

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации

***АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ФИЛОЛОГИИ***

Материалы международной научно-практической
конференции молодых ученых

Екатеринбург
23 апреля 2015 г.

Выпуск 12

Екатеринбург
2015

УДК 8.07
ББК Ш 4/6
А 43

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ: Материалы международной научно-практической конференции молодых ученых. Литературоведческие доклады. Екатеринбург, 23 апреля 2015 / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2015 – 183с.

В сборнике представлены материалы международной научно-практической конференции молодых ученых, прошедшей на базе Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации. Материалы печатаются в авторской редакции.

ISSN 2306-7462

УДК 8.07
ББК Ш 4/6

Редакционная коллегия:

доктор филол. наук, профессор Н.И. КОНОВАЛОВА
канд. филол. наук, доцент И.В. ПЕТРОВ.

© ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет», 2015

©Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

Антонова Е. В. Эволюция героя фэнтези в романе М. Семеновой «Волкодав».....	7
Бабушкина И.С. Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» в восприятии современников.....	12
Вострикова Н. С. Система мотивов в лирике Степана Щипачева.....	19
.....	
Зеленцова Н. О. Интерпретация образа Демона в стихотворении А.А. Блока (1910).....	26
Зелькина П. А. Феномен вседозволенности в женской прозе 1950–1960-х годов: Ф. Саган, М. Дрэббл.....	30
Евсеева А.С. Художественное пространство повести И.С. Тургенева «Призраки».....	36
Кучевасова В. С. Драматический конфликт как теоретическая проблема.....	42
Лаврушина А.О. Жанровое своеобразие пьесы-сказки Л.С. Петрушевской (на примере анализа произведения «Чемодан чепухи или быстро хорошо не бывает»).....	49
Лю Юйцзян. Пейзаж в лирике К. Бальмонта и Ли Бо.....	55
Малыгина М. В., Ткаченко А. О. Современное бытование быличек и бывальщин на Урале.....	61
Панарин Р.А. Образы золотопромышленников в романе Д.Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы».....	67
Петкевич К. С. Пространственно – временная организация в романе Л.Юзефовича «Журавли и карлики».....	74
Попова М. Ю. Проблема мотивации к прочтению художественного произведения (на примере повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством»).....	81
Потапова Д. А. Восточная поэтическая традиция и русская культура XVIII-начала XIX века.....	86
Провкова А. Б. Функции пейзажа в романе М. А. Осоргина «Сивцев Вражек».....	92

Рахимова Э. Л. Жанровая модель антиутопии.....	100
Рудакова М. М. Особенности сюжетостроения романа Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорблённые».....	105
Сентякова М. И. Дмитрий Тимофеевич Ленский: портрет русского водевилиста.....	110
Смирнова Ю. В. Своеобразие усадебного пейзажа как составляющей образа «дворянского гнезда» в романе И. А. Гончарова «Обыкновенная история».....	113
Стадниченко В.А. «Ода русскому огороду» В.П. Астафьева (к вопросу о структуре повествования).....	124
Сутягина Т.Е. Особенности повествования в романе Н. Островского «Как закалялась сталь».....	130
Тенихина А. С. "Простые души" Г. Флобера и А.П. Чехова: "Простая душа", "Душечка".....	134
Тун Дань Дань. Специфика образа Дина Гоуэра в романе Мо Яня «Страна вина».....	142
Удалова К.А. «Лунный камень» у истоков детективного романа в Англии.....	147
Чевдаева А.А. Женские образы в поздней новеллистике В.Г. Распутина(на материале рассказа «В ту же землю...»).....	153
Черепанова С. Н. «Драма на охоте»: чеховское переосмысление традиции литературного портрета.....	163
Хроликова В. А. Эпистолярный роман в теоретическом освещении.....	169
Шестопалова Е. Д. «Княгиня Лиговская» М. Ю. Лермонтова в литературоведении: проблемы изучения.....	174

CONTENTS

Antonova E. V. Evolution of the hero in a fantasy novel "Wolfhound" by M. Semenova.	7
Babushkina I. S. Novel "Anna Karenina" by L.N. Tolstoy in the perception of contemporaries.	12
Vostrikova N. S. The system of motives in the lyrics by Stephan Shipachev.	19
Zelentsova N.O. Interpretation of the image in the poem Demon AA Block (1910).	26
Zelkina P.A. The phenomenon of permissiveness in the women's prose 1950-1960-ies: F. Sagan, M. Drebbel.	30
Yevseyeva A. S. Artistic space in Turgenev's "Ghosts".	36
Kuchevasova B.S. Dramatic conflict as a theoretical problem	42
Lavrushina A.O. Genre originality of the play-tale LS Petrushevskaya (for example, the analysis of the product "Suitcase nonsense or rapidly cannot be good").	49
Liu Yuytzyan. Landscape in the lyrics of K. Balmont and Li Bo.	55
Malygina M.V., Tkachenko A.O. Modern existence of `by- lichka` and `byvalschina` on the Urals.	61
Panarin R.A. Images of Gold-diggers in the novel DN Ma- min-Sibiryak "Privalov's Millions".	67
Petkevich K. S. Organization of space and time in the novel «Cranes and homunculus and midgets» by L. Juzefovich.	74
Popova M. J. The problem of a motivation for reading of a piece of art (on the example of story «The night before Christmas» by N. Gogol).	81
Potapova D.A. East poetic tradition and the Russian culture of XVIII- beginning of XIX century.	86
Provkova A. B. Functions of landscape in the novel «Sivtsev	

Vrazhek» by M.A.Osorgina.....	92
Rakhimova E. L. Genre model of dystopia.....	100
Rudakova M.M. Features of plot's building blocks of the novel «Humiliated and Insulted» by F.M. Dostoevsky.....	105
Sentyakova M.I. Dmitry Lensky: the picture of Russian vaudeville actor.....	110
Smirnova J. V. The originality of homestead's landscape as a part of image of «Noble Nest» in the novel «A common story» by I. Goncharov.....	113
Stadnichenko V. A. "Ode to Russian Vegetable Garden" V. P. Astafiev (to the question about the structure of the narrative).....	124
Sutiagina T.E. Peculiarities of narration in the novel by Ostrovski "How the steel hardened".....	130
Tenikchina A.S. "Simple souls" of G. Flober, and A.P. Tchekchov: "Simple Soul", "Sweet".....	134
Tun Dan Dan .Specific of Din Gover image in the novel by Mo Jan "Country of wines".....	142
Udalova K.A. "Moon Stone" at the cradle of detective stories in England.....	147
Chevdayeva A. A.Women images in late novelistics by V.G. Rasputin (on the base of the story "Into the same ground ...")	153
Cherepanova S.N. "Hunt drama"; Chekchov reconsideration of literary portray tradition.....	163
Kchrolicova V. A. Epistolary novel in theoretical perspective.....	169
Shestopalova E. D. "Ligovskaya duchess" by M.J. Lermontov in literature study: problems of research.....	174

Антонова Е.В. (Екатеринбург, УрГПУ)

Эволюция героя фэнтези в романе М. Семеновой «Волкодав»

АННОТАЦИЯ: В статье рассмотрены основы жанра «фэнтези» на примере анализа романа М. Семеновой «Волкодав», дана характеристика системы героев «фэнтези» с опорой на образный ряд волшебной сказки, определена специфика «славянского фэнтези»

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: «славянское фэнтези», система героев, волшебная сказка.

Antonova E. V. (Yekaterinburg, USPU)

Evolution of the hero in a fantasy novel "Wolfhound" by M. Semenova.

Keywords: "Slavic fantasy", system heroes, fairy tale.

В современном культурном сознании прочно укрепился термин «фэнтези» - литературы, предполагающей расширение границ реальности и допустимость иррациональных событий. М. Купина в книге «Массовая литература сегодня» дает определение: «Фэнтези – жанр, основанный на иррациональном фантастическом допущении существования неких особых миров, где могут существовать добрые и злые волшебники, мифологические существа и т.п. Предпосылки фэнтези лежат в архаическом мифе и фольклорной волшебной сказке, где герой, сталкиваясь с разнообразными препятствиями, преодолевает их, и, обретая опыт, становится зрелым». Синтез сказки, мифа и авторского вымысла является основой для становления вторичного мира (целостной картины человека и мира): этот прием весьма распространен среди писателей–фантастов,

которые зачастую избирают сказочные мотивы и архетипы как метод построения собственного вторичного мира и сюжетообразующий фактор. А. Сапковский в своей литературоведческой статье «Пируг, или Нет золота в серых горах» говорит: «Сказка и фэнтези тождественны, ибо неправдоподобны».

По мнению Е. Мелетинского, в волшебной сказке наиболее часто встречаются два типа героя: «эпический» («благородное» происхождение, юношеские подвиги и красота) и «низкий» (занимает низкое социальное положение, плохо одет, презираем окружающими, но неожиданно совершает героические подвиги либо получает поддержку волшебных сил и достигает сказочной цели.). Нам интересен второй тип, который стал наиболее часто используемой основой для создания образов фэнтези-героев. Образы и тех, и других перекликаются в своем пути от заурядности до необыкновенности, в который заложены испытания, являющиеся ступенями от одного состояния к другому.

Динамика действия, трансформация сюжетной канвы в произведениях жанра фэнтези основываются на традиционном для волшебной сказки концепте пути-испытания, с помощью которого читателю открывается жизненный путь героя в судьбоносных и переломных моментах. На символическом уровне именно дорога является главным катализатором духовного становления героя через испытание его мужества и способности к милосердию.

Главный герой фэнтези, основной носитель авторской концепции – чаще всего персонаж с удивительной судьбой, находящийся под давлением внешних обстоятельств и в финале добившийся успеха. Основываясь на множестве исследований массовой литературы, мы пришли к выводу, что герой фэнтези является статичным образом, в котором прослеживается четкая принадлежность к определенной метафизической стороне авторского вторичного мира – Добру, являющему собой синтез всех положительных элементов авторской действительности. Однако в своей статичности герой способен эволюционировать, находиться в состоянии рефлексии, но при этом не отклоняться

от заложенного автором «курса». Что мы понимаем под определением «эволюция героя», помещая его в контекст фэнтези? Эволюция может толковаться нами как постоянное преобразование двух обликов персонажа (внешнего и внутреннего), подчиненное сюжету и замыслу автора, объясняемое событиями окружающего мира и внутренними (душевными) исканиями самого героя. Наиболее подвержены изменениям компоненты, касающиеся духовной стороны жизни героя, влияющие на его высказывания и поступки: мировоззрение, этические убеждения, мысли, привязанности, вера. Жизнь души главного героя в фэнтези многообразна, но находится в единственно верном (как для автора, так и для героя) предпочтении «доброй» стороны мира, имеет четкую моральную ориентацию.

Эволюция образа строится согласно сказочным традициям на прохождении «обряда инициации» - по В. Я. Проппу, физического и морально-психологического взросления, финалом которого является тайное, исключительное знание, выделяющее героя среди других и позволяющее добиться успеха. В сказках герой иницируется через испытания и преграды, появляющиеся у него на пути, преодолевает кризисные состояния и приходит к успеху, зачастую прибегая к помощи волшебных, сверхъестественных сил и героев-помощников. Фэнтези, являя собой смесь волшебного и человеческого, преобразует обряд инициации, наделяя его не только внешними, но и внутренними, духовными этапами трансформации образа на пути к обретению истины и знания. Авторы фантастических произведений «очеловечивают» образ своего героя, показывая его становление, «взросление» не только через «волшебные» мотивы и элементы сюжета, но и через переживания, факты биографии, через происходящее вокруг него.

Мария Семенова, один из первопроходцев поджанра «славянское фэнтези», в своем цикле «Волкодав» показывает читателю типичного для героического фэнтези героя: справедливого и честного мужчину-воина, который защищает слабых, отстаивает правду и борется со злом. Фэнтези

Семеновой строится по определенному канону жанра, где центральным архетипом становится архетип пути: герои находятся в состоянии перемещения, не стоят на месте, и динамика их передвижений становится основой для линейного сюжета, который включает в себя отсылки в прошлое Волкодава, поясняющие читателю причинно-следственную связь некоторых событий книги.

Смысл названия цикла исходит из содержания книги: Волкодавом зовется главный герой произведения из рода Серых Псов, который на протяжении сюжетной линии проходит определенные этапы «обрядов инициации». Несомненно, на первый план выходит испытание жизнью, смертью и возрождением (как духовным, так и физическим), которое повторяется у Семеновой в определенной цикличности, системе. Герой проходит путь физического и морального взросления, в котором Семенова («Волкодав. Истовик-камень») выделяет три «именных» этапа:

- Щенок – герой неопытен, молод. Им руководят эмоции, а не разум. Он попадает в рабство на каторгу в Самоцветные горы вместе со своим другом Волчком (дети рода Серых Псов не получали имени до определенного периода и имели лишь прозвища).
- Пес – вместе с физическим взрослением начинается и моральное, герой начинает переосмысливать свои убеждения, на смену эмоциям приходит холодный расчет. На данном этапе Пес лишается единственного друга и соплеменника: Волчок становится Волком и уходит в надсмотрщики, издеваясь над каторжанами и истязая их побоями.
- Волкодав – герой полностью сформировал свои убеждения. Окончательное взросление ознаменовалось убийством Волка, предавшего традиции рода Серых Псов и самого Волкодава, последнего представителя племени. Убийство надсмотрщика голыми руками по традиции давало каторжанину право на полное освобождение.

В начале цикла читатель знакомится с замкнутым, нелюдимым варваром, на долю которого выпало множество испытаний: смерть семьи и рода, рабство, постоянный голод, унижения, боль. Герой живет лишь ради мести, и, осуществив желаемое, готов к принятию собственной гибели, однако события разворачиваются иначе: на пути героя встречаются спутники, которые помогают Волкодаву вновь почувствовать себя живым. С подобным явлением мы сталкиваемся еще в сказках, где главному герою удается преодолеть испытания лишь с помощью «героев-помощников», у каждого из которых имеется своя «миссия» - наставничество, просвещение, указание пути центральному персонажу (по В.Я. Проппу, «Морфология волшебной сказки»). У Тилорна, мудреца, врача и ученого, Волкодав учится грамоте, которая помогает ему в саморазвитии путем чтения, девушка Ниилит учит героя смирению и прощению, «собиратель мудрости» Эврих через путешествия показывает бывшему каторжнику мир во всем его великолепии. С каждой книгой цикла читатель видит изменения, которые претерпевает характер и психология главного героя, что, несомненно, влияет на его поступки и решения. Именно на них основывается дальнейшее развитие действия, трансформация сюжетной канвы. В начале цикла Волкодав – мститель, старающийся искоренить в себе человека. Однако обретая друзей и ощущение дома, возрождая память о семье, герой становится своеобразным гарантом справедливости, следующим своей «варварской», родовой правде. Изначально убеждения венна складывались из представлений древнего рода, но в последствии корректировались согласно общечеловеческой морали, и итогом стал образ носителя правды не дикарской, но социальной. В романе «Право на поединок» подтверждением тому служит боязнь разговора с матерью убитых им людей. В противоборстве сталкиваются веннская правда (наказание преступников) и общественная мораль, выраженная в стыде перед женщиной, для которой эти преступники были любимыми сыновьями. Осознание двойственности истин становится еще одной ступенью к «взрослению» героя и впоследствии

побуждает его пощадить деревенских дурней, обидевших Эвриха, Рейтамиру и Сигину, хотя согласно веннской родовой правде они заслужили наказание.

Часто герой фэнтези, в отличие от героя волшебной сказки – совокупность нескольких архетипов. В Волкодаве М. Семеновой мы видим невинную жертву, мстителя, благородного дикаря, поборника справедливости, воина и бродягу. Эти архетипы не статичны. Эволюция героя на протяжении цикла помогает нам увидеть тот или иной архетип проявленным в большей или меньшей степени. Сами же изменения стимулируются поворотами сюжета, поединками внешними (как правило, со злом) и внутренними (с самим собой), социумом, который окружает героя, его Целью. Цель героя фэнтези – подвиг (осознанный или интуитивный), который может совершиться только при условии достижения определенного уровня внутреннего совершенства путем эволюции образа.

Литература

Королькова, Я. В. О соотношении литературной сказки и фэнтези / Я. В. Королькова // Вестник ТГПУ. – 2010. – № 8 (98). – С. 142– 144.

Купина Н.А. Массовая литература сегодня: учебное пособие / Н.А.Купина, М.А.Литовская, Н.А.Николина. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 424 с.

Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. М., 1976.

Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986.

Сапковский, А. Пируг, или Нет золота в Серых горах // Сапковский А. Нет золота в Серых горах. / А. Сапковский/ пер. с пол. Е.П.Вайсброта. – М., 2002.

© Антонова Е.В., 2015

Бабушкина И. С. (Екатеринбург, УрГПУ)

Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» в восприятии современников

АННОТАЦИЯ: В статье анализируется рецепция романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» в критике 1870-ых годов, рассмотрена полемика о проблематике романа, особое внимание уделяется восприятию образа Константина Левина как отражению духовной драмы самого писателя

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: критическая рецепция, идейно-композиционное значение образа, социально-психологический роман

Babushkina I. S. (Yekaterinburg, USPU)

Novel "Anna Karenina" by L.N. Tolstoy in the perception of contemporaries.

Keywords: critical reception, ideological-compositional meaning of the image

«Анна Каренина» создавалась в период с 1873 по 1877 годы, когда писатель уже осознал бессмысленность жизни верхних слоев общества и находился на пороге разрыва со своим классом. «Анна Каренина» - «роман из современной жизни», в котором Толстой «хотел дать... картину современной России или, по крайней мере, современного общества» [Бабаев 1978: 10].

Печататься роман начал с 1875 года в журнале «Русский вестник» под редакцией М. Н. Каткова, сразу вызвав множество откликов. В одних читалось явное восхищение работой писателя, отмечалось глубокое проникновение в психологию героев, жизненность ситуаций и персонажей, в других выражалось недовольство романом, высказывались даже негативные оценки, свидетельствующие о поверхностном восприятии толстовского замысла.

Н. Н. Страхов в письме Л. Н. Толстому от 8 апреля 1876 года констатировал: ««Анна Каренина» возбуждает такое восхищение и такое ожесточение, какого я не помню в литературе. Толкам нет конца» [Страхов 2003: 258]. А в следующем году в письме, посланном Толстому уже после выхода из печати шестой части «Анны Карениной», критик напишет: «Роман Ваш занимает всех и читается невообразимо.

Успех действительно невероятный, сумасшедший. Так читали только Пушкина и Гоголя, набрасываясь на каждую их страницу и пренебрегая все, что писано другими» [Страхов 2003: 311].

Вслед за первыми восторгами последовали и негативные оценки. При первом чтении роман, еще не опубликованный целиком, разочаровал И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, В. В. Стасова, М. Е. Салтыкова-Щедрина. Тургенев в 1875 году писал: «... пока – это манерно и мелко, – и даже (страшно сказать!) скучно». Салтыков-Щедрин определял роман, как «построенный на одних половых побуждениях». П. Н. Ткачев, известный деятель народничества и литературный критик, также утверждал, что Толстого дальше личных отношений ничего не интересует. Другой народнический критик А. М. Скабичевский назвал первые части «Анны Карениной» «идиллией детских пеленок», «мелодраматической дребеденью *в духе старых французских романов*» [См.: Горная 1979: 17, 18, 20. Курсив наш. - И. Б.].

По сути, в своем восприятии «Анны Карениной» общество разделилось на два лагеря: демократы осуждали роман, либералы, напротив, давали ему высокую оценку. Однако и те и другие под влиянием политических настроений часто искажали суть романа.

Одним из первых статью об «Анне Карениной» написал реакционный литератор и критик В. Г. Авсеенко, в которой он, прочитав всего две части произведения и совершенно не поняв замысел Толстого, объявил писателя певцом аристократического общества, заявив при этом об отсутствии «стройности» в романе [См.: Горная 1979: 20]

Идея отсутствия художественной «стройности» в «Анне Карениной» была подхвачена многими критиками Толстого. Так, П. Н. Ткачев в своей статье 1878 года «Салонное искусство» даже отказывает «Анне Карениной» в праве называться романом: «Это не более как сборник протоколов человеческих деяний, коллекция фотографических снимков. Коллекция эта составлялась, очевидно, совершенно случайно, без всякого общего плана, без всякой осмысленной идеи.

Фотографист не брезгал ничем; ему было решительно все равно, что бы они ни изображали» [Гусев 1963: 412].

Публикация 7 частей «Анны Карениной» в «Русском Вестнике» (8-я часть так и не была опубликована в журнале М. Н. Каткова вследствие идейных разногласий между ним и автором) побудила многих писателей и критиков изменить свое первоначально поверхностное и несправедливое мнение о романе Толстого, что вызвало новую волну откликов.

Так, Ф. М. Достоевский в «Дневнике писателя» писал: «“Анна Каренина” есть совершенство как художественное произведение, подвернувшееся как раз кстати, и такое, с которым ничто подобное из европейских литератур в настоящую эпоху не может сравниться» [Достоевский 1995: XIV, 235]. Писателя захватила нравственная проблематика романа. И. А. Гончаров отмечал мастерство Толстого в изображении различных слоев населения: «Он [Толстой – И. Б.] накладывает, — как птицелов сеть, — огромную рамку на людскую толпу, от верхнего слоя до нижнего, и ничто из того, что попадает в эту рамку, не ускользнет от его взгляда, анализа и кисти» [цит. по: Цейтлин 1950: 405].

Однако приведенные выше суждения не означают, что после полной публикации романа он был принят безоговорочно читателями. Так, Эжен-Мелькиор де М. Вогюэ, французский писатель и историк литературы, автор книги «Русский роман» (1886), отметил в «Анне Карениной» ряд недостатков: несоблюдение симметрии и многочисленные длинноты, ненужные, затянутые, фотографически точные описания (к ним он отнес главы об охоте и о красносельских скачках). Он увидел в произведении лишь *очередной семейный роман*, не понимая, зачем в него включены размышления о земле и путях развития России. Следовательно, Вогюэ оставалась неясной жанровая специфика «Анны Карениной», которая не может быть определена без учета идейно-композиционного значения образа Левина, с которым как раз и связаны те размышления (о земле и путях развития России), которые французский критик находил «лишними» в романе [см. об этом: Горная 1979: 41].

В то же время (в 1887 году) английский поэт и критик Метью Арнольд в статье «Граф Лев Толстой» прямо охарактеризовал «Анну Каренину» как произведение, *«ломающее рамки и схемы традиционного семейного романа»* [Горная 1979: 41. Курсив наш. – И. Б.].

