находят схожие сюжеты, которые являются источником для последующих литературных авторских текстов. Это объясняется общими закономерностями исторического развития народов в экономическом и культурном отношении. Образовательные стандарты последнего поколения призывают, собственно, к такому системному принципу взаимосвязанного изучения всемирной литературы.

Одной из проблем в процессе изучения зарубежной литературы может стать выбор произведений. Большой корпус текстов охватить невозможно, поэтому нужно учитывать «степень популярности произведений зарубежного писателя среди русской читательской публики в разное время и характер взаимодействия с русской литературой» [Хван 2007: 22]. Часто также выбор зависит от личного выбора учителя, интересов и профессиональных компетенций.

Независимо от уровня обучения изучение зарубежной литературы ведется с помощью ведущего подхода – комплексного, который включает исторические, культурологические и литературные явления. Комплексный подход заключается и в целенаправленном, последовательном, сопоставительном анализе литератур: начиная от мифологии и фольклора (младшая школа). Если данный начальный этап будет упущен, то нарушится гармоничность восприятия процесса обучения всемирной литературы.

Но отметим, что зарубежная литература может изучаться «спиральной моделью», когда исследуется не последовательное развитие литературы, а только новинки современной литературы, проводится обзор журнальных статей, посвященных творчеству зарубежных авторов, или же занятия, приуроченные памятным датам иностранных писателей.

Литература

Бабанский Ю.К. Оптимизация учебно-воспитательного процесса. М. : Просвещение, 1982.

Воронина Г.А. Элективные курсы: алгоритмы создания, примеры программ : практическое руководство для учителя. М. : Айрис-пресс, 2006.

Дидактика средней школы : Некоторые проблемы современной дидактики : учеб. пособие / под ред. М.А. Данилова и М.Н. Скаткина. М. : Просвещение, 1975.

Кудряшев Н.И. Взаимосвязь методов обучения на уроках литературы. М. : Просвещение, 1981.

Лернер И.Я. Дидактические основы методов обучения. М. : Педагогика, 1981.

Федеральные образовательные стандарты по дисциплине «Литература». URL: www.standart.edu.ru (дата обращения 10.10.2016).

Хван Л.Б. Лекции по методике преподавания литературы. Нукус: Нукус. гос. ун-т, 2005.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Акимова Елена Александровна – магистрант первого 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.

Бабушкина Ирина Сергеевна – магистрант первого 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.

Баженова Дарья Андреевна – магистрант второго года обучения 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.

Баруткина Мария Олеговна – аспирант кафедры русской литературы XX и XXI вв. Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Научный руководитель: Татьяна Александровна Снигирева – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX и XXI вв. Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Бердинских Никита Сергеевич – студент 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.

Брызгалова Мария Денисовна – студентка четвертого курса Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Научный руководитель: Татьяна Александровна Снигирева – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX и XXI вв. Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Валитова Василия Ахатовна – ассистент кафедры фольклора и древней литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Научный руководитель: Елена Евгеньевна Приказчикова – доктор филологических наук, профессор кафедры фольклора и древней литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Величко Елена Александровна – студентка третьего курса Гуманитарного института Северо-Кавказского федерального университета.

Научный руководитель: Виктория Викторовна Сичинава – ассистент кафедры русского языка Северо-Кавказского федерального университета.

Ганина Мария Олеговна – студентка четвертого курса Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета.

Научный руководитель: Сергей Анатольевич Комаров – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Тюменского государственного университета.

Давыдова Алёна Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Высшей школы социально-гуманитарных наук и межкультурной коммуникации

Северного Арктического федерального университета им. М.В. Ломоносова.

Джаббарова Егана Яшаркзы – аспирант кафедры русской литературы XX и XXI вв. Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Научный руководитель: Татьяна Александровна Снигирева – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX и XXI вв. Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Дроздова Анастасия Олеговна – студентка четвертого курса Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета.

Научный руководитель: Наталья Александровна Рогачева – доктор филологических наук, и.о. заведующего кафедрой русской литературы Тюменского государственного университета.

Екимова Анастасия Юрьевна – студентка третьего курса филологического факультета Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

Научный руководитель: Ольга Михайловна Гончарова – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена.

Ершов Артём Геннадьевич – магистрант второго года обучения филологического факультета Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

Научный руководитель: Елена Ивановна Анненкова – профессор, заведующий кафедрой русской литературы Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена.

Зелькина Полина Александровна – магистрант второго года обучения 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.

Иванова Валерия Игоревна – магистрант второго года обучения факультета филологии и журналистики Кемеровского государственного университета.

Научный руководитель: Наталья Валерьевна Налегач – доктор филологических наук, доцент кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета.

Кандакова Анастасия Николаевна – студентка четвертого курса Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: Ложкова Татьяна Анатольевна – доктор филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Катренко Ольга Николаевна – аспирант кафедры филологии и массовых коммуникаций Нижневартковского государственного университета.

Научный руководитель: Ольга Михайловна Култышева – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры филологии и массовых коммуникаций Нижневартковского государственного университета.

Козлов Олег Олегович – студент пятого курса гуманитарного факультета Нижневартковского государственного университета.

Научный руководитель: Ольга Михайловна Култышева – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры филологии и массовых коммуникаций Нижневартковского государственного университета.

Козлова Ксения Сергеевна – магистрант второго года обучения факультета филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Гуманитарного института Северо-Кавказского федерального университета.

Научный руководитель: Лилия Владимировна Савелова – кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной и

мировой литературы Гуманитарного института Северо-Кавказского федерального университета.

Кукарцева Марина Сергеевна – студент третьего курса Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: Нина Владимировна Барковская – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Липская Анастасия Олеговна – студентка Юридического института Ставропольского университета.

Научный руководитель: Виктория Викторовна Сичинава – ассистент кафедры Ставропольского университета.

Лу Ян – студентка Цзилиньского института русского языка; 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.

Маликова Юлия Владимировна – студентка четвертого курса факультета филологии и журналистики Кемеровского государственного университета.

Научный руководитель: Наталья Валерьевна Налегач – доктор филологических наук, доцент кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета.

Панина Мария Евгеньевна – магистрант второго года обучения Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: Нина Владимировна Барковская – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Петров Владимир Владимирович – студент четвертого курса Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета.

Научный руководитель: Наталья Александровна Рогачева – доктор филологических наук, и.о. заведующего кафедрой русской литературы Тюменского государственного университета.

Потапенко Ксения Михайловна – студентка третьего 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.

Сальникова Ольга Игоревна – аспирант кафедры зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Научный руководитель: Лариса Александровна Назарова – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Свинцова Анна Николаевна – магистрант второго года обучения Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: Нина Владимировна Барковская – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Семакина Александра Андреевна – аспирант кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета.

Научный руководитель: Ирина Анатольевна Беяева – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета.

Соколов Виктор Вадимович – студент пятого курса заочного отделения 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.

Спешилова Виктория Павловна – студентка второго курса гуманитарного факультета Нижневартовского государственного университета.

Научный руководитель: Анна Евгеньевна Белькова – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии и массовых коммуникаций Нижневартовского государственного университета.

Суслов Владимир Евгеньевич – магистрант первого года обучения Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета.

Научный руководитель: Наталья Александровна Рогачева – доктор филологических наук, и.о. заведующего кафедрой русской литературы Тюменского государственного университета.

Тун Дань Дань – студентка Цзилиньского института русского языка; выпускница Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: Людмила Юрьевна Макарова – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Тыщук Дарья Сергеевна – ассистент кафедры филологических дисциплин Ровеньковского факультета Луганского национального университета им. Тараса Шевченко.

Усманова Резеда Рифатовна – студентка пятого курса Института гуманитарных наук и управления Московского городского педагогического университета.

Научный руководитель: Мария Валентиновна Захарова – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Московского городского педагогического университета.

Хроликова Валерия Александровна – студентка четвертого 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.

Хуан Жун – студентка Цзилиньского института русского языка; студентка четвертого курса Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: Людмила Юрьевна Макарова – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Чевдаева Анастасия Андреевна – 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.

Черепанова Светлана Николаевна – магистрант второго года обучения 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.

Шумков Яков Олегович – магистрант первого года обучения Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Научный руководитель: Татьяна Александровна Снигирева – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX и XXI вв. Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Ягжина Юлия Евгеньевна – студентка пятого курса филологического факультета Московского городского педагогического университета.

Научный руководитель: Алла Витальевна Громова – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета.