Читатели постепенно шли к постижению идейно-художественного смысла «Анны Карениной». Как видим, не сразу была понята значимость в романе образа Константина Левина, фигуру которого первоначально заслонял яркий образ главной героини Анны Карениной. Заметив, наконец, важность образа Левина в романе, современники по-разному его истолковывали.

Как-то сразу у читателей сформировалось представление об автобиографичности образа Константина Левина. Образ Левина, который, будучи дворянином, наравне с народом убирает сено, косит траву, современники прямо соотносили с самим автором. Близкие Толстого, знакомые его и его семьи поняли фамилию героя как производную от имени Лев. Не только идентичность поступков и слов, но и соответствие душевных мучений Левина и самого автора отметил и народнический критик Н. К. Михайловский: «В душевной истории Константина Левина, — гр. Толстой дал нам ряд отражений драмы, которую он когда-то сильно и глубоко переживал, и которая теперь благополучно кончилась» [Михайловский 1952: 313]. Об автобиографичности образа Левина писал и Ф. М. Достоевский в «Дневнике писателя» за 1877 год с одной весьма существенно оговоркой: «Утверждают многие, и даже я сам ясно вижу, что в лице Левина автор во многом выражает свои собственные убеждения и взгляды, влагая их в уста Левина чуть не насильно и даже явно жертвуя иногда при том художественностью, но *лицо самого Левина, так, как изобразил его автор, я всё же с лицом самого автора отнюдь не смешиваю»* [Достоевский 1995: XIV, 228. Курсив наш. - И. Б.].

Иностранцев читателей в образе Левина привлекла его душевная чистота, резкое отчуждение от привилегированных классов, стремление обрести гармонию в себе самом. Например,

Ромен Роллан, автор книги «Жизнь Толстого» (1911), отмечая автобиографичность духовных исканий Левина, полагал, что именно духовные искания героя, который отвергает все социальные условности и обращается к мужицкой правде, и составляют главный интерес романа [См.: Горная 1979: 39].

Однако не всеми столь однозначно был воспринят образ Левина. Так, К. Н. Леонтьеву, религиозному философу и писателю, не понравилось в образе Левина «чрезмерное», с его точки зрения, поклонение мужику, за что он осудил Толстого. Леонтьев не в Левине, а в Алексее Вронском увидел личность, которая «нужнее и дороже России, чем сам Толстой». Об этом же писал и критик В. П. Мещерский, выделяя в качестве главного героя Вронского, и уверяя, что именно он сможет «вывести крамолу из родного края». [Горная 1979: 29].

Становилось очевидным, что понять смысл романа, не уяснив суть образа Левина, невозможно. В газете «Гражданин» анонимный критик писал: «Мы не можем обойти молчанием замечательную типическую личность помещика Левина, вполне преданного рациональному устройству своего хозяйства и искренно любящего народ ...». «... Личность помещика Левина, - продолжает критик, - выступает весьма рельефно в романе, и вообще должно заметить, что эта сторона в новом произведении графа Толстого привлекает к себе едва ли не большее внимание, чем главная интрига между Анной Карениной и Вронским» [Горная 1979: 51].

Ближе других современников к пониманию смысла «Анны Карениной» подошел Н. Н. Страхов. Говоря об отражении в «Анне Карениной» «умственного брожения эпохи» и называя Левина «наилучшим представителем этого брожения», на стороне которого «все симпатии автора», Страхов подчеркивает значимость Левина в романе и, соответственно, важность в его художественной структуре сюжетной линии, с этим героем связанной [Страхов 1984: 402, 404].

Вместе с постепенным признанием важности образа Левина в романе все же довольно устойчивой в современной критике оставалась мысль о том, что левинская сюжетная линия недостаточно гармонично сочетается с сюжетной линией Анны

Карениной. Более того, некоторые критики, как, например, В. Чуйко («Голос». 1875), находили, что «левинские» главы - «ошибка, вредящая интересу романа». Даже Страхов отмечал их «холодность» и «вялость». «История Константина Левина, - утверждал Н. К. Михайловский, - насильственно вставлена в историю Анны Карениной» [См. об этом : Ищук 1978: 25].

Но даже и в том случае, когда признавалась значимость в художественной структуре романа образа Левина, не вполне ясно было критикам, как же свяжутся между собой две сюжетные линии в романе. Подтверждением этого является письмо известного педагога, профессора С. А. Рачинского, который в 1878 году писал Толстому о «коренном недостатке 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»* [Цит. по: Бабаев 1978 : 113. Курсив наш. – И. Б.]. На это письмо Л. Н. Толстой ответил так: *«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. Поверьте, что это не нежелание принять осуждение — верно вы ее не там ищете, или мы иначе понимаем связь; но то, что я разумею под связью,— то самое, что для меня делало это дело значительным,— эта связь там есть — посмотрите — вы найдете»* [Толстой 1984: XVIII, 819. Курсив наш. – И. Б.].

Итак, для чего Толстой вводит в роман две сюжетных линии, соотнесенные с двумя главными героями, где этот «замок», соединяющий их, на чем основана «внутренняя связь» «постройки» романа, каково идейно-композиционное значение образа Левина – вот вопросы, над которыми нам предстоит размышлять далее.

Литература

Бабаев Э. Г. «Анна Каренина» Л. Н. Толстого. М. : Худож. лит., 1978. 160 с.

Горная В. Мир читает «Анну Каренину». М. : Книга, 1979. 128 с.

Гусев Н. Н. Лев Николаевич Толстой : Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М. : Изд-во АН СССР, 1963. 696 с.

Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 15 т. СПб. : Наука, 1995. Т. 14. Дневник писателя. 1877. 1880. Август 1881. 784 с.

Ицук Г. Н. О художественном воздействии романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» // Филологические науки. 1978. №3. С.21-29.

Михайловский Н. К. Еще о гр. Л. Н. Толстом // Л. Н. Толстой в русской критике : сб. ст. М. : Худож. лит., 1952. С. 299 – 320.

Страхов Н. Н. Взгляд на текущую литературу // Страхов Н. Н. Литературная критика. М. : Современник, 1984. 431 с.

Толстой Л. Н. - Страхов Н. Н. : полн. собр. переписки : в 2 т. М. : Гос. музей Л. Н. Толстого; Ottawa, 2003. 478 с.

Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М. : Худож. лит., 1984. Т. 18. Избранные письма. 911 с.

Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров. М. : Изд-во АН СССР, 1950. 491 с.

© Бабушкина И.С., 2015

Вострикова Н. С. (Богданович, МОУ СОШ №1)

Система мотивов в лирике Степана Щипачева

АННОТАЦИЯ: В статье анализируется система мотивов в лирике Степана Щипачева, одного из самых известных поэтов 1930-х годов, выделяются космические, пейзажные (утро и весна, цветущая, в яблоневых и вишневых садах земля), любовные, военные, трудовые, показана их системная соотнесенность

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: система мотивов, лирика социалистического реализма.

Vostrikova N.S. (Bogdanovich, MOU SOSH No. 1)

The system of motives in the lyrics by Stephan Shipachev.

Keywords: system of motives, lyrics of socialist realism.

В представленной работе речь пойдет о творчестве Степана Петровича Щипачева, уральского поэта, участника гражданской и Великой Отечественной войн, награжденном девятью орденами и многими медалями, лауреате Сталинской премии. Щипачев был членом редколлегии разных московских журналов, руководил отделом поэзии в журнале "Октябрь", секцией поэтов в московской писательской организации. В 1959-1963 годах С.П. Щипачев избирался председателем президиума Московского отделения Союза Писателей РСФСР. Он автор более 130 поэтических сборников.

Суть мотивного анализа состоит в том, что за единицу анализа берутся мотивы, основным свойством которых является то, что они повторяются, варьируются и переплетаются с другими мотивами, в тексте, создавая его неповторимую поэтику. Речь идет о реализации тем в мотивах и неизбежном взаимодействии тем и, прежде всего, мотивов между собой.

Механизмы, организующие лирику Щипачева в единую систему взаимообусловленных мотивов, остаются неисследованными, а собственно видение лирики Щипачева как системы на мотивном уровне скорее интуитивным.

Ставя задачу реконструкции, распределения всего множества мотивов у Щипачева по классам, реализующим архимотивы основного мифа, исследователь вынужден опускать вопрос о взаимодействии входящих в один класс мотивов между собой. Т.е. в данном случае выявляются и регистрируются мотивы, существующие в рамках одного художественного контекста.

Лирика Степана Щипачева проста, но отнюдь не простовата, как не просты бывают создания природы, жизни, искусства в их неразрывном единстве. Ощущения Щипачёва всегда контрастны: капля дождя, сверкнувшая на листке, заставляет его помнить о высях, откуда эта капля сорвалась; тепло земных плодов говорит ему о холоде мироздания; взаимная любовь — о минутах помрачения, о ревности, о разлуке. Характерное для поэта внимание к малым, как бы

будничным, как бы непритязательным вещам и предметам окружающего мира.

Космические мотивы можно встретить в творчестве многих поэтов, есть они и у Щипачева.

В 1923 году в Симферополе вышел первый сборник Степана Щипачева «По курганам веков». Эта тоненькая книжка вся написана в «планетариетской» манере.

Смотрите:

Я землю
Себе на мизинец надел,
Из солнца
Колпак сделал.
Я ширюсь, расту
И слышу
Вселенский голос:
«слава тебе, человек!»

Природа – всеобъемлющая, главная стихия творчества поэта. Многие стихи Щипачева проникнуты ощущением неразрывной связи с жизнью природы ("Соловей», «У родника», «Была недолгой жизнь цветка..."). Поэт постоянно обращается к природе, когда высказывает самые сокровенные мысли о себе, о своем прошлом, настоящем и будущем. В его стихах она живет богатой поэтической жизнью. Подобно человеку она рождается, растет и умирает, поет и шепчет, грустит и радуется.

Березка
Её к земле сгибает ливень
Почти нагую, а она
Рванётся, глянет молчаливо,-
И дождь уймётся у окна.
И в непроглядный зимний вечер,
В победу веря наперёд,
Её буран берёт за плечи,
За руки белые берёт.
Но, тонкую, её ломая,
Из силы выбьются... Она,
Видать, характером прямая,
Кому-то третьему верна.

1937

«Космизм» первых стихов Щипачева возвращался в его лирику, но возвращался в ином качестве, в ином художественном преломлении. Это были первые наброски, первые эскизы будущих лирических книг. Однако, не обладая достаточным творческим опытом, не обладая «лирической дерзостью», поэт не мог разобраться в достоинствах и недостатках своих произведений, определить лирическое «я». Его подступы к основным темам, так называемым, «вечным» темам поэзии, были робки и нерешительны.

Поэт всюду находит примеры бесконечного развития внешнего мира. Пишет ли Щипачев о недолгой жизни цветка, о пчеле, собирающей «добычу трудную свою», о старике-садовнике, чей жизненный след запорошат яблони белым цветом, - во всем он подчеркивает непрерывность, диалектичность изменений, переход из одного состояния в другое.

Яблоня

Она в цвету была —
В весеннем платье белом.
Но ветер платье рвал
И молодое тело
Желанной целовал.

Теперь шептаться ей
В саду с соседкой-сливой.
Но не о чем жалеть!
Ей, тихой и счастливой,
Плодами тяжелеть...

Мир природы для Щипачева не только предмет созерцания, наслаждения, умиления и сокровенных творческих радостей. Для Щипачева природа – мастерская, где человек, неутомимый труженик, «землю может раем сделать – только руки приложить».

Природа, человек и труд объединены в стихах одной поэтической мыслью, ибо человек, являясь творением природы,

высшей формой ее развития, своим рождением обязан, прежде всего, труду

Образ цветущей, в яблоневых и вишневых садах земли – сквозной образ в лирике С.П.Щипачева: таково восприятие поэтом красоты природы, таковы впечатления далекого детства, когда на скупых пажитях Зауралья самым ярким, самым праздничным временем года была пора цветения черемуховых зарослей и яблоневых садов.

Наибольшую известность Щипачев приобрел своими стихами о любви, о той высокой, поистине рыцарской любви

Любовь и природа - основные мотивы поэзии Щипачева

Причудливо переплетаясь между собой, дополняя друг друга, они создают неповторимую поэзию С.П. Щипачева, В его лирике отчетливо чувствуется слияние внутреннего и внешнего мира.

Стихи С.П.Щипачева показывают прекрасный и чистый мир природы, ее безыскусную красоту и свежесть. Стихотворения, посвященные природе, отличаются необычайной наблюдательностью и реализмом, с которым автор описывает пейзажи. Особенно часто в своих произведениях на тему природы Щипачев рисует картину времени года весны, времени суток утра как время пробуждения после долгого сна. Утро и весна - словно глоток свежего воздуха, словно рождение новой жизни!

Наибольшую известность среди читателей, даже тех, кто обычно стихов не читает, кто стихами интересуется мало, получила миниатюра «Любовью дорожить умеете...»(1939).

Любовью дорожить умеете,
С годами дорожить вдвойне.
Любовь не вздохи на скамейке
И не прогулки при луне.
Все будет: слякоть и пороша.
Ведь вместе надо жизнь прожить.
Любовь с хорошей песней схожа,
А песню нелегко сложить.

С прекрасным чувством меры поэт следит за пением своей лирической музыки и никогда не дает ей

довольствоваться эмоцией ради эмоции, ради настроения, ради одного эстетического переживания, — его лирический рассказ всегда подводит к концовке, полной глубокого значения, где раскрывается смысл стихотворения, дается ключ к нему, и часто не только к нему, но к идее, для подхода к которой предшествующие строки только заманивающая тропинка.

В годы войны поэту не пришлось отказаться ни от своей негромкой, задушевной интонации, ни от основных тем поэзии.

22 июня 1941 года

Казалось, было холодно цветам,
и от росы они слегка поблѣкли.
Зарю, что шла по травам и кустам,
обшарили немецкие бинокли.

Цветок, в росинках весь, к цветку приник,
и пограничник протянул к ним руки.
А немцы, кончив кофе пить, в тот миг
влезали в танки, закрывали люки.

Такою все дышало тишиной,
что вся земля еще спала, казалось.
Кто знал, что между миром и войной
всего каких-то пять минут осталось!

Я о другом не пел бы ни о чем,
а славил бы всю жизнь свою дорогу,
когда б армейским скромным трубачом
я эти пять минут трубил тревогу.

1943

В 1942-1944 годах Степаном Щипачевым был создан большой цикл лирических стихотворений о верности и стойкости в любви и дружбе. Он понимал, что война вмешалась в жизнь его героев, людей «не на виду», что она на долгие годы разлучила их с родными и близкими, испытывала крепость чувств разлукой, была проверкой самых интимных, самых

сокровенных человеческих отношений. Он должен был сказать этим людям слово ободрения и поддержки, должен был убедить их, что любовь преодолеет все. Вот почему его лирические стихи походили на страницы дневника, открытые каждому.

«От строк ее и мне покоя нет», - писал поэт в 1944 году в стихотворении «Есть книга вечная любви». Эти стихи стали заглавными в самом известном, самом любимом читателями сборнике Щипачева – «Строки любви», который вышел в первый послевоенный год и был впоследствии переведен на многие языки мира:

Сегодня бой, и завтра будет бой.
Течет песок в землянке от обстрела.
Мы за войну не виделись с тобой, -
Наверно, изменилась, постарела.

Нет, и сейчас передо мною ты
Встаешь красивая и молодая.
Люблю тебя – и годы, пролетая,
Не тронут в памяти твои черты.

Таких стихотворений в годы войны Щипачев писал немало: «Хорошая, любимая, родная...» «У репродуктора», «Я давно ли брал тебя за руки», «Весенний дождь хлестал кусты», «Как хочешь это назови...», «Тебе исполнилось сегодня тридцать восемь...», «Пусть пристально глядят мужчины...», и многие другие. Вдали от любимой женщины чувство поэта стало еще более одухотворенным и возвышенным, а его забота о ней, его желание нравственно поддержать ту, на чьи «худенькие плечи» легла тяжесть «военных зим», - еще более неотступным и сильным.

Женщина, к которой обращены его признания, прошла с ним нелегкий путь; ее «бабье лето» - в полном разгаре, ее чувства определились, устоялись, выдержали немало тревог. Щипачев воссоздал в своих стихах не только нравственный, духовный облик любимой, но и ее художественный портрет. «Ты не

считай своих морщинок и лет себе не убавляй», - с нежностью говорит он любимой.

Бывают женщины – похожи
На чуть привядшие цветы.
Еще милее мне, дороже,
Еще желанней стала ты.

Нельзя не заметить, однако, что С. Щипачев с особой настойчивостью и особым пристрастием обратился в тридцатых годах к новой теме – к теме *интернациональной солидарности людей труда*. В какой-то степени это было определено фактами его личной биографии. В юности, в годы гражданской войны, Щипачеву довелось встречаться с красными бойцами-интернационалистами, бывшими венгерскими военнопленными.

Одним из лучших стихотворений этого периода является стихотворение «Седина» (1939)

Рукою волосы поправлю,
Иду, как прежде, молодой,
Но девушки, которым нравлюсь,
меня давно зовут «седой»
Да и друзья, что помоложе,
Признаться, надоели мне:
Иной руки пожать не может,
чтоб не сказать о седине.
Ну что ж , мы были в жарком деле.
Пройдут года – заговорят,
как мы под тридцать лет седели
и не старели в шестьдесят.

Итак, основными, наиболее яркими мотивами в лирике Щипачева мы определили следующие: космические, пейзажные (утро и весна, цветущая, в яблоневого и вишневого садах земля), любовные, военные, трудовые.

Понятие поэтического мира взаимосвязано с понятием мотивной системы и основного ее элемента - мотива.

«Стержневые» мотивы, связывают воедино поэтический мир и картину мира автора, «периферийные»

(наряду со стержневыми) формируют сам состав поэтического мира.

Литература

Бабеньшева С. Степан Щипачев. Критико-биографич. очерк, М., 1957

Дементьев В. Сад под ливнем. Лирика Степана Щипачева, М., 1970

Дементьев В. Грани стиха. Москва, Просвещение, 1979.

Дементьев В. Фрески. Москва, Современник, 1985.

Литература Урала. Очерки и портреты. Ред. Лейдермана Н.Л. Екб 1998.

Матусовский М. Пусть ветер времени перелистывает страницы моей души. С. Щипачев. Избранное. Москва 1988.

Хлыстикова А. Этюды о Степане Щипачеве. Веси №10 2008

Хлыстикова А. Он служил поэзии. Режим доступа:

www.museum-schipacheva.ru

Щипачев Степан. Стихотворения, поэмы, «Березовый сок». Москва, Художественная литература, 1960.

© Вострикова Н.С., 2015

Зеленцова Н. О. (Екатеринбург, УрГПУ)

Интерпретация образа Демона в стихотворении

А.А. Блока (1910)

АННОТАЦИЯ: В статье рассматривается интерпретация образа Демона в стихотворении А.А. Блока, показана связь этого стихотворения с картиной Врубеля, прослежен ассоциативный ряд связанный с центральным образом демона

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русский символизм, хрестоматийные образы мировой культуры, словесный и визуальный образ

Zelentsova N.O. (Yekaterinburg, USPU)

Interpretation of the image in the poem Demon AA Block (1910)

Keywords: Russian simvolizm, textbook images of the world culture, literature and the visual image

В стихотворениях разных периодов творчества А.А. Блока сквозными являются известные образы мировой культуры. Его лирический герой ощущает себя то Гамлетом, то Дон-Жуаном, и всякий раз обращение к известным литературным персонажам помогает поэту передать сложный комплекс чувств и переживаний лирического героя.

В 1910 г. появляется стихотворение А.А. Блока "Демон". Оно было написано поэтом сразу после смерти М. Врубеля, творчество и трагическая судьба которого глубоко взволновали поэта. О влиянии живописи Врубеля на Блока свидетельствует его собственное высказывание о том, что Врубель «затягивает и пугает реально» [Альфонсов :электронный ресурс]. В картинах Врубеля Блок нашел отражение собственных мыслей и чувств. Демон Врубеля предшествовал блоковскому, но стремление к изображению демонического героя появилось в творчестве поэта раньше, чем сам образ Демона. В статье 1910 г. «О современном состоянии русского символизма» Блок отмечал: «Незнакомка. Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это – дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено» [Блок: электронный ресурс]. В 1910 г. на смену Незнакомке все-таки пришел Демон.

Стихотворение «Демон» 1910 г. явно навеяно картиной Врубеля «Демон поверженный». Характер блоковского Демона начинает раскрываться с первых строк стихотворения. Это герой абсолютно одинокий и страдающий из-за своей оторванности от мира. То бесконечное одиночество, в котором он пребывает вечно, даже не дает ему возможности назвать свое существование «жизнью». Все, кто населяет мир, для него «чужие». На фоне этого бесцельного «блуждания» по миру любовь к земной Тамаре становится для него единственной надеждой на счастье. Потому-то и просит, даже можно сказать,

молит ее Демон прервать его одиночество, принять его объятия:

Прижмись ко мне крепче и ближе,
Не жил я, блуждал средь чужих...

В данном стихотворении Тамара для Демона – желанная мечта. С одной стороны, с ее образом связаны положительные, светлые ассоциации: «весна», «луч», «песня зурны». Однако чувство его совсем не то светлое чувство любви-преклонения, характерное для лирического героя стихов «Первого тома». Следует уточнить, что образы, связанные с темой любви в «Страшном мире», отражают представление о путях извращения «высокой любви». З.Г. Минц отмечает, что «любовь-страсть людей «страшного мира» <...> – чувство дисгармоничное, разорванное. «Низкая страсть» отрицает все духовное. Любовь-единение превращена в губящую, убивающую страсть. Из чувства, максимально выявляющего человеческое в человеке, она становится отрицанием человека, его смертью или убийством»[Минц : электронный ресурс].

Чувство Демона к Тамаре – это сжигающая страсть, характерная для героев цикла «Страшный мир»: не зря представление о Тамаре связано с «бредом поцелуев». Да и ее отношение к герою далеко от взаимного чувства. В ее «томлены исступленном» – не только «весна», но и «тоска»; «луч», но только «отдаленный». Еще одна ассоциация, связанная с образом героини – «песня зурны». Эта музыка не несет в себе веселья или радости, она «тянется», а в конце стихотворения зурна уже «стонет», создавая тягостное впечатление. Оно усиливается еще и аллитерацией на "с", которая особенно явной становится в последней строфе. Повторяющийся звук "с" помогает при чтении воссоздать свистящие звуки зурны:

Там стелется в пляске и плачет,
Пыль вьется и стонет зурна...
Пусть скачет жених - не доскачет!
Чеченская пуля верна.