Якляюшина Мария Сергеевна – студентка третьего курса Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Научный руководитель: Елена Евгеньевна Приказчикова – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры фольклора и древней литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Яо Ниннин – студентка Цзилиньского института русского языка; студентка четвертого курса Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: Людмила Юрьевна Макарова – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

SUMMARY

Akimova E. «My demon» (1829) and «My demon» (1830-1831) of M.Y. Lermontov as «a poetic doubles»

This article compares two poems of Mikhail Lermontov, relating to the early period of the poet: «My Demon» (1829) and «My Demon» (1830-1831). Based on the observations of researchers upon the phenomenon of repetition in the lyrics of Lermontov, author of poems in the analysis process comes to the conclusion about the importance of «poetic doubles» for the understanding of the creative evolution of the poet's character. An attention to Lermontov's creative laboratory contributes to clarify the idea of the creative personality of the poet.

Keywords: the creative individuality, the poetic work, Russian literature, Russian poets, the analysis of poetry.

Babushkina I. Specialities of the plot organization of Leo Tolstoy's novel «Anna Karenina»: the problem of «inner lock»

The article envisages the problem of the plot organization of Leo Tolstoy's novel «Anna Karenina». Based on the analysis of two storylines connected with the images of the main characters – Anna Karenina and Konstantin Levin, the author concludes that the art unity of the novel is provided by «internal connection», and Tolstoy himself insisted on it's existence. «Internal connection», which means the art integrity of the novel, is motivated by searching for the life meaning, which two main characters are doing, but in the different directions. At the beginning of the novel this characters find the meaning of life in personal happiness, which is the main for both of them. However, understanding of happiness, and most importantly – «the choosing of the path» leading to this happiness, are different. And from there their searching is turning out with different results.

Keywords: the plot organization, literary plots, Russian literature, Russian writers, the literary work, analysis of literary work, the searching for the life meaning.

Barutkina M. The symbolism of fire in the cycle of poems «Burning Bush» by Maximilian Voloshin. Dialogue with Fedor Dostoevsky and Fedor Tutchev

Fire is one of the most important symbols in Russian literature, and search of intertextual connections on basis of this symbolism is very productive and authentic. The dialogue of Maximilian Voloshin and authors of XIX century is analysed thoroughly, as well as the change of symbolism of fire depending on author's world view, time and an epoch. Convergence in understanding of fire symbolism by Voloshin and his predecessors is analysed on the example of the poetry cycle «Burning Bush».

Keywords: the historiosophy, the symbolism of fire, the image of fire, literary images, Russian literature, Russian poets, the poetic work.

Bazhenova D. Aspects of the study of creativity O.E. Mandelstam in high school

In the process of systematization of the materials about learning Mandelstam's poetry in school the author marks several approaches to the planning of studying this material in high school: chronological, based on the most important motifs, analysis of one poem of the poet, etc. the author focuses on those aspects of Mandelstam's works, which are certain in the case of each of the approaches.

Keywords: the Lyrics, the methods of literary in the school, the methods of teaching of literature in school, Russian literature, Russian poets, the poetics work, the creative individuality.

Berdinskikh N. The ideological and artistic features of the «eastern legend» «The Baimahan» by D.N. Mamin-Syberiak

In the article describes the ideological and artistic features one of the «eastern legends» by D.N. Mamin-Syberiak – «The Baimahan». The singularity of the legend connected with an interest of author to the eastern culture and folklore. The eastern colour of Mamin's legend viewed in structure of the image system, storyline, using specific nature characters. There are reveals the influence of the Buddhism's concepts on a content of the creation.

Keywords: Russian literature, Uralian literature, Uralian writers, literary work, East legends, East folklore.

Bryzgalova M. The artist and the nation in interpretation of Tatiana Tolstaya

The article analyses one of the basic problems of Russian literature (interrelations between the artist and the nation) in interpretation of Tatiana N. Tolstaya. Materials of the analysis are represented by two of new Tolstaya's books, which were published in 2010s – «The Subtle Worlds» (2014) and «The Century Made of Felt» (2015). One of the key-notes of the article is the essential division of two concepts – the mob and the nation. The difference in semantics of these concepts is shown through the prism of Tatiana Tolstaya's different texts. Consequently, it is concluded that Tolstaya's attitude to the nation, which has a mythopoetic consciousness, and to the mob is completely different.

Keywords: the creative individuality, the mythological consciousness, the literary work, Russian literature.

Candackova A. The role of landscape in revealing of the inner world of Lermontov's Maxim Maximych

The article examines the landscape features in the chapter "Bella", which opens the novel «A Hero of Our Time» by Mikhail Lermontov. The focus of the author's attention is the figure of Maxim Maximych as a hero, which plays an important role in solving the basic objective of the novel – revealing of the Pechorin's character. That is why it is important to Lermontov to give the fullest possible picture of Maxim Maximych since his perception of Pechorin is largely due to the peculiarities of the psychology of the narrator. The landscape is becoming one of the main methods that reveal psychology of Maksim Maksimych, his inner world. As a result, the reader's confidence in the character receives a deep artistic justification.

Keywords: the landscape, the image of nature, literary images, Russian literature, Russian writers, the literary work, literary heroes, the inner world.

***Cherepanova S.* «Drama on the Hunt» by A.P. Chekhov:
the destruction of homestead chronotope's harmony**

In this article Chekhov's burlesque rethinking of homestead chronotope is considered on the example of the novel «A Hunting Drama». An emphasis is drawn to the representation of the house, the garden and the church in the structure of homestead text. Unlike the prior literature, homestead in Chekhov's novel appears as a chaotic space, where high nobiliary culture's traditions and interrelation of generations are depreciated and moral values of the past are forgotten.

Keywords: Russian literature, Russian writers, the «homestead text», the homestead chronotope, the image of home, the image of garden.

***Chevdaeva A.* The semantics motif of living and dead water
(on the material of V. Rasputin's story «Into the same land...»)**

The article deals with the motif of the living and dead water in the V. Rasputin's story «Into the same land...»; it shows how the writer shifts the focus of the marked archetype to the second member of the binary opposition. The author conceptualizes the semantics of this shift defined by civilization processes that are typical for the second half of the 20th century. It detected the interaction between the motif of living and dead water and the mermaid motif which is semantically close.

Keywords: archetypes, literary motives, the binary opposition, Russian literature, Russian writers, the water of life, the dead water.

***Davydova A.* Image of the North in P. G. Lyskov's story «Severe autumn»**

This article represents a private stage in studying of the Northern text of the Russian literature for children. In work the semantic and art originality of an image of the North arising in P. Lyskov's story «Severe autumn» is considered. Special attention is paid to the analysis of steady semantic antinomy and oppositions, motives and images which allow the writer to recreate a unique picture of the North Russian world in the story.

Keywords: Russian literature, Children's literature, the literary work, the image of the North.

Djabbarova E. Understanding of time and epoch in M. Tsvetaeva's prose

Poet's prose of first postrevolutionary years («October on the train», «My services») are observed. Poet's attitude to new epoch analysed through specific pronoun and proper paradigms. Moreover, pronoun's functions in the text are considered, in particular, we put stress on pronouns «You» (Russian – Вы), «I», «We», «My», «Our». For instance, pronoun «You» (Russian – Вы), on the one hand, can be used as formal and, on the other hand, shows Tsvetaeva's admiration for the possible addressee of her monologue. Specific role of proper names should be noted separately. Firstly, we can see that proper names are used for emphasis on family and culture. Both of them became the author's way to avoid the horridness of world.

Keywords: the prose of the poet, the pronoun, proper names, Russian literature, Russian poetesses.

Drozдова A. Ekphrasis as the form of convergence of perspectives in early Vladimir Nabokov's short stories

The article touches upon the role of ekphrasis in early V. Nabokov's short stories: *La Veneziana* and *The Fight*. Functions of the observer character, the point of view and the imagery system of visual perception which organizes the artistic perspective of short stories are also analyzed in this paper. The metatextual function of ekphrasis based on interpenetration of pictorial and literary traditions is especially highlighted. The ekphrastic descriptions in Nabokov's short stories are noted to form multidimensional space which is created by merging the real and pictorial worlds.

Keywords: the ekphrasis, the visual perception, Russian literature, Russian writers, literary images.

Ekimova A. «The first time the Muse came near...» (about the history of Russian Muse)

This article is devoted to the study and analysis of the ancient Muse's figure basing on the Russian culture. The article provides the analysis of the main stages of the ancient Muse's development: from the Ancient Greek Muse's cult to the absolute assimilation of the ancient «poetisms» in the Russian cultural consciousness. This work

also attaches much importance to the alternative interpretations of the classical poetry which, as a part of the Muse's tradition, obtain new, more in-depth meaning.