Третья и четвертая строфы представляют образ Демона, которого по ассоциативному сходству с врубелевским можно назвать «поверженным». Здесь и пейзаж, и цвета – врубелевские: «дымно–лиловые горы», «горный закатный пожар», а о крыльях Демона сказано так: «разливы синеющих крыл». То, что Блок сознательно использует цветовую гамму врубелевских полотен, подтверждают слова самого Блока, сказанные им по поводу картины Врубеля: «Небывалый закат озолотил небывалые сине–лиловые горы. Это только наше название тех преобладающих трех цветов, которым еще «нет названия» и которые служат лишь знаком (символом) того, что таит в себе сам Падший» [Блок: электронный ресурс]. Но лиловый цвет имел свое значение не только для Врубеля, но и для самого Блока, об этом он подробно писал в статье «О современном состоянии русского символизма». Для Блока лиловый цвет – символ хаоса, ворвавшегося в души людей и в жизнь страны. И не зря именно этот цвет появляется в стихотворении, ведь оно входит в состав цикла «Страшный мир», а это как раз и есть пространство, в котором руководят «лиловые миры» и царствует хаос.

В третьей и четвертой строфах стихотворения более полно раскрывается образ Демона. Из первых строф стихотворения мы знаем, что Демон – герой-одиночка, которому опостылело обособленное существование. Теперь мы видим, что это еще и безмерно уставший герой: у него – «усталые губы и взоры», он «навек без сил». Он, подобно врубелевскому Демону, лежит где-то в горах, измученный, изуродованный. Однако врубелевский Демон, даже поверженный, сохраняет чувство несломленности. Блоковский же герой повержен жизнью окончательно, «навек»:

С тобою, с мечтой о Тамаре,
Я, горный, навеки, без сил...

Пятая и шестая строфы – сон, напоминающий предсмертное забытие героя. Мы видим зарисовку кавказского аула, и здесь Блок ближе к Лермонтову, чем к Врубелю, т.к. именно у

Лермонтова в поэме можно найти описания кавказских селений. Последние мысли Демона – о Тамаре. Мотив «стонущей» зурны, кажется, только усиливает его страдания. И вот – последняя вспышка страсти-ревности: «Пусть скачет жених – не доскачет!». Но даже поверженный, даже во сне, Демон остается собой и произносит злое предсказание.

Итак, Демон 1910 г. – пассивный, усталый, утративший не только полноту бытия, любовь, но и физическую полноценность: все это неминуемо ведет его к гибели. Демон 1910 г. лишь по традиции – «горний». В нем нет протеста ни против мироздания, ни против Бога. Он жалуется только на одиночество и жаждет участия Тамары в своей судьбе и поскольку не может соединиться с ней, приобретает земные черты разочарованного любовника.

Литература

Альфонсов В.Н. Блок и Врубель// Слова и краски. М.: Советский писатель, 1966. 244 с.

Блок А.А. О современном состоянии русского символизма. URL:
http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1910_o_sostoyanii_simvolizma.shtml

Блок А.А. Памяти Врубеля. URL:
http://dugward.ru/library/blok/blok_pamyati_vrubelya.html.

Дмитриева Н.А. Михаил Врубель. Жизнь и творчество. М.: Детская литература, 1984. 143 с.

Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В.А. Майнулов. М.: Большая российская энциклопедия, 1999. 784 с.

Миц З.Г. Александр Блок и русские писатели. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2000. – 784 с.

Суздалев П.Е. Врубель и Лермонтов. М.: Изобраз. искусство, 1980. 240 с.

© Зеленцова Н.О., 2015

Зелькина П.А. (Екатеринбург, УрГПУ)

Феномен вседозволенности в женской прозе

1950–1960-х годов: Ф. Саган, М. Дрэббл

АННОТАЦИЯ: В статье анализируется феномен вседозволенности в английской и французской женской прозе 1950–1960-х годов как результат осмысления женщинами-писательницами феминистских и экзистенциальных идей, проникнувших в общество, рассмотрена динамика образа семьи в феминистской прозе 1950–1960-х годов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: женская проза, феминизм, феномен вседозволенности, образ семьи

Zelkina P.A. (Yekaterinburg, USPU)

The phenomenon of permissiveness in the women's prose 1950-1960-ies: F. Sagan, M. Drebbel

Keywords: women's prose, feminism, the phenomenon of permissiveness, the figure of the family

Понятие вседозволенности в данной статье мы рассматриваем на примере героинь романов «Здравствуй, грусть» (1954) Ф. Саган и «Мой золотой Иерусалим» (1967) М. Дрэббл. Эти романы разделены десятилетием, вместившем в себя общественные изменения, значимые для обеих писательниц и для их стран: в 1950-е годы начинается подготовка к новой «волне» феминистского движения, которое в 1960-х становится одним из «трендов» этого насыщенного социально-историческими изменениями периода. Женщины стремились уже не только к социальному и политическому равноправию, но и к признанию особого женского мира с его психологией и устремлениями. Кроме того, жизнь европейцев после Второй Мировой войны изменилась и в бытовом, и в духовном плане: «Результаты «быстрого роста производства», материально-техническая революция – и в то же время признание того, что «сомнения охватили весь мыслящий мир... Кризис понятий, кризис мира, кризис человека» [Андреев 1977: 7]. «Общество изобилия» превратилось в «общество потребления» [Английская литература 1987: 18].

В романе французской писательницы Ф. Саган «Здравствуй, грусть» феномен вседозволенности связан с образом юной героини. Сесиль – девушка из буржуазной семьи, ее социальное положение определено существенным достатком отца, который воспитывает дочь один. Материальное благополучие и возможности, обеспеченные его состоянием, не могут благоприятно влиять на формирование Сесиль, поскольку сам отец не лучший пример для юной становящейся личности. Девушка не имеет постоянных и четких ориентиров на своем жизненном пути и потому забрасывает «благие» дела. В который раз ей нужно сдавать экзамен на степень бакалавра, но она бросает подготовку, увлекаясь новой идеей ради «жажды удовольствий» [Саган 1991: 16].

Она не стремится сойти с этого пути и стать материально независимой, посвятить себя семье, карьере. Сесиль лишь представляет себе образы успешного будущего, но ничего не делает для этого. Здесь и сказывается влияние новой социальной обстановки в стране, где молодежь поддается потребительству во всех его формах под предлогом отсутствия других ценностей, а именно нравственных ценностей, которые были основой мировоззрения для прежних поколений.

Говоря о других поколениях, мы сразу назовем Анну Ларсен, зрелую героиню романа. В ней подчеркивается уравновешенность, спокойствие и «взрослость». Писательница намеренно выводит по контрасту с Сесиль эту героиню, наделяя ее знаковыми чертами своего времени: она самодостаточна и эмансипирована во всех сферах жизни: у нее успешная карьера, она полностью самореализовалась в труде и творчестве. Анна не зависима от других людей ни в материальном, ни в мировоззренческом отношении. В то же время образ Анны ставит вопрос, насколько жизнеспособны новые идеи свободы женской личности, ведь в финале романа героиня погибает.

Сопоставляя этих героинь, мы приходим к выводу, что Сесиль, как и ее отец, индивидуалистка. Индивидуализм данного периода основывается на понятии личной свободы, в 50-е годы XX века частично связанном с экзистенциализмом. Идеи данного философского направления широко

распространялись в послевоенной Европе проникали в массы. «Общество потребления» по-своему истолковало проблему свободы, исказив ее не бытовое понимание. Свобода стала восприниматься как вседозволенность, свобода индивидуума от общественных стандартов, в том числе моральных. В этом смысле Сесиль и сближается с феминистками, борцами за индивидуальность и становится «провозвестницей свободных нравов» [Уваров 1992: 8]. Героиня своим образом жизни опережает запросы сексуальной революции 1960–1970-х годов. Женщина получила свободу и полностью – хотя бы в теории – отстранила традиционный семейный уклад. Но в финале романа ни вседозволенность Сесиль, ни свобода эмансипированной Анны не приводят обеих героинь к самоопределению. Таким образом, Ф. Саган хотя и понимает важность перемен в сфере женского самоопределения, все же не приемлет только эти пути развития женского «Я». Для нее мерилom подлинности существования остается Любовь.

Создание романа «Мой золотой Иерусалим» английской писательницы М. Дрэбл относится к периоду «колеблющихся» шестидесятых [Английская литература 1987: 14], когда процесс деколонизации Британской империи постепенно разрушал великую поствикторианскую державу. Колебания происходят и на уровне мировоззрения людей, которые еще не оправились от результатов Второй Мировой войны. В условиях переходной эпохи неизбежна смена ценностных ориентиров, поэтому происходит отказ от старых догм. Но люди не готовы к формированию новых, поэтому в общественно-нравственной сфере наступает период «анархии»: «Отказ от викторианских запретов давал ощущение свободы, оборотной стороной которой оказалось опасное психологическое состояние “вседозволенности”» [Английская литература 1987: 18–19]. На фоне обозначенной социально-политической ситуации идеи экзистенциализма находят отклик и в литературе Великобритании.

В романе «Мой золотой Иерусалим» внимание привлечено, прежде всего, к образу Клары Моэм. Она из заурядной английской семьи, живущей в провинциальном Нортэме. Этот

город существует по стандартам викторианской морали, все жители, оглядываясь друг на друга, сохраняют нравственный и бытовой уклад своих предков, невзирая на явные общественные изменения. Мать Клары, миссис Моэм, в глазах многих – консервативная жительница своей округи, поддерживающая порядок не только в своей семье, но и среди нортэмской общности. Но с виду спокойный и вполне благополучный дом Моэмов, где живут родители, сыновья и дочь, изнутри представляет жизнь соседствующих людей, единственно связанных друг с другом узами долга.

В романе Саган в роли единственного родителя показан легкомысленный отец. В произведении Дрэббл из дома Моэмов постепенно уходят все мужчины: умирает отец, женятся старшие братья. Казалось бы, роль опоры семьи на себя возьмет мать семейства, носительница лучших женских качеств. Но миссис Моэм не становится положительным примером для своих детей. Напротив, через призму сознания Клары в ней подчеркивались лишь излишняя авторитарность, неорганичность мнения, мнительность и лицемерие, что отражает двойственность викторианской морали, по привычке почитаемой миссис Моэм. Однако впоследствии (слишком поздно) героиня узнает, что и её мать когда-то была юной, мечтающей и полной ожидания будущности, но она «извратила, растоптала, спрятала в себе все то, что было ей даровано» [Дрэббл 2008: 11].

Формирование Клары как личности происходило спонтанно. По мнению Т.В. Филимоновой, «у Клары детства, в сущности, не было; она сразу перешагнула во взрослую жизнь» [Филимонова 2008: 362]. Клара с малых лет искала жизненные ориентиры в литературе, наполняя свой образ мира вымышленными героями, ситуациями и такими же результатами. Девушка надеялась не столько на себя, сколько на какой-либо знак свыше. Но назидательный рассказ из детской книжки или библейская цитата на рекламном щите не могли объяснить, как жить в этом реальном мире. В свои двадцать два года Клара по-прежнему планирует блестящее будущее. Внутреннее чувство подсказывало девушке, что она, не

постигнув родительскую любовь, радостное детство, обязательно восполнит упущенное в своей судьбе: «В глубине души она лелеяла слабую надежду, что ей когда-нибудь за все воздастся, когда-нибудь она окажется там, где сможет победить» [Дрэббл 2008: 11]. Героиня понимает, что данные ей ум, внешность, рассудительность, работоспособность – это единственное, на что она может полагаться в жизни, потому «<...> она упорно, осторожно сама себя растила» [Дрэббл 2008: 11].

К моменту повествования Клара – уже студентка третьего курса Лондонского университета. Это привлекательная девушка, многого ожидающая от жизни. Однако близкое окружение героини отнюдь не благоприятствует ей в окончательном разрыве с нортэмским стандартом. Судьба сталкивает Клару с семьей Денэмов, обеспеченными людьми богемного круга, как называет их сама героиня, с «избранными» [Дрэббл 2008: 12]. Она восхищается этими людьми, особенными своим внешним видом, окружением, одухотворенностью. Они не похожи на людей из ее города, они обладают легкостью, внутренней свободой. Героиня мечтает быть похожей на них. Она сразу же приходит к выводу: именно такие люди укажут ей путь, как стать совершеннее и добиться успеха в жизни.

Девушка сближается с Клелией Денэм, своей ровесницей. Именно она становится ориентиром для Клары. Но героиня не осознает, что Клелия сама по себе способная, творчески одаренная личность, поэтому ей сопутствует успех. Клара увлекается Габриэлем, братом Клелии, поскольку он соответствует ее представлениям о желаемом мужчине. У нее не вызывает сомнения, что она влюбится в него, и она не ждет самого момента влюбленности. Для героини Габриэль становится ступенью для осуществления цели – подняться над обыденностью и освободиться от устаревших норм. Здесь можно вспомнить «Путь наверх» Дж. Брэйна, «роман карьеры» 1950-х годов, где герой, используя людей в своем продвижении по карьерной лестнице, испытывает временные переживания, но полученный результат – обогащение – оправдывает все действия в его глазах [Английская литература 1987: 18–19]. В романе

Дрэббл сходная ситуация, но отлична специфика поведения героя-индивидуалиста.

Исследователь Т.В. Филимонова соотносит свободу героев М. Дрэббл с влиянием экзистенциализма на творчество писательницы [Филимонова 2009: 8-9], но в то же время обобщает понимание свободы до поиска своего пути героем в новом мире.

Феномен вседозволенности в английской и французской женской прозе 1950–1960-х годов – это результат осмысления женщинами-писательницами феминистских и экзистенциальных идей, проникнувших в общество. Героини как его представители воплощают индивидуалистский порыв, который терпит поражение: каждая из героинь теряет на этом пути близких людей, и как бы стойко девушки ни противостояли утрате, им и читателю предстоит еще осмыслить различия между свободой и вседозволенностью.

Литература

Дрэббл М. Мой золотой Иерусалим. СПб.: Издательский дом «Азбука-Классика», 2008. 288 с.

Саган Ф. Немного солнца в холодной воде. Л.: Редакционно-издательский центр «Культ-информ-пресс» совместно с Социально-коммерческой фирмой «Человек», 1991. 383 с.

Андреев Л.Г. Современная литература Франции. 60-е годы. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1977. 368 с.

Английская литература. 1945-1980 / отв. ред. А. П. Саруханян. – М., 1987. 511 с.

Филимонова Т.В. Проблемы интеллектуальной и нравственной свободы в творчестве Маргарет Дрэббл 1960-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2009. 20 с.

Филимонова Т.В. Тема детства в английской литературе 1960-х гг.: три романа Маргарет Дрэббл // Известия Государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. № 17 (38). СПб., 2008. С. 361-363.

Уваров Ю. Грустная улыбка Франсуазы Саган // Саган Ф. Избранное. М.: «Фирма АРТ», 1992. С. 5-20.

© Зелькина П.А., 2015

Евсеева А.С.(Екатеринбург, УрГПУ)

Художественное пространство повести

И.С. Тургенева «Призраки»

АННОТАЦИЯ: В статье анализируется художественное пространство повести И.С. Тургенева «Призраки», рассмотрена намеренная размытость этого пространства, словно находящегося на грани яви и сна, отмечена значимая для повести оппозиция возвышенного и бренного

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: художественное пространство, сновидческая реальность, оппозиция возвышенного и бренного

Yevseyeva A. S.(Yekaterinburg, USPU)

Artistic space in Turgenev's "Ghosts"

Keywords: artistic space, dream`s reality, the opposition of the sublime and mortal

Повесть «Призраки» (1863) – одно из ярчайших произведений И.С. Тургенева, входящее в цикл повестей получивших в отечественном литературоведении название «таинственных». В основе повестей данного цикла лежат странные, нередко фантастические события; в них включены описания действительности, в которых сочетаются возможное и невозможное, реальное и фантастическое.

Говоря о факторах возникновения «таинственных» повестей, следует отметить, что эпоха 1860-1870 гг. была временем наибольшего обострения социальных противоречий, коренных изменений в жизни России, кардинального изменения мировоззрения, подъёма чувства личности, ведущего к развитию индивидуализма. В этот период происходит усиление внимания к новой позитивистской философии и естественнонаучному эмпиризму. Эти общественные изменения значительно повлияли на мировоззрение И.С. Тургенева в период его позднего творчества. В «таинственных» повестях прослеживается и влияние западноевропейской литературы, и

прежде всего таких авторов, как Э. По, П. Мериме, Г. Флобер, Э.Т.А. Гофман [Муратов 1985: 186].

Одним из спорных вопросов по сей день остается проблема количественного состава тургеневских «таинственных повестей». Осмысление данной проблемы затрудняется тем, что до сих пор не прояснен вопрос о критериях отбора произведений, вследствие чего объём цикла изменяется в зависимости от позиции исследователя. Наиболее убедительной нам представляется точка зрения Л.В. Пумпянского, который к данному циклу относит около четырнадцати новелл, написанных Тургеневым в период с 1863 по 1882 годы [Пумпянский 2000].

Повесть «Призраки», бесспорно, относится к группе «таинственных» повестей. Об этом свидетельствует не только время создания повести, которое соответствует принятым временным рамкам, но и, прежде всего, тематика и проблематика произведения.

Замысел «Призраков», по свидетельству писем Тургенева, относится приблизительно к 1855 году. Однако форма объединения отдельных впечатлений в единое художественное целое, была найдена Тургеневым не сразу. А. В. Половцев в своих воспоминаниях передает следующий рассказ Тургенева о создании «Призраков»: «„Призраки” произошли случайно. У меня набрался ряд картин, эскизов, пейзажей. Сперва я хотел сделать картинную галерею, по которой проходит художник, рассматривая отдельные картины, но выходило сухо. Поэтому я выбрал ту форму, в которой и появились „Призраки”» (Новое время, 1883, № 2731, 5 (17) октября) [Тургенев 1981]. Именно к 1855 году относится первое упоминание в переписке Тургенева о работе над повестью: «Любезный Катков, - писал Тургенев 28 ноября (10 декабря) 1855 г. - <...> Вы желаете знать заглавие моего рассказа, предназначенного в Ваш журнал, - вот оно: „Призраки”» [Там же].

К 1861 году И.С. Тургеневым был намечен план, в котором перечислялись эпизоды, составившие содержание «Призраков», в той же последовательности, в какой они вошли в окончательный текст: 1. Высоко наверху. 2. Над лесом. 3. Над

рекой. 4. Уездный город. 5. Остров Уайт. 6. Пруд. Дома. 7. Понтийские болота. 8. Окрестности Рима. 9. Лаго Маджиоре. 10. Волга. 11. Париж. 12. Швецинген. 13. Шварцвальд. 14. Петербург. 15. Общий вид России [Там же]. Таким образом, были найдены топосы, которые и составили художественное пространство произведения.

Важной чертой, характеризующей пространство в «Призраках», является его символизация, которая обуславливается особенностями личности главного героя – сновидца, человека чуткого к таинственному. Нельзя не согласиться с Р.Н. Поддубной в следующем: «События здесь очень часто происходят на грани сна и яви не столько потому, что персонажи находятся в полусознательном состоянии, сколько вследствие того, что действительность воспринимается ими сквозь призму сновидческих образов из-за особенностей их психики, испытывающей интенсивное давление бессознательного» [Поддубная 1980: 80]. Уже в самом начале повести мы находим тому подтверждение: «Я долго не мог заснуть и беспрестанно переворачивался с боку на бок. "Чёрт бы побрал эти глупости с вертящимися столами! – подумал я, – только нервы расстраивать..." Дремота начала наконец одолевать меня...Вдруг мне почудилось, как будто в комнате слабо и жалобно прозвенела струна» [Тургенев 1955: 7].

Вероятно, именно чуткость главного героя к таинственному сыграла свою роль в том, что пространственная оппозиция своего/чужого имеет в произведении огромное значение. И это противопоставление прослеживается как на уровне природном, так и на уровне социально-историческом (своё – русское, противопоставляется чужому – западноевропейскому).

Так, значимое место в пространственной структуре повести занимает природная оппозиция неба (возвышенного) и земли (бренного). К.В. Лазарева замечает: «Если небо получает положительную оценку и становится символом всего высокого, нравственно прекрасного <...> (как противоположность разлагающейся европейской цивилизации), то земля, как правило, связана с мыслями о бездуховности, бренности, смерти» [Лазарева].

Важно отметить, что природа в повести занимает значительное место, являясь важнейшей составляющей художественного пространства. Природа не только служит обозначением места и времени действия, но и помогает выразить философскую идею автора, через восприятие природы рассказчиком. Так, пролетая над островом Уайт, герой ощущает «...завывание бури, леденящее дыхание расколыхавшейся бездны, тяжкий плеск прибоя, в котором по временам чудится что-то похожее на вопли <...> всюду смерть, смерть, и ужас» [Тургенев 1955: 15]. Море здесь становится символом хаоса, отождествляется со смертоносным чудовищем. И этот образ противопоставляется моменту возвращения героя домой: «На меня веяло крепительной свежестью, как от большой реки, и пахло сеном, дымом, коноплей <...> и в то же мгновение мне все кругом стало ясно» [Там же: 22]. Таким образом, природное пространство вдали от дома, Родины, представляется Тургеневым как пространство враждебное и опасное для человека.

Однако и пространство дома не становится безопасным и не может защитить от таинственных сил. Ведь именно в доме герой тургеневской повести впервые встречается с Элис. «Мне чудилось, что я лежу в моей спальне, на моей постели - и не сплю и даже глаза не могу закрыть. Вот опять раздаётся звук... Я оборачиваюсь <...> Передо мной, сквозя как туман, неподвижно стоит белая женщина» [Тургенев 1955: 8]. Таким образом, священное, сакральное пространство дома нарушается. Показана беспомощность человека перед таинственными, неизвестными ему силами.

Исследователь С.Е. Шаталов справедливо подчеркивал, что «даже события очень отдалённые» Тургенев «всегда рассматривал в отношении к настоящему и сквозь призму современных проблем» [Шаталов 1979: 269]. Показательнее всего в этом отношении описание города: «толпы народа, молодые и старые щеголи, блузники, женщины в пышных платьях теснились по панелям; раззолоченные рестораны и кофейные горели огнями; омнибусы, кареты всех родов и видов сновали вдоль бульвара; всё так и кипело, так и сияло, всё, куда

ни падал взор» [Тургенев 1955: 28]. Современный город представлен Тургеневым как большой человеческий муравейник, со всей бессмысленностью и бесцельностью своего существования. Городскому пространству неслучайно противопоставлено величие природы, масштабность образа которой позволяет подчеркнуть малость и гибельность человеческой цивилизации.

В отличие от широты и простора природы пространство города замкнуто, хаотично. Именно эта теснота, хаотичность, скученность, над которыми поднимается «горячий, тяжелый, рдяный пар <...> не то пахучий, не то смрадный» [Там же: 29], позволяет соотнести городское пространство повести с религиозными представлениями о подземном мире, мире мёртвых. Этой позиции придерживается и К.В. Лазарева, говоря, что в финале главы «блеск и огни города, разрастаясь до огромных масштабов, трансформируются на стилистическом уровне в образ пожара, ассоциирующегося с преисподней, адским пеклом» [Лазарева].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что созданное в «Призраках» художественное пространство не только вмещает в себя изображаемые события, но и способствует раскрытию авторских идей о современном состоянии мира и степени познаваемости/непознаваемости человеческой сущности.

Литература

Лазарева К. В. Мифопоэтика «таинственных повестей» И. С. Тургенева. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/mifopojetika-tainstvennyh-povestej-i-s-turgeneva.html>. (дата обращения 25.01.2015).

Муратов А. Б. Тургенев-новеллист. Л. : Издательство Ленинградского университета, 1985.

Поддубная Р. Н. Концепция фантастического в позднем творчестве Тургенева // И. С. Тургенев и русская литература: восьмой межвуз. Тургеневский сб. Курск, 1980.

Пумпянский Л. В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы. М. : Языки русской культуры, 2000.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. М. : Наука, 1981. Т. 7. URL: <http://rvb.ru/turgenev/02comm/0188.htm> (дата обращения 05.01.2015.)

Тургенев И. С. Собрание сочинений : в 12 т. Т. 7. М. : Гос. изд-во худож. литературы, 1955.

Шаталов С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева. М. : Наука, 1979.

© Евсеева А.С., 2015

Кучевасова В. С. (Екатеринбург, УрГПУ)

Драматический конфликт как теоретическая проблема

АННОТАЦИЯ: В статье рассматриваются теоретические аспекты изучения драматического конфликта, дан подробный анализ как классических, так и современных трудов, посвященных этой проблеме, показана связь между конфликтом и драматическим действием.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: драматический конфликт, тип драматического действия.

Kuchevasova V.S. (Yekaterinburg, USPU)

Dramatic conflict as a theoretical problem

Keywords: dramatic conflict, a type of dramatic action

Как правило, специалисты в области драматургии определяют категорию конфликта как ключевую в поэтике драмы. Так, например, В.М. Волькенштейн пишет следующее: «*Общая тема драматического произведения – конфликт, то есть единое действие, наталкивающееся на сопротивление*» [Волькенштейн

1969: 16]. С.Н. Потапенко так же отмечает, что категория конфликта является центральной в драме, а далее освещает основную функцию этой категории: «Именно через нее проступает философская основа этого рода литературы, его моделирующая установка на рассмотрение бытия как проблемы, нуждающейся в осознании и разрешении. Весь механизм драматической структуры держится на конфликте и разворачивается как поле его проявления» [Потапенко].

При этом в литературоведении употребляются два термина, семантика которых связана с понятием «столкновение»: коллизия и конфликт. О характере соотношения данных терминов читаем у В.В. Кожина следующее: «Термин "конфликт" близок термину *коллизия*, они нередко взаимозаменяют друг друга. Однако понятие конфликт имеет более узкое значение: чаще оно употребляется, когда коллизия приобретает наиболее острый и открытый характер. Поэтому термин "конфликт" обычно используют применительно к драматическим произведениям, где столкновения героев выступают с особенной очевидностью» [Кожин].

Таким образом, можно предположить, что коллизия может существовать в неявной, скрытой, и явной, открытой форме. Конфликт и есть открытая форма проявления коллизии в момент достижения ею максимальной остроты напряжения. Впервые интересующие нас термины «конфликт» и «коллизия» были специально рассмотрены Гегелем. С.В. Владимиров в своей монографии «Действие в драме» отмечает: «До Гегеля разработка вопросов конфликта сводилась к описанию наиболее характерных для данной эпохи драматических коллизий, которые и рассматривались в качестве всеобщих. Теория драмы не поднималась выше эмпирического подхода к конфликту даже тогда, когда подводилось широкое философское обоснование» [Владимиров]. В гегелевской эстетике коллизия определяется следующим образом: «В основе коллизии лежит нарушение, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено. Однако и коллизия еще не есть действие, а содержит

в себе лишь начатки и предпосылки действия» [Гегель 1968: 214].

Далее философ выделяет виды возможных коллизий. Во-первых, «...коллизии, проистекающие из чисто физических, естественных состояний, когда последние представляют собой нечто отрицательное, дурное и мешающее» [Гегель 1968: 214]. К таким можно отнести болезни, эпидемии, страдания и т.д. Такие коллизии сами по себе не представляют интереса, но могут дать повод для человеческих переживаний.

Во-вторых, «...духовные коллизии, покоящиеся на физических основах, которые в самих себе положительны, но для духа заключают в себе возможность расхождений и антагонизмов». К такого рода коллизиям могут относиться право наследования, социальное неравенство, законы, все виды человеческих страстей.

В-третьих, «...разлады, в основе которых лежат духовные различия и которые вправе выступать в качестве подлинно интересных антагонизмов лишь постольку, поскольку они проистекают из собственного деяния человека» [Гегель 1968: 214]. Этот вид коллизий Гегель считал самым совершенным. Именно они могут проявляться в виде открытого антагонизма воле, деяний, поступков, сталкивающихся между собой в непримиримом конфликте. Причиной таких конфликтов могли служить, во-первых, неведение (царь Эдип), во-вторых, сознательное намерение, при котором «человек вступает в борьбу с чем-то в себе и для себя нравственным, истинным, святым, навлекая на себя возмездие с его стороны» [Гегель 1968: 223] и, в-третьих, деяние, которое само по себе не является нарушением, но его таковым делают те противоречивые отношения и обстоятельства, при которых оно совершается (любовь Ромео и Джульетты).

В.Е. Хализев, осмысливая опыт Гегеля, пришел к мысли, что основоположник романтической эстетики сосредоточился на характеристике лишь одного из двух возможных типов драматического конфликта, которые можно обозначить следующим образом: «Первые - это конфликты-казусы: противоречия локальные и преходящие, замкнутые в пределах

единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей. К таким конфликтам сводил художественные коллизии Гегель. Вторые - конфликты субстанциальные, то есть отмеченные противоречиями состояния жизни, которые либо универсальны и в своей сущности неизменны, либо возникают и исчезают согласно наличной воле природы и истории, но не благодаря единичным поступкам и свершениям людей и их групп. Конфликт драматического (да и любого иного) сюжета, стало быть, либо знаменует нарушение миропорядка, в своей основе гармонического и совершенного, либо выступает как черта самого миропорядка, свидетельство его несовершенства или дисгармоничности» [Хализев 1986: 133-134]. Другими словами, по Хализеву, конфликты первого типа в той или иной мере единичны (случайны, «преходящи») и локальны, а второго типа – «вечны» (постоянны), поскольку человек неминуемо вовлечен в них в силу общих законов мироустройства.

В. Е. Хализев указывает на теснейшую связь между драматическим действием и конфликтом: «Как ни сложен, как ни прихотливо изменчив мир художественных форм, имеется закономерная связь между типом действия, выдвинутым на первый план (по преимуществу внешнее или внутреннее), и характером конфликта, положенным в основу произведения» [Хализев 1986: 129]. Данное положение фактически никем не оспаривается. Так, С.Н. Потапенко констатирует: «Соотнесение конфликта и действия - одна из теоретических аксиом науки о драме» [Потапенко].

Исходя из данного постулата, В.Е. Хализев утверждает, что два выделенных им основных типа конфликтов определяют два типа драматического действия, внешнее и внутреннее. Первый типа конфликта реализуется в действии «внешнем»: «Внешневолевое действие, доминируя в драме, обнаруживает становление во времени конфликта локального и преходящего. Оно формирует, решительно и неоднократно видоизменяет, а в конечном счёте, как правило, разрешает (исчерпывает) раскрытый автором конфликт» [Хализев 1986: 134]. Второй тип конфликта организует «внутреннее» действие в драматическом

произведении: «С помощью внутреннего действия <...> воплощаются по преимуществу конфликты устойчивые, постоянные, субстанциональные. Их можно назвать конфликтными положениями <...> Внутреннее действие выявляет меру духовной стойкости и самостоятельности героя, его способность или неспособность стоически противостоять многоликому и часто неперсонифицированному злу» [Хализев 1986: 149].

В драме разные типы конфликтов могут быть обнаружены на разных уровнях художественной структуры. Развивая идеи В.Е. Хализева, С.Н. Потапенко уточняет: «Внешний конфликт разворачивается на фабульном уровне, внутренний - на сюжетном, если термины "сюжет" и "фабула" трактовать в русле формальной школы» [Потапенко]. Б.В. Томашевский в своей работе «Теория литературы» определял фабулу как «совокупность событий в их взаимной внутренней связи» [Томашевский 1996: 180], а сюжет – «художественно построенное распределение событий в произведении» [Томашевский 1996: 181]. Другими словами, внешний конфликт проявляется в процессе разворачивания событийной цепочки, а внутренний – на уровне общей организации действия, которая, в свою очередь, определяется спецификой замысла, обусловленного философской, идейной, эстетической позицией автора и проявляется в общем пафосе произведения.

Но в таком случае, отмечает С.Н. Потапенко, неминуемо возникает и вопрос о возможности взаимодействия и взаимосвязи внутреннего и внешнего конфликта. По мнению исследователя, внутренний конфликт присутствует в любой пьесе, поскольку в каждом произведении наличествуют и фабула и сюжет: «Другое дело, насколько разнятся внутренний конфликт (сюжетный уровень) и внешний (фабульный). В определении дистанции между ними существенную роль играют степень завуалированности внутренних причин внешними событиями и способы их взаимодействия. Есть пьесы, где такая дистанция минимальна: все причины и следствия предельно ясны из происходящего на глазах, а к другим мотивировкам автор не прибегает (например, комедии положений,

мелодрамы). Можно говорить в данном случае о тождественности внутреннего действия внешнему, следовательно, о равнозначности конфликта внешнего и внутреннего» [Потапенко]. Естественно, в каждой пьесе соотношение внешнего и внутреннего конфликта будет различным. С.Н. Потапенко, рассуждая о казуальной (случайной, локальной) и субстанциональной природе конфликта, отмечает следующее: «Материализация конфликта через поведение человека-актера, нацеленность на которую выделяется нами как специфическая черта драмы, может проявляться через разные сферы человеческой деятельности: социальную, интеллектуальную, психологическую, морально-нравственную, а также в разных сочетаниях их друг с другом. Сфера проявления противоречий и будет в данном исследовании именоваться как характер конфликта. В характере конфликта в равной степени могут отражаться как его казуальная, так и субстанциональная природа» [Потапенко]. Здесь, на наш взгляд, обнаруживается ещё один уровень классификации конфликтов, а именно – по сферам человеческой деятельности. Можно назвать такие типы конфликтов как социальный, психологический, идеологический, политический, нравственный и другие конфликты и их различные сочетания. Конечно же, все эти типы могут сочетать в себе черты казуальных и субстанциональных конфликтов.

И.Н. Чистюхин в своей монографии «О драме и драматургии» тоже выделяет два основных уровня конфликта (внешний и внутренний), но соотношение между ними иное, чем в работах С.Н. Потапенко и В.Е. Хализева. Исследователь определяет внутренний конфликт как конфликт внутри человека (то есть сам с собой), приводит следующие примеры: «между разумом и чувством; долгом и совестью; желанием и моралью; сознанием и подсознанием; личностью и индивидуальностью; сущностью и существованием и т.д.» [Чистюхин]. Внешний конфликт может происходить по мысли автора между разными субъектами и объектами действия: персонаж – персонаж, персонаж – группа, персонаж – среда, группа – группа,

персонаж – метафизическое понятие (борьба с дьяволом, борьба со злом и др.) [Чистюхин].

Зачастую термины «внутренний конфликт» и «психологический конфликт» рассматриваются как синонимичные, тождественные. Но С. Н. Потапенко, не соглашаясь с этим, говорит о психологическом конфликте как одной из разновидностей внутреннего. По мысли исследователя, «...психологизм не есть предмет изображения (внутренний мир человека), а способ эстетического освоения (художественный анализ) душевной жизни личности» [Потапенко]. Далее исследователем отмечается, что психологизм может быть двух видов: открытый, демонстративный и скрытый, тайный. От типа психологизма зависит характер конфликта. С.Н. Потапенко констатирует, что исходя из степени постижения конфликта самими персонажами выделяются два типа: осознаваемый («...тот, который ясен действующему лицу. Персонаж четко понимает, что с чем вступает в его душе в борьбу...») и бессознательный (тот «...когда причины душевной борьбы рационально персонажем не постигаются, но человек находится под их полным диктатом») [Потапенко]. В масштабах пьесы психологический конфликт может быть двух типов - психологический конфликт как душевная борьба человека, героя пьесы и общий внутренний конфликт: «В первом случае он тождественен понятию "психологический", во втором - обретает характер психологического, если сюжет пьесы строится как постижение сути событий через душевные движения персонажей, то есть именно эти движения являются отправной точкой в создании драматического действия» [Потапенко]. К первому типу исследователь относит «Горе от ума» А.С. Грибоедова (Чацкий), а ко второму – «Грозу» Островского (Катерина).

В заключение необходимо заметить, что до сих пор нет единого решения в типологии драматических конфликтов, но, несомненно, некоторые положения уже прочно вошли в литературоведение и в принципе не оспариваются. Можно сказать, что на самом общем уровне все конфликты делятся на

казуальные и субстанциональные, далее – на внешние и внутренние.

Литература

Владимиров С.В. Действие в драме URL: http://teatr-lib.ru/Library/Vladimirov/Dejstvie_v_drame/(дата обращения: 19.04.2015)

Волькенштейн В.М. Драматургия. М.: Советский писатель, 1969.

Гегель. Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968.

Потапенко С.Н. Природа конфликта в драматургии И.С. Тургенева: дис. ... канд. филолог. наук URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/po/ta/pen/ko/index.htm> (дата обращения: 10.04.2015).

Кожин В.В. Конфликт // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. /Гл. ред. А.А. Сурков. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> (дата обращения: 10.04.2015).

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.:Аспект Пресс, 1996.

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

Чистюхин И.Н. О драме и драматургии URL: <http://mexalib.com/view/57435> (дата обращения: 20.04.2015)

© Кучевасова В.С., 2015

Лаврушина А.О. (Екатеринбург, УрГПУ)

***Жанровое своеобразие пьесы-сказки Л.С Петрушевской
(на примере анализа произведения « Чемодан чепухи
или быстро хорошо не бывает»)***

АННОТАЦИЯ: В статье анализируется жанровое своеобразие пьесы –сказки Л.С Петрушевской , рассмотрен специфика проявления сказочного начала в произведении, дана характеристика речевого строя произведения

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: пьеса сказка, волшебные предметы, психологический конфликт,

Lavrushina A.O. (Yekaterinburg, USPU)

Genre originality of the play-tale LS Petrushevskaya (for example, the analysis of the product "Suitcase nonsense or rapidly can not be good")

Keywords: play-tale, magic items, psychological conflict.

Сегодня пьеса-сказка - один из популярных жанров детской литературы.

Перед анализом жанрового своеобразия пьесы-сказки Л.С. Петрушевской, рассмотрим особенности жанра пьесы-сказки как драматического произведения

«Пьеса-сказка в основе своей может содержать любой известный сказочный сюжет, от которого сохраняется лишь последовательность развития событий, в то время как способы организации художественного пространства совершенно иные».

В драме огромное значение имеет выражение персонажей. По мнению Хализева, монологический и диалогический характер имеют не только реплики героев, но описательно-повествовательная речь в драме.

Речь героев подробная, слова в речи сцеплены логикой, дабы повествование, раскрывающее чувство героя было излишне. Важную роль играет театральное поведение - жестикация и речь, «осуществляемые в расчете на массовый эффект, своего рода гипербола обычного театрального поведения».

Двигателем драматического действия является конфликт психологический. Это утверждение оспаривает исследователь Патапенко. Она выделяет понятие внешнего конфликта, определяемого на фабульном уровне (цепи выстраиваемых событий), а внутренний – на сюжетном уровне. В рамках внутреннего конфликта образуется психологизм как способ эстетического освоения душевной жизни личности. Поэтому, по мнению Патапенко, «отождествление конфликта внутреннего и психологического неоправданно и уводит от понимания сути драматического действия». Выделяются два типа

психологического конфликта. Первый тип-осознаваемый: герой осознает, с чем его душа вступает в противоборство. Обычно этот конфликт раскрывается в драме через монолог героя. Второй тип –конфликт бессознательный: причина борьбы с собой человеку не ясна, но он находится под гнетом этого конфликта, подвергается страданиям.

Пьеса-сказка включает в себя традиционный сказки конфликт добра и зла. Особенность жанра: в рамках пьесы – сказки конфликт проявляется ярче. Пьеса-сказка состоит из экспозиции, завязки, кульминации и развязки. Как и для традиционной сказки, для пьесы-сказки характерно сказочное двоемирие.

Для пьесы-сказки характерно четкое деление персонажей на положительных и отрицательных. Поскольку отсутствует повествовательное начало, маленькие читатели узнают о героях по их словам и поступкам. Обычно, образы создаются четко, чтобы ребенок мог без затруднений оценивать поведение персонажа.

Данные проявления мы можем наблюдать в творчестве Людмилы Петрушевской в ее произведении «Чемодан чепухи или быстро хорошо не бывает». В нем наблюдаются жанровые перипетии: каноническое построение пьесы усложняется элементами сказочного повествования.

Экспозиция пьесы включает в себя перечень действующих лиц, и уже в перечне мы наблюдаем хитросплетение жанров. Имена персонажей (Портной, Фотограф, Кассир) говорят читателям о профессии героев . Но среди действующих лиц мы можем увидеть такого героя, как Волшебница и Разбойников (типичных персонажей авантурной и волшебной сказки).Экспозиция наталкивает читателя на мысль о сложности жанрового построения пьесы.

Казалось бы, мы можем утверждать, что в пьесе Петрушевской сказочное начало можно соотнести с авантурной сказкой, так как действие разворачивается в обычном городе, героями являются типичные городские обыватели, Разбойники. Именно разбойники начинают охоту за

Чемоданом Чепухи, в котором, по их мнению, содержатся несметные богатства:

Следующий признак сказки, пьесе «Чемодан чепухи или...»- установка на вымысел.

В сказке, «независимо от того, волшебная она или бытовая, вопрос достоверности повествования начисто снимается».

Померанцева отмечает, что сказочное начало в пьесе Петрушевской имеет сходство с народными сказками, записанные собирателями в России после Великой Отечественной войны. В этот период «сказочники настойчиво вводят в волшебную сказку несвойственный ей психологизм и бытовизм, а также насыщают ее деталями современного быта, современными понятиями и лексикой». Экспозиция произведения начинается с бытовой картины : Фотограф пишет письмо своим родным. Появляется бытовая лексика, автор вводит в речь персонажей жаргонизмы и плеоназмы.

На основании вышеизложенного, мы могли бы утверждать, что сказочное начало в «Чемодане чепухи или...» можно отнести к авантюрной сказке. Но неоднозначный вывод мешает сделать появление в завязке Волшебницы и образа Чемодана Чепухи.

Данные детали и персонажи, по классификации Аарне, позволяют отнести произведение к волшебной сказке. По его классификации, «волшебные сказки» охватывают следующие категории :чудесный противник; чудесный супруг (супруга); чудесная задача чудесный помощник, чудесный предмет, чудесная сила или умение; прочие чудесные мотивы».

Волшебный предмет и чудесная сила появляются в произведении. Образ Чемодана чепухи своими корнями уходит в народные волшебные сказки. В народных сказках он появлялся в виде волшебного ларца, скрывающего некую тайну. Чтобы положительный персонаж нашел этот ларец, ему предстояло пройти множество испытаний. В произведении Петрушевской традиционный ларец из волшебных сказок трансформировался в Чемодан Чепухи и имеет семантику таинственного явления.

Можно сделать вывод, что произведение Петрушевской «Чемодан чепухи или быстро хорошо не бывает» относится к жанру пьесы–сказки, причем, т.к.она включает в себя элементы авантюрной и волшебной сказки.

Своеобразие произведения обуславливается не только отсутствием четкой классификации сказочного начала, но и сложностью конфликта и идейного смысла произведения

Первый персонаж в экспозиции -Фотограф. У него нет человеческого имени, что показывает номинальное отношение автора. Фотограф- безликий персонаж без особенностей. Имена других персонажей тоже говорят нам о социальной принадлежности. Английский исследователь Кэти Симмонс сию особенность выделяет как характерный элемент поэтики Петрушевской. Персонажи безличны, «тяжкие условия существования стирают их индивидуальные черты. Характер персонажа зависит от течения времени, меняется в зависимости от малейших изменений в ситуации». [Лейдерман 2003: 612].

Стоит обратить внимание на эпизод в картине первой, где Фотограф пишет письмо родным. Подчеркивается безграмотность персонажа, его окружения, низкий культурный уровень героев. Подчеркивается бедность персонажей. В диалоге Портного и Фотографа мы узнаем, что заказчиков не было давно, а те, что были – ушли назад из-за низкого качества работы. герои произведения- необразованные, профессионально непригодные люди, недовольные своей судьбой/Маргиналы одним словом.

«Жена Портного (плача): даже собачке наша жизнь не подошла» [Петрушевская 1996: 459] .

Отношение автора к ее героям двойственно: жалость сочетается с элементами авторской иронией. Об ироничном отношении Петрушевской к персонажам говорит вышеупомянутый отрывок из письма Портного.

Основной способ раскрытия персонажей в пьесе-сказке – речь. Диалоги между персонажами в произведении - рубленые фразы, отрывистые, резкие.

Персонажи стараются не вступать друг с другом в тесное взаимодействие, несмотря на близкое соседство или

родственные отношения. По вышеупомянутым диалогам можно сделать вывод: персонажи не понимают друг друга, преследуют разные цели.

«Невозможность нормальных человеческих отношений выражается в том, что у Петрушевской, как правило, диалог приобретает черты монолога глухих. Сам язык деградирует: языковая коммуникация не способствует взаимопониманию, а еще больше изолирует персонажей» [Лейдерман 2003: 612].