Keywords: the image of Muse, Russian Muse, ancient culture, Russian poetry.

Ershov A. Gogol's reception of Pushkin and its evolution in 1830-1840's

This paper focuses on Gogol's reception of Pushkin and its transformation in 1830-1840's. The research is based on such Gogol books as «Arabesques» (1835) and «Selected Passages from Correspondence with Friends» (1847). Considerable part of the paper describes the evolution of Gogol's views on Pushkin and the purposes and objectives of literary work.

Keywords: the reception, the evolution of views, Russian literature, Russian writers, literary work.

Ganina M. Mythemy in the structure of the character plays

E. Schwartz «Ordinary miracle»

The article analyzes the meaningfulness of the items in the structure of the dramatis personae of the play E. Schwartz, «Ordinary Miracle», mythemy function in the creation of the image and the development of the basic work's themes and motifs. The cultural and historical context of the genesis, writing, staging and publication of the play was characterized in the work.

Keywords: the dramaturgy, mythemes, plays, Russian literature, Russian writers.

Huang Rong. The image of vital circle in Mo Yan's novel «Life and Death Are Wearing Me Out»

In the article considers the image of vital circle in Mo Yan's novel «Life and Death Are Wearing Me Out». The narration about the flux of time and History ranges singularity, in accordance with Chinese mythological concepts and Buddhism's influence in Chinese Culture. Upon his death, the spirit of Ximen Naonis reborn in guise of animals – as a donkey, an ox, a pig, a dog, and a monkey, until finally being

born again as a man. The spirit of Hero is keeping memory about the single current of History in despite of rupture tragic time.

Keywords: novels, History of China, the image of vital circle, literary images, Chinese literature, Chinese writers.

Ivanova V. The image of a window in Kushner's early lyrics

This article deals with the image of a window in the early poems of Alexander Kushner, who included in his collection of «Night Watch» in 1966. Combined by the semantics, windows, where one of them is an important attribute of the objective reality, the poem «In Tartu, in a dark restaurant», «Do not see enough» and «The Old Man» show how different existences manage to coexist in a particular unified world. The analysis shows the merging of everyday, cultural and existential realities which actualize the topics depicting the human life cycle, which is determined by concepts such as life and death.

Keywords: the objective world, the image of a window, the unity of the world, literary images, Russian literature, Russian poets, poetry work.

Katrenko O. To the question of typology and archetypal basis of the literary portrait

The classifications of a literary portrait considered in modern scientific research are presented in article and the theory of an archetypic basis of a literary portrait of the character is put forward. A.B. Yesin's classification is chosen as a basis among the existing classifications and various points of view in relation to portrait forms. Proceeding from definition of a literary portrait and features of archetype phenomenon functioning in literature, there appears the possibility of highlighting of an archetypic form of a portrait, combining details of the following types of portraits: a descriptive portrait, a portrait of comparison, a portrait of impression, a portrait of characteristic and psychological portrait, and also having the semantic loading in the work.

Keywords: the literary portrait, the typology of portrait, the classification of portraits, archetype.

Khrolikova V. An epistolary novel in the historical and theoretical interpretation

The article is devoted to review an epistolary novel in the theoretical and historical aspect. An author makes an conclusion about his characteristic as a variety of genre of psychological novel, considering different views in the modern study of literature about the novel in letters. A brief overview of forming and education history of the epistolary novel in the russian literature in the first third of XIX century concludes consideration «<A novel in letters>» of A.S.Pushkin, which opened yet unused possibilities of old forms the genre.

Keywords: the epistolary novel, the theory of genre, Russian literature, literary genres, Russian writers, the literary work.

Kozlov O. The comic in novels of I. Ilf and E. Petrov

The article analyzes the form of comic in novels I. Ilf and E. Petrov's «The Twelve Chairs» and «The Golden Calf», on which basis it is concluded that the main forms of the comic in these works are the satire as a socially-oriented laughter and humor as the most benevolent form of the comic, conjugate with optimism in respect of the object of ridicule.

Keywords: the satire, the humor, Russian literature, Russian writers, literary work, the comical.

Kozlova K. Elective course on foreign literature: the goals, objectives and methods

The article describes the essence of the elective courses, the analysis of the objectives, methods and objectives of the elective courses for foreign literature. Determined especially learning foreign literature at literature lessons in the senior classes, describes the differences and similarities in the methods of elective courses and traditional classes.