Диалоги персонажей смешны и абсурдны - придают сюжету комический эффект.

Образ Волшебницы пропитан общей атмосферой. Она пытается исправить ситуацию колдовством, но автор не позволяет ей разрешать так проблемы. Колдовством Волшебница лишь усугубляет ситуацию. Последствием стало появление Чемодана Чепухи. Какое значение у образа Чемодана в произведении?

Поначалу он несет семантику таинственного, ценного явления для героев. За ним начинают охоту Разбойники. Но когда его содержимое раскрывается, Разбойники стараются избавиться от Чемодана. Хотя все герои пьесы находятся на краю бедности, между ними есть важное различие. Все, кроме Разбойников, стараются ценить то, что у них есть: испорченные фото, неудачно пошитая одежда. По словам Портного, «и собачья жизнь на дороге не валяется».

Суть Чемодана Чепухи раскрывает картина четвертая: Хитрец стоит у магазина с Чемоданом и пытается с помощью уловок продать его содержимое. В итоге Чемодан вновь попадает в руки Портного. Чемодан Чепухи приобретает семантику бессмысленных человеческих усилий. В этой картине отчетливо видны два типа конфликта. Первый (на фабульном уровне): борьба за право обладания Чемоданом, в итоге Чемодан вернулся к Портному. «Неразрешимость конфликта, пьесы завершаются либо возвращениями к начальной ситуации, нередко усугубленной новыми осложнениями» [Лейдерман 2003: 612].

Развязка произведения (баллада, которую хором исполняют герои в четвертой картине) подчеркивает: герои готовы к

возвращению на круги своя. Несмотря на череду неудач, персонажи настроены оптимистично, даже осознавая бессилие.

Действие в пьесе носит кольцевой характер: нет выхода из ситуации. Отсюда вытекает второй конфликт- конфликт персонажей с социальными обстоятельствами (с бедностью, к примеру). Попытки разрешения этого конфликта, по мнению автора, заранее обречены на провал. В чем тогда заключается идейный смысл произведения?

Смысл заключен в крылатой фразе Портного. Несмотря на тягости нужно беречь самое ценное, что есть у человека-жизнь. Эта идея подчеркивается в развязке произведения: какая бы трудная не была жизнь, всегда найдется тот, кто за тобой «пристроится последним». Баллада несет в себе идею «все познается в сравнении». Пускай тебе сегодня грустно, невыносимо тяжело, жизненные трудности кажутся непреодолимыми-обернись вокруг. Всегда найдется тот, кому хуже. Твоя жизнь не безнадежна, есть надежда на счастливый исход. Игра со сказочными образами и мотивами и ирония усиливают идею возможности счастливого финала. Хотя она и кажется парадоксальной, противоречащей кольцевому характеру конфликта. Приемы и особенности построения сюжета помогают превратить серьезное, взрослое философское произведение в легкое сказочное повествование с философским смыслом, доступным детскому восприятию. Волшебный смысл привнесен Чемоданом. Его образ стал носителем авторской позиции: хоть жизнь обыденна и трудна, но простые, абсурдные вещи могут обернуться настоящим чудом. Не стоит жаловаться на судьбу, какой бы горькой она не была.

Литература

Детская литература. Особенности пьесы-сказки.[Электронный ресурс]/ «Интересное о книгах и литературе».-Режим доступа:<http://blog-books.ru/articles/detskaya-literatura-osobennosti-pesy-skazki-1761.html>, свободный.

Лейдерман, Н.Л. Современная русская литература. 1950-1990 годы. Т.2/Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий.- изд. «Академия».- 685 с.

Патапенко С.Н. Природа конфликта в драматургии Тургенева. § 5. Структура действия и конфликта Внутренний конфликт.[Электронный ресурс], - <http://cheloveknauka.com/priroda-konflikta-v-dramaturgii-i-s-turgeneva> - статья в Интернете.

Петрушевская, Л.С. Собрание сочинений в 5 Т.Т.3.Пьесы/ Л.С. Петрушевская.- М.:1996.- 495 с;

Померанцева, Э.В. Русская народная сказка/ Померанцева Э.В.- М.: 1963. -128с.

Пропп, В.Я. Морфология сказки/ В.Я Пропп.- М.: 1969 .-.166 с;

Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование)/ Е.В Хализев.- М.: 1968 . -264с.

© Лаврушина А.О., 2015

Лю Юйцзян (Чаньчунь, КНР)

Пейзаж в лирике К. Бальмонта и Ли Бо

АННОТАЦИЯ:В статье рассматриваются средства содания пейзажа в лирике К. Бальмонта и китайского поэта Ли Бо, показана типологическая близость их образных миров, отмечено импрессионистическое начало их творчества

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: пейзаж, китайская лирика, импрессионизм

Liu Yuyszyan. (Changchun, China).

Landscape in the lyrics of K. Balmont and Li Bo

Key words: landscape, Chinese poetry, impressionism

Проблема литературных связей достаточно важна в современной науке и иногда приводит к парадоксальным результатам. Мы можем обнаружить преемственность между поэтами, далеко отстоящими и во времени, и в пространстве. В своей работе мы попытаемся показать типологическую близость русского и китайского поэтов Ли Бо и Константина Бальмонта,

принадлежащих к разным эпохам. Мы не претендуем на полный охват их лирики, ограничимся только средствами создания пейзажных образов

Ли Бо или Ли Тай-бо (701-762/763) – поэт эпохи Тан. В Китае он признан бессмертным гением поэзии. Он стоит в одном ряду с именами Данте, Пушкина и Шекспира. Его поэзия написана в стиле романтизма

Отдельные элементы поэтики Ли Бо парадоксальным образом отзвучат в творчестве поэта века XX Константина Дмитриевича Бальмонта (1867/1942) одного из виднейших представителей русской поэзии Серебряного века. Уже современники отмечали, что «в поэзии Бальмонта есть все, что хотите: и русское предание, и Бодлер, и китайское богословие, и фламандский пейзаж в роденбаховском освещении, и Рибейра, и Упанишады, и Агура-мазда, и шотландская сага, и народная психология, и Ницше, и инициация» [Анненский 1979: 279]. В стихотворении «Великое ничто», появляются образы китайской национальной лирики. В старости он изучает языки – индийский, и китайский. Наконец, сам Бальмонт писал М. Сабашникову: «Почему так льнем мы к Греции и Риму, к заезженным дорогам латинским и эллинским? Почему не ищем мы художественной красоты и примеров высокого подвига, явлений высокого духа в таких странах, как Индия, Китай и Япония? Там есть все, что мы любим, и есть еще то, чего мы не знаем...» [Бальмонт: электронный ресурс].

Так в стихотворении «Август» К. Бальмонт показывает красоту позднего лета. Лирический герой упивается этой красотой. Об этом свидетельствуют эпитеты стихотворения («ясен август», «нежный», «спокойный»). Но в то же время август предстаёт, как последний месяц лета, символизирующий приближение осени («позолотив листья», «ошибка-полдень знойный», «сродни грустные мечты», «прохлада, прелесть тихой простоты», «отдых от жизни беспокойной»). В третьей строфе автор обращает внимание на плодородие земли («колосья», «плоды») и наконец завершается стихотворение улетающей в даль стаей журавлей. Стихотворение наполнено яркими

выразительными средствами («ясен», «нежный», «спокойный», «древесные», «стройный», «знойный», «беспокойной», «наливные», «земные»). В целом можно сделать вывод, что автор рад приходу осени.

Параллель к этому стихотворению может составить одно из ярких произведений Ли Бо «Осенью поднимаюсь на северную башню Се Тяо». Здесь мы можем отметить некоторые черты свойственные импрессионистической манере как русского так и китайского поэтов. Лирический герой Ли Бо, как и герой Бальмонта, находится на пороге осени, стихотворение пронизано ощущением грядущего холода. Обратим внимание, на выразительность создаваемого пейзажа: показаны отдельные мгновения, словно в бесконечном потоке мироздания остановлен все лишь один миг. И в том, и в другом случае показано наслаждение природой. Передается и чувство гармонии, которое свойственно и китайскому, и русскому поэту. Близка и последняя нота стиха – чувство прощания с уходящим миром.

Рассмотрим еще одно стихотворение К. Бальмонта «Аромат Солнца», в котором так же показана зыбкость окружающего мира. Не случайно символом мечты для Бальмонта становится такая эфемерная субстанция как запах.

Запах солнца? Что за вздор!

Нет, не вздор.

В солнце звуки и мечты,

Ароматы и цветы

Все слились в согласный хор,

Все сплелись в один узор. [Бальмонт: электронный ресурс]

«Аромат солнца» предстаёт в сплетении различных ощущений и представляет собой синтетический образ: запах воспринимается в визуально-акустических модусах. Образ имеет явно символическое значение. Аромат, неуловимый как солнечный свет, словно переносит героя в мир запредельного идеала. Мир запаха словно преображает все земное пространство. Так запах солнца для поэта, это не только аромат цветов («ароматы и цветы», «пахнет травами», «свежими купавами», «сосной», «ландышами», «запахе земли»), но и звук

природы («хор», «светит звонами»). Фиксируются мгновенные ощущения – отблески света, звуки. Этому способствуют и аллитерации, которые сближают манеру Бальмонта с китайской поэзией. Солнце наделяется свойствами живого существа («дышит») или же обладает свойствами других предметов («пахнет»). В последней строфе автор показывает, что «слепцы» не могут увидеть всей этой красоты. Он зрим для птиц и цветов, а внятен тем, кто чувствует и любит природу. Все это говорит о том, что поэт является избранником, которому доступны самые небывалые ощущения.

Образ запахов так же занимает особое место и в поэзии Ли Бо.

Цветы лиловой дымкой обвивают
Ствол дерева, достигшего небес,
Они особо хороши весной -
И дерево украсило весь лес.

[Ли Бо: электронный ресурс]

Здесь явно есть прямая переключка с другим стихотворением К. Бальмонта. Причем диалог здесь ведется явно на образном уровне. Близка цветовая гамма обоих поэтов. «Лиловые гроздья роскошных глициний, // И пальмы с их правильной четкостью линий, //И желто-оранжевый дремлющий хмель, -//Как красочно ласков испанский апрель!» - напишет Бальмонт в одном из своих стихов. Собственно, пример этот не единичен. Лиловый становится на долгие годы излюбленным его цветом. Вот отрывки из его писем: «Византийский собор св. Марка, дворец дождей, напоминающий всю красоту мавританских построек, бесконечное разнообразие в окраске морских волн под вечерним светом неба от темно-лилового до воздушно-перламутрового, гондолы, черные, как гроб, и легкие, как призрак, — все это страницы из поэмы, впечатления, глубоко западающие в душу»; «Если б Вы захотели поехать вместе со мной, это была бы сказка фей. Поедте. Подумайте, что за счастье, если мы вместе увидим пустыню и берега Ганга, и священные города Индии, и Сфинкса, и Пирамиды, и лиловые закаты Токио, и все, и все»; «Вот рядом со мной, на стакане, в свете свечи, белые ландыши, келейки шестигранные, нежно-

лиловые гроздья сирени. Как любит сердце эти малости». [Бальмонт: электронный ресурс].

Важно показать и близость мироощущения обоих поэтов. Цветок в стихотворении Ли Бо, как и солнце в стихотворении К. Бальмонта, явно приобретает мистические черты – он словно достигает неба. Аромат цветов заполняет собой все пространство. Также привлекаются и акустические образы – мир Ли Бо как и мир Бальмонта наполнен звуками. И вновь фиксируется только одно мгновение. Хотя есть и отличие – Ли Бо более мягок по сравнению с Бальмонтом. Его стихотворение представляет собой скорее изящную картинку. Бальмонт, опираясь практически на ту же образную систему воссоздает мистическую атмосферу запредельного мира. Он словно стремится приблизиться к постижению тайн земли.

Особое место в лирике Бальмонта занимает образ лунного цвета. Луна это мистическая стихия, исполненная колдовской силы. Как отмечают исследователи, «Луна в китайской поэзии, начиная с народных песен "Шицзина" и юэфу, всегда была одним из любимейших образов. Луна есть квинтэссенция Инь, а с Инь начинается в этом мире все сущее, и поэтому луна берedit душу, будит воспоминания, влечет за собой длинную цепь ассоциаций» [Китайская пейзажная лирика III-XIV вв: электронный ресурс. Режим доступа: http://lib.ru/POECHIN/china_lyrics.txt] . Образ Луны стал излюбленным образом и в русской поэзии Серебряного века. Он возникает в произведениях таких поэтов как З. Гиппиус, М. Цветаева, М. Кузмин.

Лунной стихии К. Бальмонт посвящает несколько стихотворений. Это и «Отчего нас опьяняет Луна» (1895), и знаменитая «Луна» (1899). В последнем, в частности, о заявляет о мистической силе этого ночного светила.

Ли Бо, конечно же, более мягок, но как это ни парадоксально, его образная система и послужила толчком к написанию стихотворения. В качестве параллели приведем стихи Ли Бо «Думы тихой ночью». Историки литературы отмечают, что луна в Древнем Китае была предметом эстетического воспевания. Собственно , так происходит и в этом

произведении. Попытаемся проследить образные параллели, сближающие Ли Бо с поэзией К. Бальмонта. Во – первых, в стихотворении появляется образ пути , который как бы соединяет мир лирического героя и мир высший. У этого образа есть и конкретное значение – лунный луч, и значение обобщенно – символическое – дорога к иным сферам. Сам мир предстает очень зыбким и загадочным. Он словно преобразуется. Отсюда и мотив чистоты, раскрываемый с помощью образа белого снега. И здесь же намечается образ думы, которая спасает героя и ведет его к родине. Сам образ Родины можно трактовать двояко. Это и буквально тот край , в котором родился поэт, но это и его духовная Родина, только в которой он и обретет счастье.

Безусловно, от китайской лирики Бальмонт перенял свою импрессионистскую манеру. В его стихах также фиксируются зыбкие и мимолетные ощущение, позволяющие показать упоение единым мгновением бытия. Сами краски у обоих поэтов также близки. Значим здесь образ фиолетового цвета, воплощающего в себе тайну и загадку бытия. Как и Ли Бо Бальмонт был поэтом стихий - особое предпочтение отдавалось стихии воздуха и света. Но главное, мы можем показать и близость их образных рядов - параллели здесь будут очевидны. Они одинаково показывают природу, одинаково воспринимают солнечный свет. Сближают их и поэтическое осмысление таких архетипических образов как храм и луна, мистических и колдовских по своей сути. Однако важно видеть и их различие . К. Бальмонт более мистичен по своей сути, Ли Бо выступает скорее не мистиком, а живописцем

Литература

Анненский Ин. Бальмонт –лирик //Анненский Ин. Книги отражений. М., 1979

Бальмонт К. Электронный ресурс . Режим доступа: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Indien/XIX/1880-1900/Russ_ind_20/261-280/270.htm. Дата обращения : 18.06.2015

Ли БО – Собрание стихов. Электронный ресурс . Режим доступа:<http://www.zimbabwe.ru/library/east/LiBo/poems.htm> Дата обращения : 18.06.2015

Китайская пейзажная лирика III-XIV вв. Электронный ресурс. Режим доступа: http://lib.ru/POECHIN/china_lyrics.txt. Дата обращения : 18.06.2015

© Лю Юйцзян, 2015

Малыгина М.В., Ткаченко А.О. (Екатеринбург, УрГПУ)
Современное бытование быличек и бывальщин на Урале

АННОТАЦИЯ: В статье рассматривается современное бытование быличек и бывальщин на Урале, выделены жанровые признаки былички, на конкретных примерах оказана трансформация жанра в современных вариантах

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: быличка, бывальщина, современное бытование фольклорных жанров

Malygina M.V., Tkachenko A.O. (Yekaterinburg, USPU)

Modern existence of `bylichka` and `byvalschina` on the Urals

Keywords: bylichki, byvalschiny, modern existence of folklore genres

Быличка – одна из форм народной словесности, объединенных общим понятием «несказочная проза». От сказки жанры несказочной прозы отличает, прежде всего, установка на достоверность и преобладание внеэстетических функций. В ходе фольклорной практики нами было обнаружено достаточно активное бытование былички в Свердловской области и сегодня.

Истоки этого жанра связаны с древними демонологическими представлениями человека, его верой в «злых духов». Рассказы о них служили доказательством могущества духов природы и мифических «жителей» крестьянского двора – представителей народной демонологии.

Термин «быличка» вошел в русскую фольклористику благодаря братьям Б. и Ю. Соколовым, узнавшим толкование от белозерских крестьян, которые применяли термин к небольшим рассказам о леших, домовых и прочей нечистой силе. По любопытному замечанию бр. Соколовых, «былички пользовались успехом у охотников, горнорабочих, солдат – людей, которые часто находились под впечатлением».

Изучение жанра былички в фольклористике затруднено в силу многих причин: недостаточно четкое разграничение жанров несказочной прозы (быличка, легенда, предание, сказ), сложность вычленения текстов из потока устной речи, неустойчивость художественной структуры и т.д.

Исследователи дают разные, но, как правило, близкие друг другу определения жанра былички. Например, Э.В. Померанцева обозначает жанр былички как «суеверные рассказы, основанные на народных верованиях» [Померанцева 1985: 173]. В.П. Аникин дает следующее определение: «Былички – это устные рассказы о леших, домовых, водяных, русалках, кикиморе, баннике, овиннике, огненном змее, оживших мертвецах, чертях и вообще о вмешательстве в людскую жизнь разных сверхъестественных сил из мира народной религии» [Аникин 2004: 289]. Таким образом, быличка понимается как устный суеверный рассказ о встрече человека с представителем нечистой силы.

Гораздо большие затруднения вызывает вопрос о жанровых признаках былички. Наиболее подробно эта проблема рассматривается Э.В. Померанцевой, в работе которой мы находим следующие признаки жанра:

- установка на правду, истинность повествования, независимо от характера содержания – «рассказ не утратил еще в народном сознании вероятия»;
- местный характер рассказов, приуроченность к определенной местности и конкретным лицам;
- возникновение «по случаю»: вызваны какой-то жизненной ситуацией или особой психологической настроенностью рассказчика или слушателя;

- неограниченность рамками одного сюжета, бытование линии аналогичных рассказов;
- структура, система образов, поэтические приемы, портрет и т.д. подчинены главной задаче – доказать, утвердить верование: рассказчик либо сам очевидец событий (герой), либо ссылается на слова другого человека;
- быличка одноэпизодна;
- характерная типичность зачина: «Преж колдуны да знахари были», «В старину люди простые были, проще нас, оттого и видели всякие чудеса...»;
- обычно вводные фразы сразу сменяются кульминацией событий (со слова «вдруг»);
- преобладание трагического исхода: после встречи с силами человек становится угрюмым или умирает;
- место действия – уединенное, пустынное (кладбище, болото, мельничная плотина и др.); события происходят в темноте (сумерки, вечер, туман), подчеркивается зловещность обстановки, мрачность;
- быличкам свойственно ярко выраженное национальное своеобразие: местом действия часто становится крестьянская изба, баня;
- особенности описания демонического существа: запрет произносить имя существа – рассказчик, как правило, не называет того, кто ему встретился, упоминает только его действие (кто-то зашумел, захлопал в ладоши), но слушатели всегда знали, о ком идёт речь [Померанцева 1985: 181].

Необходимо отметить, что фольклористы (Н.Е. Ончуков, Э.В. Померанцева, В.П. Аникин и др.) отличают быличку от близких ей обобщенных рассказов о фантастических существах, не имеющих точного приурочения – бывальщин и досюльщин. Э.В. Померанцева замечает, что в быличках (суеверных меморатах) установка на достоверность проявляется больше, чем в бывальщинах (суеверных фабулатах). Кроме того, «рассказчик бывальщины показывает свое мастерство словом, а

рассказчик былички – доносит "факт"» [Померанцева 1985: 182].

Несмотря на отличия, былички, как и бывальщины, классифицируются по одному принципу: рассказы о духах природы, о домашних духах и др. Первые (о духах природы) делятся на рассказы о лешем, водяном, русалках и др.

В ходе опроса информантов нами был зафиксирован следующий рассказ – о русалке:

Кузьмич, который конюхом еще служил, пошёл на речку купаться. Прилёг на травку и заснул. А проснулся к ночи. Луна большая, тишина. Вот... Вдруг взгляд вперёд упёр. Вдруг видит, девушка сидит прямо на камнях... и песни напевает. У него мурашки... это... от неё побежали. Сидит волосы расчесывает, а потом как скажет: "Ну, милоч, подойди ко мне". Заглянул ей в глаза, да с тех пор и ходил молчаливый с тех пор. А дальше говорят, она его в воду скинула. А потом, значит, вслед за ним прыгнула. Говорят, поплёскивало в воде от неё что-то...

Исследователи склонны считать: если текст былички утрачивает свою одноэпизодность, образ демонического существа и его действия детализируются, а простой эпизод превращается в сложный рассказ (меморат превращается в фабулат), то рассказ выходит за жанровые особенности былички и становится бывальщиной. Как типу композиционно-речевого сообщения бывальщинам свойственна передача цепи действий, событий. А в субъектной организации – акцентирование общения говорящего со слушателем.

Среди записанных нами текстов примером такой переходной формы рассказа (от былички к бывальщине), на наш взгляд, может служить следующий рассказ – о домовом:

Вот еще я слышала... Но это не с нашей семьёй было. Из соседнего посёлка приехал мужик, поселился в доме неподалёку от центра. Такой мужик, говорят, работающий, добрый, но пил... Вот, значит. Ну а так со всеми всегда здоровался, если что надо – починит. Ну, говорят, кто к нему домой придет, всегда грязно было. Хозяйки что ли ему не хватало или еще что-то вот не знает никто. И вот

напился он в очередной раз и так прямо в погреб полез. За огурцами ли или еще за чем-то, не знаю! Спускается он, значит, и ему по голове крышкой этой даёт, которая погреб закрывает, ой, забыла, как она называется... Вот... он и упал. А тут соседка зашла и видит, что он там валяется. У неё глаза вот таки, вся перепугалась, думала, что помер! А нет, живой оказался, пьяным везет. Он встал, ничего понять не может... Вот. Потом через какое-то время на грабли случайно наступил... Весь изматерился. Потом вот его еще лошадь вроде лягнула. Ему соседка и говорит:

- Ты дома то приберись, уважь...