Keywords: the elective course, the foreign literature, the methods of teaching of foreign literature, the methods of literature in school.

Kukartseva M. The poem «The call» by Elisaveta Bagryana in translation by Anna Akhmatova: the distanced dialogue of two poets

This article is devoted to translation by Anna Akhmatova in 1958. the poem of Bulgarian poet Elisaveta Bagryana «The call» (1923). We traced the history of translation work, marked changes that Akhmatova brought into the original text. The pathos of women`s personal independence in matrimonial relationship which was relevant for the beginning of the 20th century in the Akhmatova translation was replaced by the desire for freedom as a universal human value that was correlated with the general liberalization of the Russian community after the denounced Stalin's cult of personality. The translation work of Akhmatova was built as a distanced dialogue of two authors and two periods of society and literature.

Keywords: the literary translation, the translated literature, Bulgarian literature, Bulgarian poetesses, the poetry work, the translation activity, Russian poetesses, image of bird, poetic dialogue.

Lipskaya A. Features of creation of space in the novel M.A Bulgakov's «Master and Margarita» by the color terms «yellow»

The article discusses the features of creating a space in the novel «The Master and Margarita» by creating space with color term «yellow». Describes the uses of color terms in the traditional sense of the author's involvement and the symbolism that allows us to speak about the special features of yellow color in the novel. Special attention should be consideration of the image of the moon and candles that allows us to speak about the special significance of yellow in the novel.

Keywords: color terms, the lexeme, color space, Russian literature, Russian writers.

Lu Yan. The tradition of Chinese folk theatre

The article deals with the principles of the theatrical performance in the Beijing folk opera, demonstrates its convention in the reality image, marks acting techniques attending the spectacle. The article gives a detailed analysis of the stock characters and musical background as the method of the hero`s characteristics.

Keywords: the musical theatre, Chinese opera, the theatrical convention, the musical accompaniment, acting skills, the theatrical mask, the theatre.

Malikova J. N.V. Gogol in the critical prose A.A. Blok

The paper concentrates on three critical essays of Alexander Blok which talk about personality and works of Nikolay Gogol. It's showed that Gogol's aesthetic attitude is similar to attitude of symbolists. It can be confirmed by similarity of Blok's thoughts to Merezhkovsky and Bely

Keywords: the symbolism, Russian literature, panestetizm, the image of writer, the literary work.

Panina M. Saint Pushkin's mountains in picture of Kucheryavkin

The article's purpose is analysis of Saint (Pushkin's) mountains form In poetry by Vladimir Kucheryavkin. Elements and strategy of its foundation are exploring in this article. The concept «Pushkin's text» takes the main role.

Keywords: «Pushkin's» text, poetical images, Russian poetry, Russian poets, the poetic work.

Petrov V. Narrative models of Dostoevsky's novel «Crime and Punishment» infanfiction

The article describes the limits of variability fanfiction into constant narrative models and compares variation in fanfiction with variation in folklore. Research conducted on the Dostoevsky's novel «Crime and Punishment» and fanfiction texts.

Keywords: the fanfiction, the narration, the narrative scheme, Russian literature, Russian writers, narrative models.

Potapenko K. The genre of Pamphlet in publicism of Ehrenburg

In this article features of Ehrenburg's publicism during the period of Great Patriotic War are being considered and the analysis of typical for him genre pamphlet is being given. Special attention on penmanship, the technique of artistic expression and it's functions in this text is paid. The major artistic motifs of pamphlet are

highlighted, among which the theatrical motif occupies a special place. Gradation of motives series is being given.

Keywords: the military publicism, the literary genre, the pamphlet, Russian literature, the literary work.

***Salnikova O.* «The Walworth Farce» by Enda Walsh: specific traits of spatio-temporal organization of the play**

The article is devoted to the thorough analysis of traits of spatio-temporal organization of the play «The Walworth Farce» created by an Irish dramatist Ends Walsh. Particular emphasis is given to the interaction of spatio-temporal layers of reality and fiction. Mythological images employed by the author to create time and space of the play are also given attention.

Keywords: spatio-temporal models, the fictional space; the chronotope; Irish literature, the dramaturgy, plays.