Он её с пьяну, а может и не с пьяну обматерил, ушёл. А самому-то чё-то не по себе стало, когда домой пришёл, вот... Ворочался, ворочался во сне. Потом встал... это его старуха рассказывала... Вот он, значит, встал, плошку молока налил и за печку поставил с сухарями. С тех пор, говорит, спал как ребенок и ничего с ним не происходило такого. Только гусь раз за ляжку ущипнул, ну это так...

Отсутствие одноэпизодности позволяет отнести к бывальщине, например, такую историю:

Довелось мне поплутать как-то по лесу. Жил я там, неподалеку. По работе жил, и так получилось, что оказался я далеко от «точки», с винтовкой без патронов, сломанным ножом и неполным коробком спичек. Ни компаса, ни карты, ни понятия, в какую сторону идти... Шел и вышел к избушке. Радостный, двинул я к домику и остановился: домик был в воде. А дверь заперта! Изнутри. Постучал, никто мне не открыл. Потом постучал громче и покричал хозяев, тоже громче. Ответом мне было молчание. «Нажрался, гад... — подумал я о хозяине ночлежки. — Или зек беглый, а это хуже». Открыл дверь, а там запах специфический, гнилой. На лежанке, покрытый истлевшей одеждой, лежал человеческий скелет... Спать там лёг, а в голове мысли, что человека потревожил, нехорошо это. Лежу и думаю: «Не трогай меня и охраняй от другой... всякой нечисти. Завтра уйду. И если выйду к

людям, обещаю вернуться и похоронить тебя». И вышел на завтра. И все так хорошо получалось: тут же нашел дорогу, до деревни подкинули на машине... Через какое-то время поехал обещание выполнять и не нашёл той избы. Все прошерстил-перелазил — даже близко похожего нет... Уехал, не сдержав обещания. И даже через 2 года, когда вернулся туда, не нашёл.

Современные исследователи обращаются к стилевым особенностям быличек, бытующих сегодня. Так, по наблюдениям Т.С. Степичевой, текст современной былички представляет собой некую многослойную структуру, в состав которой входят элементы, воспринятые из различных речевых сфер. Основу текста былички «составляет речевая структура, организованная по законам устной разговорной речи, с ее прозаической формой, соответствующим уровнем спонтанности, пространственно-временной конкретностью, выраженной в использовании определенных форм личных и притяжательных местоимений (со мной был случай..., у нас одна женщина рассказывала..., наша соседка однажды...) и т.д.). Специфика устной разговорной речи «задает наличие в тексте былички осознанных обращений к «чужому» тексту, вводимых рассказчиком для придания достоверности своему рассказу, например, цитаты». Большинство быличек характеризуется наличием указания места и времени. Тексты современных быличек могут содержать включения языковых моделей того дискурса, в рамках которого был создан текст былички (медицинского, научного и др.), элементы языка определенного коллектива (то есть слэнг), языковые особенности рассказчика в виде часто употребляемых им выражений (по барабану, вот такие пироги и т.д.) [Степичева 2011].

Обнаруженные нами былички вполне подтверждают данные выводы исследователя.

Таким образом, исходя из вышесказанного, можно сделать следующие выводы. Во-первых, жанр былички в современных условиях бытования себя не изжил и вряд ли когда-нибудь изживет, т.к. удовлетворяет потребность народа выражать свои представления о сверхъестественных силах и их вмешательстве

в жизнь человека. Во-вторых, современная быличка, сохраняя текстовые модели традиционного жанра, допускает и элементы трансформации, что соответствует специфике современного фольклора в целом.

Литература

Азбелев С. Н. О подразделениях сказочной прозы // Русское устное народное творчество. Хрестоматия по фольклористике / сост. Ю. Г. Круглова. М. : Высшая школа, 2003. С 290-298.

Аникин В. П. Русское устное народное творчество. М. : Высшая школа, 2004.

Померанцева Э.В. Русская устная проза. М. : Просвещение, 1985.

Степичева Т.С. Полифоническая организация текста современной былички как результат трансформации традиционного жанра // Вестник Томского государственного университета. Вып. № 345 / 2011. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/polifonicheskaya-organizatsiya-teksta-sovremennoy-bylichki-kak-rezultat-transformatsii-traditsionnogo-zhanra>

© Малыгина М.В., Ткаченко А.О. , 2015

Панарин Р.А. (Екатеринбург, УрГПУ)

Образы золотопромышленников в романе Д.Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы»

АННОТАЦИЯ: В статье рассмотрены образы золотопромышленников в романе Д.Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы», дана характеристика антропологической концепции писателя как духовно-религиозной, отмечены черты семейного мира золотопромышленников.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: своеобразие реализма последней трети XIX века, образ Урала в литературе.

Panarin R.A. (Yekaterinburg, USPU)

Images of Gold-diggers in the novel DN Mamin-Sibiriyak "Privalov's Millions"

Keywords: the originality of the realism of the last third of the XIX century, the image of the Urals in the literature.

Имя уральского писателя Дмитрия Наркисовича Мамина-Сибиряка стоит в одном ряду с именами знаменитых русских классиков. О значительности вклада писателя-реалиста в развитие русской литературы говорили многие выдающиеся творцы того времени: А. П. Чехов, М. Горький, М. Е. Салтыков-Щедрин, В. Г. Короленко и другие.

Из под пера Д. Н. Мамина-Сибиряка вышло пятнадцать романов, сотни рассказов, очерков, повестей. В его произведениях отразилось, прежде всего, обширное знание проблем пореформенного Урала, тягот народной жизни, любовь к Родине. Особенности творчества Мамина-Сибиряка прекрасно выразил М. Горький: «Когда писатель глубоко чувствует свою кровную связь с народом, – это дает красоту и силу ему. Вы всю жизнь чувствовали творческую связь эту и прекрасно показали Вашими книгами, открыв целую область русской жизни, до Вас неизвестную нам» [Щенников 2000: 327].

Д. Н. Мамин-Сибиряк на протяжении всего творчества выдвигал свою, особенную антропологическую концепцию, в центре которой был человек духовно-религиозного порядка. Писатель определил суть своего творчества как «одухотворенный реализм» [Дергачев 1981: 228], поскольку к социально-бытовым проблемам примешивались вопросы национальной духовности, человеческих страстей, греха и покаяния, совести и веры. Понятие «одухотворенного реализма» оказалось наиболее точным в характеристике художественных принципов Д. Н. Мамина-Сибиряка. Признавая безусловную отнесенность писателя к социологическому течению русского реализма, исследователи понимают, что наряду с социально-историческим детерминизмом в творчестве Мамина просматриваются «романтические и народно-поэтические представления о добре и зле, силе и красоте, напрямую

соотносящиеся с коллективным опытом русского народа», в центр выдвигается «духовно-религиозная аксиоматика, верность автора православно-христианской системе ценностей» [Зырянов 2012: 11]; «сочетание столь разнородных тенденций затрудняет определение свойств и особенностей художественного метода Мамина-Сибиряка» [Дергачев 1981: 228].

Особенности реализма писателя проявляются, прежде всего, в принципах воплощения характеров героев. Многочисленные персонажи произведений писателя-уральца, по словам Е. А. Боголюбова, показаны «изумительно рельефно и надолго запоминаются читателем» [Боголюбов 1953: 22].

«Приваловские миллионы» – это первый роман Д. Н. Мамина-Сибиряка, вобравший в себя важнейшие проблемы, волновавшие передовые круги современного русского общества. В нём отразился период бурного развития капитализма в России. Роман о новом слое русского общества, о семейном конфликте, когда расходились взгляды отцов и детей, о несправедливости, о буржуазных взаимоотношениях, исключаящих какие-либо нравственные нормы.

Изначально роман, с названием «Каменный пояс», задумывался как трехтомное произведение о главных эпохах уральской жизни. Писатель хотел отразить события с XVIII по XIX век, развернувшиеся на Урале: «от появления первых заводов и сильных, но жестоких их основателей-“фундаторов” до восстания рабочих, поддержавших Пугачева; затем о золотой лихорадке, охватившей Урал в сороковые годы XIX века, и, наконец, роман о последнем представителе некогда сильного рода, прошедшего и взлет, и падение» [Дергачев 1981: 73]. Работа над эпопеей из уральской жизни длилась в течение десяти лет. Соответственно содержанию менялись и заголовки: «Каменный пояс», «Семья Бахаревых», Сергей Привалов», «Последний из Приваловых», а главный герой Сергей Привалов «то являлся просто состоятельным человеком, то даже агентом английской фирмы по перепродаже русского хлеба за границу. Лишь в окончательной редакции («Приваловские миллионы») он стал потомственным наследником Шатровских заводов, последним представителем некогда очень известной на Урале

семьи промышленников Приваловых» [Стариков]. Постепенно роман превращался из семейной хроники в социальный.

В основу романа легли истории, события, факты уральской промышленности и судьбы ее известных представителей.

Автор опирается на реальную историю об опеке Кыштымских заводов, воспоминания об уральских золотопромышленниках – Зотовых, Харитоновых, Рязановых, детали громкого дела наследников Сергинско-Уфалейских заводов. Мамина привлекла типичная для своего времени ситуация: наследники заводов становятся жертвами махинаций их отчима, заводы передаются в руки казенного управления; управляющий заводами бежит за границу, прихватив с собой большую сумму чужих денег; завершается история продаж заводов акционерной компании (как и произойдет в романе).

Кыштымские заводы были основаны в 1757 году Демидовым Никитой Никитичем. Позже эти заводы были выкуплены корыстолюбивым купцом – Львом Ивановичем Расторгуевым. Стоит отметить, что у Льва Ивановича было две дочери: одна вышла замуж за сына приказчика Верх-Исетскими заводами Григория Федотовича Зотова, вторая за Петра Яковлевича Харитонова. Расторгуев был скверным заводчиком: повсюду воровство приказчиков и притеснения рабочих. В 1823 году на заводах Расторгуева произошло восстание, которое с большим трудом удалось усмирить. Не пережив этого, Расторгуев умирает, а заводы переходят его дочерям. Управление заводами было решено поручить Григорию Федотовичу Зотову, зятю младшей дочери. В очерке «Город Екатеринбург» Д. Н. Мамин-Сибиряк пишет: «Кыштымские заводы находились в расстроенном виде, и Григорий Зотов приналег на них с родственным усердием. Результатом этого явились беспорядки в среде заводских рабочих и целый ряд бесплодных следствий» [Мамин-Сибиряк]. В 1826 году для расследования в Екатеринбург прибыл граф Строганов. Итогом расследования стал арест Зотова, а позднее – ссылка в Финляндию. Также был сослан и П. Я. Харитонов, «совсем неповинный в зотовских злодействах, но пострадавший как ответственное по заводам лицо» [Там же].

В 1830-ые годы Екатеринбург вновь прогремел на весь свет, когда екатеринбургские промышленники добрались до сибирского золота. Мамин-Сибиряк писал: «Это было удивительное, сказочное время, выдвинувшее целый ряд богатырей» [Там же]. Такими «богатырями» были Аника Терентьевич Рязанов и Тит Поликарпович Зотов, приходившийся племянником вышеупомянутому Григорию Федотовичу Зотову. Тит Поликарпович Зотов, король золотого дела, сумел в течение десяти лет добыть золота на сумму более 30 миллионов рублей. Вскоре он «развернулся во всю неистовую ширь русской природы, и каждая копейка запела у него петухом» [Там же], превращая его в самодура. Наконец, «своего зенита беспримерная жизнь екатеринбургских набобов достигла в момент слияния таких двух фамилий, как Зотovy и Рязановы: сын Т. Зотова женился на дочери А. Н. Рязанова, и эта “зотовская свадьба” тянулась целый год» [Там же] – случай беспримерный в России.

Екатеринбургское общество дало Мамину богатейший материал для изображения героев романа. Биографии екатеринбургских золотопромышленников Аники Рязанова и Льва Расторгуева узнаваемы в образах Гуляева и Бахарева, а черты миллионера Тита Зотова – в старшем Привалове, за которого выдает дочь Гуляев [Дергачев 1981: 74].

В «Приваловских миллионах» Шатровские заводы, по замыслу автора, также были построены ещё в XVIII веке и приносили своим владельцам Приваловым огромные доходы. Из-за расточительности и халатности последних из династии Приваловых заводы стали разрушаться и чуть не были проданы. Но Александр Привалов, отец главного героя, сумел поправить положение, женившись на дочери известного богача-золотопромышленника Павла Михайлыча Гуляева. Доходы ещё больше возросли благодаря золотым приискам. Так, по словам Сержантова, «на костях и крови многих тысяч “рабочих людей” возникли миллионы Приваловых» [Сержантов 1952: 49]. Однако отец Сергея Привалова, живя на широкую ногу, вновь растратил капиталы: «Беспримерное чудовищное богатство Привалова создало жизнь баснословную в летописях Урала.

Этот магнат-золотопромышленник, как какой-то французский король, готов был платить десятки тысяч за всякое новое удовольствие, которое могло бы хоть на время оживить притупленные нервы» [Мамин-Сибиряк 1958: 40, 41]. Вскоре «Привалов окончательно задурил, и его дом превратился в какой-то ад: ночью шли оргии, а днем лилась кровь крепостных крестьян, и далеко разносились их стоны и крики» [Мамин-Сибиряк 1958: 42].

В «Приваловских миллионах» Мамин-Сибиряк обратил закономерное внимание на фундаторов, которые закладывали основы промышленности на Урале, и на их слабых, жестоких, безвольных потомков. Вышедшие из трудовых низов основатели, такие как старик Гуляев, незаурядным умом, силой, волей, огромной энергией прокладывали себе дорогу. Таким был и Василий Бахарев.

Василий Бахарев, выросший и воспитанный по раскольниковым законам, получил в «гнезде» Гуляева «вместе с кровом и родительской лаской тот особенный закал» [Там же: 37], которым резко отличался от всех других людей. В Бахарева нашли свое продолжение основные черты гуляевского характера – выдержка, энергия, сила воли, преданность старой вере. Он исколесил всю Сибирь, научившись у Гуляева золотопромышленному делу. Бахарев, открыв уже своё дело, стал удачным и богатым золотопромышленником.

На первый взгляд, мир раскольниковой семьи Василия Бахарева – это олицетворение мирной и уютной жизни. Жители города «с завистью заглядывали в окна <...>, где всё дышало полным довольством и тихим семейным счастьем» [Там же: 10]. Монументальность, деловитость, граничившая с изысканностью и роскошью, подчеркивается не только внешним видом дома, но и его внутренним убранством: старинная мебель, персидские ковры, дорогая посуда, золотые украшения и т.п.

Дом Бахаревых разделен на две половины. Половины различаются оформлением комнат, количеством образов, типом мебели, запахом и шумовым фоном. Даже люди ведут себя на этих половинах иначе. Течение жизни на половине Василя Назарыча отличается светскостью и деловитостью, а на

половине его жены, Марьи Степановны, подчиняется исключительно старообрядческим традициям.

Разделение дома происходит и «путем семейных недоразумений и несогласий» [Там же: 44]. Марья Степановна свято чтит патриархальные традиции, ей чужды любые нововведения, не видит она необходимости и в образовании. Старик Бахарев, хоть и идеализирует патриархальность, но приходит к выводу, «что воспитывать детей в духе исключительности раскольничьих преданий немыслимо» [Там же]. Он чутьем понимает новизну времени, могучую силу образования, которое хочет дать своим детям.

Гуляевские черты характера золотопромышленника Василия Бахарева определили и особенности его семейных взаимоотношений с детьми. Недопонимание возникает между Василием Назарычем и его сыном Константином. Старший Бахарев хочет видеть сына продолжателем своего дела. Константин считает, что богатство золотопромышленников целиком построено на прямом ограблении рабочих и не желает пользоваться деньгами, нажитыми таким путем.

Теплые, дружеские и крепкие отношения между стариком Бахаревым и дочерью Надеждой тоже рушатся в один миг. Надя – ждет ребенка, но не хочет жить на основе традиционной морали и вступать в церковный брак. Этим она наносит сильнейший удар отцу и матери. Разгневанный отец проклинает дочь.

Разногласия происходят и в отношениях Василия Назарыча с Приваловым. Для Бахарева Привалов как индивидуальность отсутствует, «он лишь часть приваловского рода, носитель Имени, определенных устоев и традиций, сколь пагубными бы на самом деле они ни были» [Шайхинова 2002: 43]. Бахарев готов простить Привалову всё, но не измену собственному роду. По словам Л. М. Шайхиновой, старик Бахарев «персонифицирует одно из социально-этических течений эпохи, отображенной в романе, – этику клана, или кровного родства» [Там же: 43].

Василию Бахареву неуютно в современном расколотом, разорванном мире, где погибают все его надежды и мечты,

поэтому он тянется к синкретичному мироощущению. Отношения с детьми испорчены, родной дом разделен на две половины, Привалов отказывается от родовой предначертанности, ещё и подступающее банкротство усугубляет положение. Семья Бахаревых, когда-то представлявшая собой единый организм, рушится во всех направлениях. Рушатся устои семьи, конфликты приводят к нравственному опустошению, стираются линии, соединяющие членов семьи.

Поток неудач и разногласий, хлынувший в спокойный мир золотопромышленника Бахарева, меняет жизнь семейства. Мамин-Сибиряк словно проверяет этот мир на жизнеспособность конфликтами, рисуемыми в сюжете произведения. Оптимистичный открытый финал романа выражает надежду автора на возможность возрождение семьи Бахаревых на основе свойственной им неиссякаемой жизненной силы, веры, терпимости, доброты и любви.

Литература

Боголюбов Е. А. Творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка. М. : Знание, 1953.

Дергачев И. А. Д. Н. Мамин-Сибиряк. Личность. Творчество. 2-е изд. Свердловск : Среднеурал. кн. изд-во, 1981.

Зырянов О. В. Творческое наследие Д.Н. Мамина-Сибиряка и перспективы литературной регионалистики // Филологический класс. 2012. №4. С. 7-15.

Мамин-Сибиряк Д. Н. Город Екатеринбург.

URL: book.uraic.ru/files/kraeved/ekaterinburg.rtf (дата обращения: 22.04.2015).

Мамин-Сибиряк Д. Н. Приваловские миллионы // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собрание сочинений: в 10 т. М. : Правда, 1958. Т. 2.

Сержантов В. Г. Писатель-демократ Д. Н. Мамин-Сибиряк. Челябинск : Челяб. обл. гос. изд-во, 1952.

Стариков В. А. Д. Н. Мамин-Сибиряк и его роман «Приваловские миллионы». URL:

<http://www.philology.ru/literature2/starikov-81.htm> (дата обращения: 22.04.2015).

Шайхинова Л. М. Социальное мифотворчество и «ирония судьбы» в романе «Приваловские миллионы» // Известия Уральского государственного университета. 2002. №24. С. 39-56.

Щенников Г. К. История русской литературы XIX века: 1870-1890-е годы. Екатеринбург : Сократ, 2000.

© Панарин Р.А., 2015

Петкевич К. С.(Екатеринбург, УрГПУ)

Пространственно – временная организация в романе Л.Юзефовича «Журавли и карлики»

АННОТАЦИЯ: В статье дан анализ художественного пространства в романе Л. Юзефовича «Журавли и карлики», показана принципиальная многомерность хронотопа, связанная с постмодернистским мышлением, отмечена роль мотива пути в художественной концепции романа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: пространственно-временная организация, постмодернизм, мотив пути.

Petkevich K. S.(Yekaterinburg, USPU)

Organization of space and time in the novel «Cranes and homunculus and midgets» by L. Juzefovich.

Keywords: organization of space and time, postmodernism, motive of a way.

Взаимосвязь пространственных и временных отношений, которые освоены в художественной литературе называют хронотопом, что в переводе означает «время-пространство».

В своей работе М.М. Бахтин «Формы времени и хронотопа в романе» утверждает, что ведущим началом в литературе именно в хронотопе является время [Бахтин 1975:234]. «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом». Здесь время уплотняется, сгущается и

становится зримым; в движение времени, истории и сюжета вытягивается пространство. Пространство измеряется временем, а время полностью раскрывается в пространстве. Как формально-содержательная категория, хрономом определяет образ человека в художественной литературе. Хронотопичным принято считать и образ человека.

Действие романа разворачивается одновременно в четырех эпохах. Одна из сюжетных линий разворачивается во времена Османской империи, другая — в наши дни в Монголии, третья — в перестроечной Москве, четвертая — в Забайкалье, в годы Гражданской войны. Наше внимание направлено на три главных сюжетных линии романа, а именно: перестроечная Москва, Монголия в наши дни и Османская империя. Каждая из этих эпох дает роману своих главных героев. Плут Анкудинов, живший во времена смуты; Жохов, человек во всем повторяющий биографию Анкудинова; Шубин, писатель, который нам повествует историю Тимошки Анкудинова.

Роман начинается с пространства Монголии, где появляется первый герой романа – Шубин, время действия наши дни: *«Последний отрог Хэнтейской гряды, Богдо-ул несколькими могучими кряжами окружает Улан-Батор с юга <...> Стоял сентябрь, в прозрачном воздухе нагорья гребень Богдо-ула отчетливо рисовался на фоне холодного ясного неба»* [Юзефович 2000:6]. Стоит сразу сказать, что роман начинается именно в 2000 годы, далее герой Шубин погружается в воспоминания и там уже меняется пространство и время происходящих событий. Что касается пространства Монголии, то Шубин бывал здесь не единожды, эту есть подтверждение в тексте *«управление ЦК МНРП построило спецгостиницу «Нюхт»... Осенью 2004 года Шубин с женой снимали здесь номер. Мы видим, что при изменении времени, в данном случае, пространство остается прежним. Следующая отсылка к изменению времени так же присутствует в данной главе «Двадцать лет назад, когда Шубин приезжал сюда собирать материалы для диссертации о работавших в Халхе русских эпидемиологах, эта статуя стояла у входа в Республиканскую библиотеку».* Это еще раз подтверждает тот факт, что

оставаясь в одном пространстве – Монголии, автор перемещает нас в разное время, на несколько лет назад и на несколько десятилетий назад.

Следуя за текстом, мы видим, что Шубин, находясь в гостинице, узнает в одном из мужчин своего давнего знакомого, именно с этого момента пространство романа перемещается из Монголии в перестроечную Москву: *«Был 1993 год, март»*. Меняется уже не только пространство, но и время происходящих далее событий, а именно Москва. Мы наблюдаем встречу героев Шубина и Жохова, и снова автор нам дает отсылку к Монголии: *«Это было в другой жизни. В гостях у общего приятеля случайно обнаружилось, что оба бывали в Монголии. Жохов работал там не то геологом, не то горным инженером»*. Автор как бы играет пространством, постоянно перемещая нас из одной точки в другую, но не выходя за рамки воспоминаний героя Шубина. Следующие действия романа разворачиваются во времена перестроечной Москвы. Дается описание жизни Шубина в те времена, рассказывается о тяжелой предпринимательской жизни Жохова. В пространство Монголии и в наши дни читатель пока не перемещается.