***Semakina A.* The structure of the female image in the novels of Ivan Goncharov and his Lermontov's origins**

The article presents analysis of Goncharov's trilogy of novels with the emphasis on the female characters whose psychological features are based on those of Vera Ligovskaya of Mikhail Lermontov's «A Hero of Our Time». Vera does not quite represent a living character but rather embodies a common female psychological complex. This complex is of profound nature and is able to evolve further in Russian culture. The article proves that such a set of qualities of a self-abnegating and truly loving woman-shadow is recurrent among Goncharov's female characters.

Keywords: female characters, Russian literature, Russian writers.

***Shumkov Y.* Metaphysics of sex and love in Andrew Platonov's texts**

The purpose of this article is to analyze the sex and love metaphysics in Andrew Platonov's texts. The author shows the evolution of Platonov's view of this topic, by considering «Ethereal path», «Chevengur» and «Dzhan»: from the idea of sublimation of sexual energy to understanding ability to love is an indicator of moral maturity. The author makes an attempt to reconstruct Platonov's

ethic ideas and substantiate the idea that ability to love in the Platonov's world is inextricably linked with the implementation of certain moral-ethic ideal.

Keywords: the metaphysics, the love, Russian literature, the literary work, Russian writers.

Sokolov V. Image of author-narrator in the «Hero of Our Time» Lermontov: to the problem of study

The article is devoted to the study of the image of the narrator-author, as one of the subjective forms of expression of the author's position in the novel of M. Lermontov «Hero of Our Time». The presence of the controversial points of view in the study of this problem prevents comprehension of the meaning of the novel in its full extent and at the same time shows the relevance of the chosen topic. The author believes that the analysis of Lermontov's novel in the aspect of the author's problems may contribute to the clarification and theoretical questions, far from its final decision.

Keywords: the problem of the author, the image of the author, the author's position, Russian literature, Russian writers, the literary work.

Speshilova V. The linguistic analysis of the art text and a procedure of its carrying out

In article the methodical recommendations necessary for gradual mastering by skills of studying and the analysis of language aspects of art texts are presented. The importance of realization of the adequate analysis which includes functional and system approaches to studying Russian literary language is revealed and proved.

Keywords: the linguistic analysis of text, literary texts, expressive means, Uniform Graduation examination, preparation for exams, Russian language, methods of Russian in school.

Suslov V. «About These Poems»: poetical semantics of *verse* in Boris Pasternak's poetry

The article examines the literary criticism term *verse* as one of the key elements of Pasternak's aesthetical outlook. The acquired core meanings of *verse* in poetical discourse are marked out in the paper.

It is noted that the Pasternak's usage of terms is connected to the poet's reflection of his own oevres and also to the necessity of comprehension the relation between fictional and real worlds. The lexeme *verse* in Pasternak's poetry is rarely used in denotative meaning, more frequently it becomes immanent in a portrayed world. *Keywords:* the lyric poetry, the poetry study, metapoetics, Russian poetry, Russian poets, poetical work, poetic semantics.

Svintsova A. «Olesya» is a hymn of love, the leaving of the civilized world

The article presents a lesson based on the novel by A. I. Kuprin «Olesya» in the 11th grade. This lesson is the first of a system of lessons, which studies the works Kuprin. For example, the novel developed methodology for analysis of landscape in artwork.

Keywords: poetics of landscape, the function of landscape, Russian literature, Russian writers, methods of literature in school, methods of teaching of literature, study of literary work, methodological developments.

Tun Dan Dan. Strength and weakness of mother's love in Mo Yan's novel «Big Breasts and Wide Hips»

In the article considered the history of heroine from Mo Yan's novel «Big Breasts and Wide Hips». It is specified the sense of title, connected with the image of Shang Guan Lu Shi and her destiny – to be mother-progenitrix. The life of heroine and her children's is entered in the history of state, is mated with tragic facts in China of XX century. The strength of mother's live of Shang Guan Lu Shi great insomuchthat in difficult circumstance she is raising her daughters and grandchildren's and is holding one's own and faith in goodness. Paradox of it is that measureless live of mother to son is forming by no means manlike character. The hero, ShangGuan Jintong, is depicted by failing, weak will and baby's dependence from mother's care.

Keywords: novels, the image of mother, literary images, Chinese literature, Chinese writers.