Автор всегда точно определяет время в романе, а именно *«часа через полтора Жохов...»*, *«дня через три после встречи с Жоховым...»*. Находясь в пространстве Москвы, а именно в пространстве квартиры Шубина, мы знакомимся со следующим героем романа – Тимошкой Анкудиновым. Знакомит нас с ним писатель Шубин. Именно Шубин решает написать исторический очерк и самозванце, и начинает с Анкудинова. Начинается очерк Шубина и пространство романа перемещается во времена смуты: *«Анкудинов родился в 1617 году...»*. Нам рассказывается о судьбе и жизни Тимошки. Таким образом, из пространства и времени перестроечной Москвы мы перемещаемся в пространство 17 века. Повествование об Анкудинове прерывается и перед нами снова пространство квартиры Шубина и времени перестройки. Можно заметить, что в пространство 17 века мы попадем из квартиры Шубина и только тогда, когда он пишет очерк о самозванце. И снова

пространство Монголии и время действия наши дни *«Через одиннадцать лет они с женой ехали из Улан-Батора в Эрдене-Дзу»*. В романе нарушается реальная последовательность событий. Резко происходит перемещение из одного времени и пространства в другое. Снова резкая смена времени и пространства, автор показывает нам уже сентябрь в Москве *«в сентябре у Жохова завелась одна женщина...»*. Далее повествование не выходит за временные и пространственные рамки перестроечной Москвы. Единственным отголоском Монголии является разговор Жохова в туристической фирме *« - у вас в Монголию туры есть? – осведомился он у девушки за стеклянным столом»*. Как мы сказали выше временные рамки не изменяются, они лишь расширяются до пространства Подмосковья, куда уехал Жохов *« - Дом отдыха «Строитель»?- вывернув шею, уточнила девушка. – Да. Где это? – Пятьдесят километров по Казанской дороге»*.

Мы снова видим комнату писателя Шубина и его работу над очерком. Перед нами появляется герой Анкудинов и пространство перемещается в Краков *«Анкудинова оставили в Кракове, чтобы при случае использовать его как разменную карту в игре с Кремлем»*. Здесь же автор дает нам точное время пребывания Анкудинова в этом городе *«здесь он прожил почти два года...»*. Таким образом мы делаем вывод, что время сюжетной линии Анкудинова не статично, нам показано оно в динамике. Время, как и пространство, меняется. Следом за этим снова пространство Подмосковья и сменяется оно пространством самой Москвы, где показан Шубин *«после ужина Шубин полчаса походил по улице...»*. Стоит отметить, что и пространство Шубина не остается в рамках его квартиры или комнаты, оно уже расширяется до пространства улицы. Далее мы снова видим героя Анкудинова и уже находимся в пространстве города Сучавы. В Сучаве Анкудинов пробыл недолго *«пару недель Анкудинов просидел под замком...»*. Снова перемещается пространство в комнату Шубина, затем смена идет на Подмосковье, и снова возвращаемся к Анкудинову, но уже в пространство Стамбула *«в Стамбуле Анкудинов предстал перед великим визирем Салех – пашой»*.

Снова пространство сменяется на подмосковную обстановку. Далее Анкудинов уже оказывается в Старом Влахе. Дается точная дата его пребывания там « *прожил на Старом Влахе до марта 1648 года* ». Затем различные города: Трогир, Венеция.

Далее в романе пространство перестроечной Москвы и эпоха Османской империи сменяют друг друга. Действия и судьба героев Жохова и Анкудинова отзеркаливаются. Поступки героев аналогичные. Все, что происходит с Анкудиновым в пространстве 17 века, точным образом происходит с Жоховым в 20 веке, вне зависимости от времени.

Иногда Шубин будто выходит из состояния воспоминаний и продолжают его действия в Монголии в наше время « *дня за два до того как отправиться в Эрдене – Дзу, Шубин с женой осматривали Ногон – Сумэ...* ». Таким образом, пространство Монголии можно считать отправной точкой для всех остальных пространств. Из современной Монголии мы отправляемся в перестроечную Москву, из пространства Москвы, именно из пространства комнаты Шубина в пространство Османской империи. И такая закономерность прослеживается на протяжении всего романа.

Появляется еще одно пространство Забайкалья во времена Гражданской войны. Героем этого пространства выступает самозванец Алексей Пуцято « *позже стало известно его настоящее имя – Алексей Пуцято...* ». Перемещения этого героя схожи с перемещениями Тимошки Анкудинова, единственное отличие – Алексей перемещался не выходя за рамки пространства России. Время дается точное « *к весне 1919 года...* ».

Каждое перемещение героя подкреплено точной датой, для доказательства обратимся к тексту романа « *весне 1919 его доставили в Омск...* », « *в январе 1920 он оказался в Чите...* », « *из Читы его перевели в Вернеудинск...пока в 1922 году не грянула партийная чистка* ». Обратим внимание, что пространство Алексея Пуцято существует как бы само по себе – автономно от всех остальных. Это пространство связано только с Шубиным, т.к. от его лица идет повествование этой

истории. Далее по тексту пространство цесаревича сменяется пространством Москвы.

Возвращаясь к герою Анкудинову, мы видим, что он находится в пространстве Рима и провел там полтора года « *за полтора года, прожитых в Риме...* ». Снова происходит смена пространств на перестроечное время. Затем мы видим Анкудинова уже в Стокгольме. К концу романа Анкудинов оказывается в Москве « *Анкудинова привезли в Москву в декабре 1653 года* ». Это завершающее пространство окружающее Анкудинова. Круг как бы замыкается, мы снова в пространстве Москвы, только время у этих пространств абсолютно разное. Свой путь Анкудинов начал в сентябре 1643 года, а уже в декабре 1653 года его след исчезает, таким образом время действия Анкудинова в романе составляет 10 лет.

В конце романа два героя – Жохов и Анкудинов находятся в одном временном промежутке и в одном пространстве. Выше мы показали время действия Анкудинова. Жохова же получается значительно меньше – с марта по сентябрь 1993 года, приблизительно семь месяцев. Так же Жохова мы наблюдаем и в наше время в Монголии, при встрече с Шубиным. Время действия всего романа составляет 11 лет – с марта 1993 года по осень 2004, стоит уточнить еще раз, что время действия романа начинается именно с 2004 года.

В романе ведущий мотив – мотив дороги. Герои всех трех эпох постоянно находятся в движении. Шубин все время романа находясь в пространстве Монголии нашего времени, все время куда-то движется: « *Скоро Шубин с женой на пару дней уехали из Улан-Батора, а по возвращении застали в «Нюхте другой семинар* ». Стоит отметить, что передвижения Шубина не выходит за пределы пространства Монголии, в пространстве Москвы мы видим Шубина только в пространстве его квартиры. Жохов постоянно находится в движении, он постоянно убегает от бандитов, которым задолжал большую сумму денег, обратимся к тексту: « *Ждать помощи было неоткуда, впереди маячили кнут и Сибирь* ».

Анкудинов решил бежать за границу, в Польшу », «Через пару часов он трясся в раздолбанной электричке».

Как мы уже говорили выше, роман начинается с пространства Монголии. На протяжении всего романа возвращает нас к ней. Мы можем смело сказать, что пространство Монголии является отправной точкой романа, куда постоянно хотят вернуться наши герои. Возьмем к примеру Жохова, когда он собирается бежать, первое место о чем он подумал это Монголия: *«В Монголию туры есть?»*. Находясь в загородном пансионе его не покидает мысль о Монголии: *«Жохов лежал на диване в куртке и в ботинках, скрючившись под стеганым одеялом с лезущей из дыр ватой. Почему-то последнее время ему часто снилась Монголия»*.

Мы видим героев романа все время в пути, они бегут от своей настоящей жизни, ища свободу и личное благополучие. Но дорога этих героев заключается не только в поиске покоя, но прежде всего, пути к себе герои хотят обрести себя, но вместо этого они находят чужую судьбы и вынуждены принять ее на себя.

Литература

Бахтин М.М. вопросы литературы и эстетики. М,1975

Юзефович Л. Журавли и карлики – М.:АСТ:Астрель 2007

©Петкевич К.С., 2015

Попова М. Ю. (Екатеринбург, УрГПУ)

Проблема мотивации к прочтению художественного произведения (на примере повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством»)

АННОТАЦИЯ: В статье рассмотрены методические технологии, способствующие мотивации к прочтению художественного произведения, выделены такие технологии как педагогическая мастерская, развитие критического мышления через чтение и письмо, определены и современные приемы повышающие интерес к чтению – создание буктрейлеров и виртуальные экскурсии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: педагогическая технология, мотивация к прочтению произведения, буктрейлер, виртуальная экскурсия

Popova M. J. (Yekaterinburg, USPU)

The problem of a motivation for reading of a piece of art (on the example of story «The night before Christmas» by N. Gogol).

KEY WORDS: educational technology, motivation for reading of a piece of art, booktrailer, virtual excursion

Существующее сегодня многообразие форм досуговой деятельности, глобальное информационное пространство снижают интерес к прочтению книг. Современный ребёнок мыслит иначе, ему легче найти готовый материал в сети, чем собственным трудом открывать истины, которые в литературном тексте часто даны не сконцентрировано: чтобы понять что-то о себе и жизни, надо прочитать довольно много страниц. Литература - это замечательное средство самопознания, самоопределения человека, но как в современных условиях пробудить у подростков интерес к серьёзному, вдумчивому чтению? Проблема мотивации школьника к прочтению художественного произведения сегодня остро встала в методике преподавания литературы.

Проблема мотивации рассматривается создателями технологии мастерской. «Технология педагогических мастерских» была создана ещё в 20 –е гг XX века во Франции психологами Полем Ланжевенном, Анри Валлоном, Жаном Пиаже и др., - сегодня эта технология снова используется в преподавании. Вадим Пугач, Татьяна Еремина — петербургские преподаватели, которые пробуют проводить уроки в форме мастерских. Согласно этой технологии, учитель на уроке перестаёт быть учителем, он становится Мастером, он создает такую ситуацию (основанную на эмоциональном восприятии), в которой ребёнок становится Творцом, а Мастер задает алгоритм действий. Мастерская интересна своей структурой. Первый её этап — «индукция» — как раз связан с мотивацией к прочтению текста. Поскольку индукция — это движение от частного к общему, то на первом этапе

предполагается работа с некоторыми явлениями — предметами, словами, рисунками и т.д., которые не имеют прямого отношения к тексту. Лишь затем учитель переводит разговор от выполненного задания к разговору о конкретном произведении [Пугач 2004].

Другая интересная технология — развитие критического мышления через чтение и письмо — излагается С.И. Заир-Бек и И.В. Муштавинской [Заир – Бек 2011: 9] Следует сказать, что, по мнению авторов технологии, «критическое мышление» не обязательно предполагает спор, конфликт, нечто негативное и отвергающее. Критическое мышление – «это открытое мышление, не принимающее догм, развивающееся путем налаживания новой информации на жизненный личный опыт».

Один из приемов работы в этой технологии — «Знаю — хочу узнать — узнал». Учитель предлагает ребятам только фабулу произведения («стадия вызова»). Школьнику предлагается записать рядом с фабулой изучаемого произведения вопросы, которые у него возникают. Так определяются те проблемы, которые должны быть выяснены на материале текста, который будет читаться. Затем предполагается чтение отрывков из предложенного произведения («стадия осмысления содержания»), этот этап поможет ученику ответить на вопросы, подтвердить или опровергнуть уже имеющиеся сведения.

Методисты Екатеринбург также сосредоточены на проблеме мотивации школьников к прочтению. Екатеринбургский Дом учителя организовал систему вебинаров, посвященных самым разным проблемам преподавания, - среди них вебинар Е.С. Квашниной «Мотивация к прочтению художественных произведений при помощи современных технологий». Автор вебинара говорит о мотивации подростков к прочтению современной литературы. По мнению Е.С. Квашниной, педагог должен ставить перед собой задачу «помочь ребёнку в открытии нового посредством Интернета и его возможностей» [Долинина 2014: 30], поэтому автор вебинара приводит целый ряд ссылок на доступные электронные библиотеки и сайты, связанные с литературой. Рассматриваются конкретные приемы, позволяющие заинтересовать ребёнка новым для него

произведением, поддержать интерес учащегося при чтении книги и вызвать желание обдумывать прочитанное: это и виртуальная экскурсия; и создание роликов (буктрейлеров) по произведениям; и знакомство с разными мнениями, комментариями к произведениям на сайтах интернет-магазинов, форумах.

Мы попытались найти способы мотивации к прочтению повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством», которая читается в 6 классе. Сам сюжет этого произведения интересен для школьников: сделка с чертом, путешествие, разные недоразумения, которые случаются с героями во тьме, когда черт украл луну. Даже фрагментарный пересказ учителя может вызвать интерес к тексту. Сложности начнутся тогда, когда дети останутся с текстом один на один, и вызваны они будут тем, что

- 1) текст довольно большой;
- 2) в нем очень много непонятных ребенку реалий;
- 3) много непонятных ребенку слов-украинизмов.

В силу этого мотивировать ребенка к чтению, подогревать его интерес к нему нужно будет не один-единственный раз, но на протяжении системы уроков. Предлагаем перечень подобных приёмов.

Первый урок по «Ночи перед Рождеством» - это урок знакомства со звучанием текста, самой тканью текста. Обязательно надо начинать чтение в классе, чтобы дети «вошли» в произведение. Здесь хороши будут фрагменты мультфильмов или чтение учителя, сопровождающееся презентацией, которая поможет понять слова - украинизмы. Мы предлагаем на данном этапе использовать настольную игру с условным названием «За черевичками».

Но прежде чем приступить к объяснению правил игры, а затем, непосредственно, к самой игре, нужно обратить внимание на её название. Учитель может принести туфельки, поставить перед детьми, чтобы они поразмышляли об этом предмете. Что такое черевички? Почему за ними нужно отправляться? Какую они имеют значимость? Что необычного может с ними случиться?

Дальше следует ввести и образ Черта, вывести на экран слайд, где фигурируют черевички и Черт. Задать ребятам вопрос: что может связывать эти явления? Какие ассоциации вызывает эта пара предметов? Если варианта «черт — транспортное средство» не появится — можно зачитать ребятам фрагмент рассказа, в котором описана ситуация полета на черте или показать небольшой фрагмент мультфильма.

После этого ребята делятся на группы, им раздаются игровые поля, фигурки, кубики. Учитель объясняет, что задача — быстрее Черта добраться до черевичек, а для этого следует разобраться с сопутствующими заданиями. Школьникам, например, предлагаются фрагменты текста, из которых они могут получить информацию о явлениях, предметах быта или обрядах, незнакомые названия которых усложняют понимание ребёнком произведения. В конце урока такая словарная работа закрепляется с помощью слайдов на презентации, где ученику нужно сопоставить картинку и название того, что на ней изображено.

Кроме того, игровое поле позволяет познакомить детей с логикой сюжета, со сменой основных эпизодов и героями: встреча Вакулы с Оксаной, встреча Вакулы и Черта, сцена в доме у Солохи, рождественские гулянья. Эпизоды также могут сопровождаться демонстрацией фрагментов мультфильмов и иллюстрациями.

Еще один прием, который может быть использован в начале изучения произведения, «Сочини сказку». Учитель делит детей на группы, раздаёт им списки главных персонажей, значимых для текста деталей (например, черевички, труба, дворец, дом Оксаны, мешки и др.), и каждая группа, опираясь на материалы, предоставленные учителем, сочиняет свою сказку, затем дети их зачитывают. Такой приём позволяет активизировать воображение учеников. Оперирование деталями и именами из гоголевского текста направляет учеников к прочтению произведения с целью сопоставления придуманной ими сказки и повести Н.В. Гоголя.

В качестве домашнего задания ребятам будет предложен перечень иллюстраций (на медианосителе), связанных с

основными эпизодами повести. Детям нужно будет подписать эти иллюстрации фрагментами из повести. Для слабых детей будут указаны границы текста для прочтения, для сильных таких границ не будет.

В завершение хочется отметить, что мотивация – это лишь один из коротких фрагментов в освоении текста и постижении смыслов произведения, чтение – труд читателя, поэтому ребёнок должен быть приучен к чтению.

Литература

Долинина Т.А., Архарова Д.И. Читаем вместе с детьми: современная литература для подростков и её роль в решении проблемы социализации обучающихся (учебно-методическое пособие для учителей). Екатеринбург : ГАОУ ДПО СО «ИРРО», 2014.

Заир-Бек С.И., Муштавинская И.В. Развитие критического мышления (пособие для учителей общеобразовательных учреждений. - Москва: Просвещение, 2011.

Пугач В.Е. Русская поэзия на уроках литературы (методическое пособие). Спб. : Паритет, 2003.

Еремина Т.Я. Мастерские по литературе. 11 класс: Методическое пособие. - Спб: Паритет, 2004.

© Попова М.Ю., 2015

Потапова Д. А.(Екатеринбург,УрГПУ)

***Восточная поэтическая традиция и русская культура
XVIII-начала XIX века***

АННОТАЦИЯ: В статье дан анализ освоения восточной традиции в русской культуре XVIII-начала XIX века, рассмотрены истоки и динамика этого процесса.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: поэтическая традиция, восточно-европейские культурные связи

Potapova D.A. (Yekaterinburg, USPU)

East poetic tradition and the Russian culture of XVIII- beginning of XIX century.

Keywords: poetic tradition, east-european cultural

Рождение новой русской литературы традиционно связывают со сложными историческими, социальными процессами, которые Россия переживала на протяжении XVII - начала XVIII веков. В результате крупных изменений отечественная культура секуляризируется, обретает светский характер. В полной мере относится это и к литературе. В значительной мере процесс формирования новой русской литературы был ориентирован на освоение современных достижений западной, прежде всего, классицистической, чуть позже – сентименталистской поэтической традиции. Это влияние сохраняется и в начале XIX века, когда русская поэзия, вслед за европейской, развивается в русле романтизма.

Однако, при всем увлечении Европой, в XVIII веке начинается и сознательное освоение русскими литературной традиции мусульманского Востока. Данный процесс столь же закономерен, как и стремление освоить западно-европейскую эстетику, и не в меньшей мере обусловлен социально-историческими обстоятельствами. Исследователи (Н. Чалисова и А. Смирнова, Г.З. Пумпян) объясняют «государственный интерес к магометанской вере» сразу несколькими обстоятельствами: 1) геополитическое положение России и ее национальный (поликонфессиональный) состав; 2) активная восточная политика, осуществление важнейших военных и дипломатических акций на ближневосточном направлении (присоединение Крыма, война с Турцией); 3) включенность России в европейские культурные процессы эпохи Просвещения и общеевропейская тогда мода на ориентализм [Чалисова, Смирнова 2000: 248; Пумпян 2011: 6-7].

Характерно, что русские писатели, прежде всего, обратили внимание на художественное своеобразие восточной литературы. Она привлекала экзотичностью, художественной затейливостью. И арабская и персидская поэзия славятся своей изящностью и обилием выразительных средств – по своему строю, стилю и по жанрам они сильно отличаются от западноевропейских представлений о канонах поэзии. Это и притягивало, и отталкивало западных поэтов. Следствием, как отмечает С.И. Николаев, становится то, что многие переводы с восточного поэтического стиля на западный, предложенные XVIII веком, роднит реализующаяся в них стилистическая установка на переложение «*смысла и истины*», *передачу тем и идей оригинала «по своему образу и покрою»*, с ориентацией на стилистические традиции родной литературы и с почти полным невниманием к стилистическим характеристикам переводимого текста [Николаев 1986: 109-122]. Чрезмерная яркость и напыщенность восточной поэзии смущала европейских авторов, что было вызвано различным пониманием сути поэзии в европейской и арабской культурах.

В Россию Восток попадал в основном через Запад. Характерный пример - начальный этап ознакомления России второй половины XVIII — начала XIX вв. с китайской литературой. Оно осуществлялось, главным образом, через языки-посредники — французский, немецкий, английский, маньчжурский — поскольку в Китае тогда царствовала Цинская, т.е. маньчжурская династия) [Рифтин 2004: 12-32]. Английский язык выполнил роль посредника и в процессе работы Н.М. Карамзина над переводом первого и четвертого действий санскритской пьесы Калидасы «Узнанная (по кольцу) Шакунтала». Перевод этот, озаглавленный «Сцены из Саконталы, Индейской драмы», был опубликован в 1792 г. в майском и июньском номерах «Московского журнала» [Гринцер 2004: 33-60].

Особую популярность тема Востока получила в начале XIX века, в период становления и расцвета русского романтизма. По мнению Л.С. Каганович, одной из причин такой популярности была «центробежность» эстетики романтизма, «ее интерес к

культуре не только собственно национальной или античной, как это было в классицизме, но и к духовному наследию и к образу жизни самых разных, в том числе восточных народов» [Каганович 1984: 14].

В числе причин, определивших устойчивый интерес русской литературы к культуре Востока, называется и эстетическая привлекательность Корана. Не случайно многие русские авторы обращались к священной книге мусульман как источнику поэтического вдохновения. Назовем хотя бы «Подражания Корану» А.С. Пушкина, «Из Корана» М.Л. Михайлова, «Подражания Корану» А.Г. Ротчева, «Из Ал-Корана» Л.Я. Якубовича и др.

Но главная причина, по мнению некоторых исследователей, заключалась в особом типологическом сходстве восточного и европейского романтизма. Так, Г. Ломидзе полагает, что в восточной литературе романтизм составляет «национальную стилевую традицию, и она выбивается на поверхность не в определенные, наиболее благотворные для возникновения романтических тенденций времена, но неизменно сопутствует литературному развитию» [Ломидзе 1969: 419].

Для романтиков восточная поэзия оказывалась особенно притягательной в силу интуитивно ощущавшейся ими внутренней близости мироощущения, художественно в ней выраженного. Так, один из лидеров русской романтической литературной критики, О. Сомов, в своей программной статье, заявляет: «Первый народ, имевший поэзию романтическую, были неоспоримо арабы, или мавры» [Сомов 1983: 160]. Восток мыслится в качестве своеобразной «прародины» романтизма, а потому сложившаяся там художественная система во многом определила особенности содержания и формы романтической поэзии в целом.