Tyschuk D. Metaphor in the novel by Anita Brookner «Hotel "Near the lake"»

The article is talking about the features functioning of metaphor as a conceptual trope in the novel by Anita Brookner «Hotel "Near the lake"». Metaphor in the novel has emotional value, plays an important role in the reader's understanding main character of Edith Hope. Trope reveals the peculiarities of the creative method of Anita Brookner: the art work's language markes with irony, an apt choice of words, an intellectual. Metaphor appears not only a means of the reader's penetration in the text of the novel, but also stimulates his thought processes, the ability to reflect ideas and issues of the art work.

Keywords: the metaphor, the metaphorical modeling, English literature, English writers, the suggestiveness, conceptual trope.

Usmanova R. The sound pattern as element of language game in children's literature (D. Harms, A. Barto, K. Chukovsky)

The article is devoted to the implementation of language game (the sound pattern) in children's literature. The author analyzes assonance, alliteration and onomatopoeia as mechanisms of language game. The author argues that alliteration, assonance and onomatopoeia are important tools in creating a stylistic effect and making literary effort more memorable and understandable for children.

Keywords: the language game, the sound pattern, children's literature, children's writers.

Valitova V. Representation of Slavic mythology in the Maria Semyonova's texts

This article proposes to consider two models of a representation of the Slavic mythology in the fantasy. These models are reconstruction of a mythological «reality», when «miracles» are not beyond the mythology and fantasy world is not different of reality, and the author's myth-making based on the mythology of the ancient Slavs.

Keywords: Slavic mythology, fantasy, representation of mythology, the mass literature, Historical prose, author's myth-making, Russian literature, Russian writers.

Velichko E. Features of creating color space in O.E. Mandelstam's poems

In the article are viewed lexemes with color semantics, features of language means which are used for creating color space, specificity of the semantics and symbolism of color designation in O.E. Mandelstam's poems 1908-1912. The poet during that period of work is closely connected with such art direction as symbolism and acmeism. Their influence was reflected in special understanding of role category color in creating common category space.

Keywords: lexemes, language means, the color space, color designation, the semantics of color, Russian literature, the poetry work, Russian poets.

Yagzhina J. Intertextuality of novel K.G. Paustovsky «The shining clouds»

The article deals with the intertextuality of novel K.G. Paustovsky «The shining clouds» (reminiscences of E.T.A. Hoffmann and A. S. Grin). An important role of the intertextual is shown. It is proved that in the intentional references to the literary heritage of other authors is the creative individuality of K.G. Paustovsky's early prose.

Keywords: novels, the intertextuality, Russian literature, Russian writers.

Yaklushina M. A note on correlations between the plot of the poem by M.M. Kheraskov «The Rossiad» and the course of the 1552 Kazan campaign

In this article the milestones of the Kazan campaign that we know from chronicles and written evidence of participants are compared to their interpretation in «The Rossiad» by M.M. Kheraskov. The results of this comparison allow us to better understand author's goals and point of view, as well as figure out the sources, with which Kheraskov worked while writing the poem.

Keywords: epic poems, historical poems, the poetry work, Russian literature, Russian poets.

Yao Ningning. Folklore and Mythological images in Mo Yan's novella «Gu ma de bao dao»

Folklore and Mythological images in Mo Yan's novella «Gu ma de bao dao», that the author actualize Chinese Folklore and Mythology. Folklore and mythological images introduces the motive of renewal of life, of background of a new family. From point of view of Mo Yan, the folklore is inherent part of life, consequently in all life's processes there is connection with history, when a human had tried to understand an essence of being. In the article analyzed mythological meaning of image of blacksmith and knife, attempted to correlate the significance of folklore sing and mythological sense of blacksmith.

Keywords: novellas, the folklore, mythologems, folklore's images, mythological images, Chinese literature, Chinese writers.

Zelkina P. Literary origins of the image of «Jerusalem the Golden» in the novel by Margaret Drabble

The article explores the literary origins of the image of «Jerusalem the Golden» in the novel by M. Drabble. The author appeals to some Medieval English texts, the Romantic poetry, and the 19th century novel «Jude the Obscure» by Thomas Hardy. The image of «Jerusalem the Golden» is presented through several real cities, debunking the image of the dream city. The image of «Jerusalem the Golden» allows Drabble to discover her heroine's axiological system.

Keywords: literary images, English literature, English writers, the literary work.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

LITTERA *TERRA*

Оригинал-макет и корректура:
И.А. Семухина