Однако процесс этот в России долгое время был отмечен все той же «вторичностью». По мнению Н. Чалисовой и А. Смирновой, «поэтика романтизма служила еще одним фильтром, пропускавшим через себя лишь тот Восток, который удовлетворял вкус и радовал взор европейца. <...> Наряду с проникновением *восточных мотивов, переодетых в «западное*

романтическое платье», в оригинальную поэзию (Т. Мур – В. Жуковский, Парни – Батюшков, Байрон – Пушкин), важным каналом, по которому “розы и соловьи” попадали в российскую литературу, оставались в первой половине XIX века переводы восточного “с западного”» [Чалисова, Смирнова 2000: 265] («вторичные» переводы с французского и немецкого). Был, однако, канал, по которому в русскую культуру проникали переводы непосредственно с восточных языков – труды русских филологов-ориенталистов. Но большинство филологических переводов в России осуществлялись в отрыве от поэтической традиции; лишь к 20-30 годам XIX века интерес к Востоку достиг такой степени, что переводы «филологического» направления с арабского и персидского начали публиковаться время от времени в журналах для широкой публики.

Именно по этой причине при общей заинтересованности экзотикой Востока, русские поэты, по примеру Запада, не воспринимали всю специфику восточной поэзии. Как отмечают Н. Чалисова и А. Смирнова, «в ситуации поэтической встречи “европейской” России с азиатским Востоком на общем фоне восхищения перлами экзотической фантазии и “усилий вживания” в порожденные ею памятники слова очерчивается и область неадекватного понимания. <...>Русская поэзия, отведав с блюда поэзии Востока, ощутила нестерпимо пряный вкус приправ диковинных метафор и уподоблений, почти совсем не разбавленных “едой” поэтического нарратива» [Чалисова, Смирнова 2000: 247]. Рассуждая об основах русских стихов в «восточном стиле», исследовательницы показывают, как «в единое семантическое поле литературного Востока помещаются наряду с джинами Шехерезады, мудрыми дервишами Саади и любовно-винными песнями Гафиза, гордыми бедуинами и внушающим конфессиональный ужас лжепророком Мухаммедом, сюжеты хорошо знакомых библейских сказаний. Все это, переплетаясь, находит выражение в восточном стиле русских романтиков. <...>В поэзии русского романтизма начинается стилистическая работа с восточными мотивами в отечественной литературной традиции, получившая название “восточный стиль”» [Чалисова, Смирнова 2000: 258]. Но что

именно представлял собой «восточный слог», что он почерпнул из настоящей восточной поэзии? По мнению Вяч. Вс. Иванова, он предполагал «прежде всего, уподобления и метафоры, изысканную образность, отчасти имитировавшую арабскую и персидскую» [Иванов 1985: 465-466]. Н. Чалисова и А. Смирнова делают важное дополнение, что в произведениях «восточного стиля» «соединялись метафорические образы в лирике русских романтиков вовсе не в том “курчавом беспорядке”, который виделся у восточных поэтов, а подчиняясь нормам развертывания лирического сюжета, установившимся в русской традиции» [Чалисова, Смирнова 2000: 260]. Однако освоение художественных средств Востока открыло новые эстетические горизонты для русской поэзии, на что считает необходимым указать Н.И. Никулин: «Эстетическое обогащение русской литературы через обращение к восточным художественным традициям и изображение жизни Востока стало примечательной чертой литературной эпохи» [Никулин 2004: 3].

Как мы уже упоминали выше, увлечение Востоком было практически всеобщим, поэтому многие поэты и первого, и второго планов так или иначе использовали восточные мотивы в своем творчестве. По степени влияния на русскую поэзию восточную литературу можно сравнить с античной – с началом увлечения Востоком «заканчивается монополия античной литературы как единственного образца для подражания» [Никулин 2004: 5].

Как отмечает Никулин, при знакомстве с поэзией Востока Европа, и вместе с ней Россия, сделала очень важное открытие – открытие всемирного масштаба художественной словесности. Осмысливая представления о мировой литературе, Гете писал по поводу «Западно-восточного дивана»: «Мое намерение состоит в том, чтобы радостно связать Запад и Восток, прошлое с современным и постигнуть их нравы и образ мышления в их взаимосвязанности, понять одного с помощью другого» [цит. по: Кессель 1973: 29]. Это было важнейшей и определяющей закономерностью осознания единства мировой литературы. Понимание всемирности, единства литературы стало прорывом,

и особенно это ощутила русская литература: «Именно вместе с эпохой осознания понятия всемирной литературы русская литература становится мировым явлением, выходит далеко за национальные пределы, она превращается в художественный и нравственный фактор мирового значения» [Никулин 2004: 5].

Таким образом, познание Востока и его культуры расширило горизонты восприятия и осознания мира и мировой литературы в частности, восточная поэзия обогатила художественные методы и тематику в литературе и подарила новый опыт восприятия литературы яркой, затейливой, пышной и изящной, не имеющей аналогов ни в одной европейской культуре. Впереди был следующий этап – изучение и художественное освоение подлинной восточной поэтической традиции, огромную роль в котором сыграл А.С. Пушкин – создатель цикла «Подражания Корану».

Литература

Гринцер П.А. Ранний этап русско-индийских литературных связей. «Саконтала» Карамзина // Восток в русской литературе XVIII — начала XX века. Знакомство. Переводы. Восприятие. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 33-60.

Иванов В.В. Темы и стили Востока в поэзии Запада // Восточные мотивы. Стихотворения и поэмы. М. : Наука, 1985. С. 424-470.

Каганович С. Л. Русский романтизм и Восток. Специфика межнационального взаимодействия. Ташкент: ФАН, 1984.

Кессель Л.М. Гете и «Западно-восточный диван». М. : Наука, 1973.

Николаев С. И. О стилистической позиции русских переводчиков петровской эпохи // XVIII век. Литература XVIII в. в ее связях с искусством и наукой. М.: Наука, 1986. С. 109-122.

Никулин Н.И. Введение // Восток в русской литературе XVIII-начала XX: знакомство, переводы восприятие. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 3-11.

Ломидзе Г.И. Единство и многообразие. М. : Сов. писатель, 1960.

Пумпян Г.З. Коран и арабо-мусульманские мотивы в русской поэзии XIX-начала XX в. // Назим Межид ад-Дейрави. Коран и пророк Мухаммед в русской классической поэзии. СПб: Фонд исследований исламской культуры, 2011. С. 6-19.

Рифтин Б.Л. Русские переводы китайской литературы в XVIII — первой половине XIX в. // Восток в русской литературе XVIII — начала XX века. Знакомство. Переводы. Восприятие. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 12-32.

Сомов О. О романтической поэзии // «Их вечен с вольностью союз»: Литературная критика и публицистика декабристов. М. : Современник, 1983. С. 158-174.

Чалисова Н., Смирнова А. Подражание восточным стихотворцам: встреча русской поэзии и арабо-персидской поэтики // Сравнительная философия. М.: Восточная литература РАН, 2000. С. 245-344.

© Потапова Д.А., 2015

Провкова А.Б. (Екатеринбург, УрГПУ)

***Функции пейзажа в романе М. А. Осоргина
«Сивцев Вражек»***

АННОТАЦИЯ: В статье рассмотрены функции пейзажа в романе М. А. Осоргина «Сивцев Вражек», показано, что пейзаж включает в себе идеальную модель вселенной, но в гражданскую войну красота разрушается. Уступая место хаосу и распаду.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: литература русского зарубежья, пейзаж, гармония и хаос

Provkova A. B. (Yekaterinburg, USPU)

Functions of landscape in the novel «Sivtsev Vrazhek» by M.A.Osorgina.

Keywords: literature of Russian abroad, landscape, harmony and chaos.

В начале XX века Россию захлестнула волна эмиграций. Михаил Андреевич Осоргин оказался в числе пассажиров

небезызвестного «философского парохода», на борту которого находились видные деятели из сферы науки, литературы, искусства. Многим было обещано возвращение на родину, но это стало очередной обманной уловкой. Пленникам «философского парохода» пришлось остаться на чужбине навсегда. Как и все, Осоргин вынужден был искать пути дальнейшего развития своего творчества. В конце 1923 года он перебрался в Париж, где и смог развернуть свой великолепный талант прозаика.

С романа «Сивцев Вражек» М. А. Осоргин вёл отсчёт своей литературной судьбы. Этапное произведение, вошедшее в прозу 20-х годов, повествующее о судьбе и исканиях русской интеллигенции в революционную эпоху. Влияние революции вызвало в его творчестве «усиление лиризма и внимание к общечеловеческому» [Зайцев1990: 27]. Именно в этом романе отразилось то, как тяжело приходило осознание писателем своей оторванности от корней, как мучительно было принять события прошлого: тысячи искалеченных жизней, которые оставила после себя Гражданская война.

Будучи уже в эмиграции писатель никогда не забывал о своей родине. И в романе не обошел он милую сердцу природу родного края. Через пейзаж показал, всё то, что было ему дорого, за что он и любил Россию. Являясь важнейшим компонентом художественного произведения, пейзаж служит для создания внутреннего, воображаемого мира произведения, а также для выражения авторской концепции мира, его особенностей, его красот и недостатков, плюсов и минусов. Через пейзаж происходит передача чувств – самых тонких, едва уловимых ощущений, впечатлений, воспоминаний, различных состояний человека, живущего в этом огромном мире, передается его мимолетная жизнь на фоне вечной природы.

Подчиняясь не только принципам какого-либо творческого метода автора, но и приёмами его создания, пейзаж может выполнять несколько основных функций. И в творчестве Осоргина чаще всего пейзаж будет служить не только для обозначения конкретного места и времени действия, (хотя это тоже немало важно), но и реализовывать свою психологическую

функцию – раскрывать характер и менталитет русского человека, а также передавать авторское отношение к изображаемому.

Повествование в романе открывается безграничным, всеобъемлющим пейзажем, воплощающим в себе идеальную модель Вселенной: «В беспредельности Вселенной, в Солнечной системе, на Земле, в России, в Москве, в угловом доме Сивцева Вражка...»[Осоргин 1990:341]. Вместе с автором мы не спеша путешествуем по просторам вселенной, то приближаясь, то отдаляясь от её центра, внимательно рассматривая каждую деталь, находя ей определённое место в этом мире. Вокруг центра непрерывно и беспрестанно протекает жизнь, жизнь человека, жизнь России, жизнь планеты, жизнь Вселенной, и в центре оказывается тот самый дом в Сивцевом Вражке. В доме сложена своя система, и не менее насыщенная жизнь кипит, чем на космических орбитах. И если образ космоса, прежде всего, связан с миром хаотичным, беспорядочным, то мир обитателей дома наполнен спокойствием, теплом и уютом. В бытовых деталях это гармония жизни, всегда подчёркивается: «Свет лампы, ограниченный абажуром, падал на книгу, задевая уголок чернильницы, календарь и стопку бумаги. На столике стакан воды, порошки и конфеты в бумажке. И кресло стояло покойное, просиженное. И пахло лавандой и прошлым»(342).

Образ музыки, который возникает уже в самом начале, становится той невидимой нитью, которая способна соединить мир хаоса и мир гармонии, именно через музыку герои хотят постичь этот мир, «Эдуард Львович хочет постигнуть мироздание силами музыки. Музыка велика тем, что ей не приходится оперировать словами, цифрами, что она не переводится на несовершенный язык»(351).

С образом музыки вводится в произведение образ русской природы как колыбели человеческой жизни, как единственного места, где человек по-настоящему может почувствовать себя счастливым, ощутить себя маленькой частью этой огромной Вселенной. Сильнее всего эту связь чувствует Танюша, как ребёнок, она вбирает в себя все эти звуки, цвета, запахи

природы: «Сначала впивалась в звуки, потом унеслась в гармонию. Космоса в музыке не искала: просто вбирала ее в душу и рядом с ней – в ее орбите – жила» (352). Танюша является воплощением настоящей жизни. Через её переживания, трепетное отношение к своему городу, к русской природе мы слышим голос автора «отзвук ностальгического чувства, его памяти о России, о своей далёкой родине» [Дергачева 1994: 61].

Автор отмечает, что природа неизменна, и даже в период войны её красота не ушла, а люди просто перестали её замечать. Именно поэтому картинами природы открываются многие события, происходящие в доме, на улицах, в России целом. Пейзажи предваряют события, происходящие в жизни героев, в жизни страны. Так, например, показано одно из первых утр весны, наступающей в городе: «Родилось утро – в белой сорочке румяное утро. Молочными крыльями забилося в окна. Сегодня первый день настоящей весны» (344).

И, кажется, красота и гармония царит в мире Сивцева Вражка и всего города, но тут нам предстаёт реальный первый день весны, городской, далёкий от мечты и космических грёз: «Сыпалась старая затвердевшая замазка с прилипшей к ней ватой, вынимались и выливались стаканчики кислоты, подметался подоконник, и крошки сора падали за окно. На дворе выбивали ковер, на окне в кухне кухарка поставила ящик с землей и натыкала проросших луковиц. Звенел трамвай неистово и напрасно...» (345). Люди не только не радуются весне, они вообще не замечают её прихода. Для них это обычный день, в котором каждый из них пытается сделать свои дела. Как механические трамваи, люди бегают, суетятся, их поглотил мелкий быт, он засыпал городской пылью глаза жителей, и поэтому увидеть красоту, происходящую в мире, они просто не могут. И так будет повторяться не один день и даже не один сезон.

Появляется мотив ущербности человека в этом мире. Человек перестаёт быть частью этой природой, когда перестаёт замечать всю ту красоту, которая его окружает. Разлад с природой, доходящий до своего апофеоза, выражается автором в образе войны. Войны такой же всеохватной, сметающей всё, и

уничтожающей не только города, жизни людей, установленные порядки, но и вечную связь природы и человека, основные закономерности пребывания человека в этом мире, его предназначение.

Автор рисует страшные картины войны и её последствий, в которых человек перестаёт быть человеком и становится игрушкой в руках войны, безмолвным и негласным свидетелем истории: «Но снега все не было. А летали в те дни над Москвой свинцовые шмели, вдоль улиц, поверх крыш, из окон наружу, снаружи в окна. И кидались люди страшными мячиками, от взрыва которых вздрагивали листы железа на особнячке Сивцева Вражка. Начался свинцовый снег на Тверском бульваре» (418).

Одним из главных образов войны становится образ «железной гусеницы», паровоза, который отправляет в потусторонний мир войны и возвращает обратно калек: «Громадный, круглогрудый, мощный, – вдали он превратился в головку гусеницы, ползущей по земле. Охает, насвистывает, спешит, боится потратить лишнюю минуту..» (370). Образ поезда является, по сути, проводником в мир мертвых. Но ничего, кроме страданий, боли, смерти, он не привозит. Искалеченные тела людей являются выражением искалеченных душ, искалеченных судеб. Никто не знает, когда его заберут, и никто не уверен в возвращении. Бессмысленность социально-политической жизни ярко воплотилась на страницах романа. Мир неоправдавшихся надежд и необъяснимой жестокости не может сосуществовать с вечными природными законами.

Пейзажи, связанные с образом города, пропитаны болью и страданием людей, живущих там. Война, которая не оставляет за собой ничего, кроме разрушений, как города, так и жизнью людей, должна быть закончена. Природа перестала быть спутником человека, вместо этого она заменилась искусственными, механическими деталями, порожденными войной. Сцены кровавого террора стали лицом города: «Астафьев работал как автомат, без мысли, без сознания о времени, не ощущая больше ни ужаса, ни отвращения. Стягивая с грузовика очередного «жмурика», механически считал: «три,

пятый, шестой...» Трупов было до двадцати, нижние всех страшнее, смятые, пропитанные своей и чужой кровью. Мир был. Но был мир пуст, мертв и бессмыслен» (508).

Мир, отраженный в романе «Сивцев Вражек», — мир «перевернутый», живущий вне нормальных законов бытия: «Как голод, как холод, как тиф — расстрелы стали явлением быта и тревожила мысль только ночью...» (541) — но если смерть становится бытом, то быт становится ежедневным подвигом, битвой, в которой жизнь противостоит смерти. Описание тяжкого быта зимы 1919 года завершается суровым выводом: «Была тяжела в тот год жизнь, и не любил человек человека. Женщины перестали рожать, дети-пятилетки считались и были взрослыми. В тот год ушла красота и пришла мудрость. Нет с тех пор мудрее русского человека» (556).

В мире, где идет война, разрушаются границы между жизнью и смертью — это извращает привычную суть явлений и даже формы времени и пространства. Обнаруживается некое фантастическое измерение пространства. В нем таинственная старуха «пишет историю», а «дьявол за спиной старухи» ловит перо «за верхний кончик», мешая ей.

Описанию войны предшествует символическая глава «Lasius flaus»¹⁷. В ней противостоят друг другу ангел жизни и ангел смерти, и «несуществующий великий» присуждает победу второму из них. Поэтому начинается грандиозная битва обыкновенных рыжих и агрессивных темных муравьев, которая предшествует войне людей и не многим отличается от последней. Муравьи проявляют чудеса героизма, но сражающиеся армии и целый «живой мир гибнет под сапогами прошедшей по полю пулеметной команды, их гибель становится предсказанием трагических событий в мире людей, но вселенная остается равнодушной» (353).

Символична также глава, напоминающая притчу — «Обезьяний городок» (433). Внешне она никак не связана с сюжетом романа, но ассоциативная соотнесенность образов всё же присутствует (мир людей — мир обезьян). В.В. Агеносов пишет о «главе» «Обезьяний городок»: «Она не только продолжает мысль о всеобщем характере войны (сильные

рыжие обезьяны захватывают территорию и блага серых, садистски издеваются над побежденными), но и ставит столь важный для писателя вопрос о цене жизни. Чтобы сохраниться, серые обезьяны переселились из городка в клетку, смирились с несвободой» [Агеносов 1998 : 139].

Символично, что образом дома начинается и завершается повествование. Тяжёлые времена не могли не наложить свой трагический отпечаток на дом и жизни героев. Но в нем не прекращалась духовная жизнь: Поплавский голодает, но беспокоится о состоянии российской науки, Эдуард Львович создает новую, небывалую музыку, Протасов собирается восстанавливать хозяйство, ведутся споры о науке, культуре, нравственности, традициях. Дом становится пространственным и нравственным центром романа, именно в нём Танюша произносит свои слова о ласточках, которые каждую весну прилетают, утверждая тем самым непоколебимые ничем и никем ценности природной и человеческой жизни.

Так через образ дома, в которых даже ночью виден свет, красные гардины, рояль, часы с кукушкой, автором создается не только ощущение уюта и тепла, но и вводится один из основных мотивов его произведений – мотив Реки Времени. Параллельно картинам войны, возникает образ неостановимо текущего времени жизни природы: «Лето сменялось осенью, прекрасной в деревне, хмурой в городе. Зима сковывала воды, заносила дороги, погребала опавшие листья. Теплело – и опять возвращалась весна, обманывая людей надеждами, богато одаряя природу зеленой мишурой, – часы с кукушкой считали минуты. Уходили на вечный отдых те, кому пришло время, зарождались новые жизни» (603).

Ход времени показан через образ реки, которая неумолимо течёт своим ходом, не останавливаясь, и не прекращаясь, даже в самые тяжёлые дни жизни мира. С одной стороны, в её изображении мы видим мотив вечности природы, её непоколебимых законов, а с другой – река связана со временем, временем мирским, которое, как река, бежит, вопреки всем событиям и судьбам. И его ход, как и ход реки, нельзя ни остановить, ни задержать, ни даже повернуть вспять. Всё, что

унесла река, уносится и временем, и на их фоне протекает жизнь человеческая – скоротечная, мимолетная, у которой нет пути назад, как нет у паровоза-войны остановок и передышек. Мы воспринимаем жизнь как движение, но движение, происходящее по законам природы или по законам человеческого разума, в итоге приводит к разному логическому завершению.

Ещё одним из главных лейтмотивов, проходящих через весь роман, будет образ ласточки, которая появляется в начале романа: «Невысоко в небе тучкой летели ласточки из России в Центральную Африку – только на зиму, чтобы там переждать холод и опять вернуться. Родиной их была Россия, она же и страной любимой» (373). Пролетая, «видели ласточки со своих высот: по зеленому фону – нити рек и прохладные пятна озер. Как кучки мусора – города и городочки, и вокруг них реже лес, скуднее зелень полей, точно дыма и грязи их чуждается природа, уходит подальше» (374).

И всё-таки ласточки возвращаются на родину, так как, не смотря ни на что, родина это то, что будет с человеком всю его жизнь, и все её страдания, это и страдания народа, живущего на ней. Но, как и в природе наступает период оттепели и пробуждения природы от холодной и долгой зимы, так и в мире Сивцева Вражка закончившаяся война повлекла за собой пробуждение и обновление сначала природы, а затем и человека: «Пришла весна, долгожданная, медлительная, неповоротливая. Весенней уборкой города занялась сама природа. Но и люди пытались помогать ей» (469). Именно поэтому в конце романа мы слышим, как звучат слова старого профессора, полные веры в жизнь, в восстановление связи времен, нормальной логики жизни: «Люди придут, новые люди, начнут все стараться по-новому делать, по-своему» (616).

Понимая то, что человеческая жизнь не вечна, в отличие от жизни природы, профессор просит Таню отметить день прилёта ласточек как символ того, что пусть и не при его жизни, но в дальнейшем, после его смерти, в мире воцарится гармония и единение с природой. В это верит и писатель: «Ласточки непременно прилетят. Ласточке все равно, о чем люди спорят,

кто с кем воюет... у ласточки свои законы, вечные. И законы эти много важнее наших» (616).

Литература

Зайцев Б. К. Земная печаль. Л., 1990..

Осоргин М. А. Времена – М.: Современник, 1989. Далее текст Осоргина приводится по этому изданию с указанием страницы непосредственно после цитаты.

Дергачева Э. С. Дом и история в романе М. Осоргина «Сивцев Вражек» // Михаил Осоргин. Страницы жизни и творчества. – Пермь, 1994.

Агеносов В. В. Вольный каменщик. М. Осоргин // Литература русского зарубежья. – М., 1998.

© Провкова А.Б., 2015

Рахимова Э.Л. (Екатеринбург, УрГПУ)

Жанровая модель антиутопии

АННОТАЦИЯ: В статье дан анализ жанрового содержания антиутопии, особое внимание уделяется тому образу мира, который воплощен в этом жанре – показана его близость к модели тоталитарного государства

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: антиутопия, образ мира, модель тоталитарного государства

Rakhimova E. L. (Yekaterinburg, USPU)

Genre model of dystopia

Keywords: dystopia, image of the world, model of totalitarian state.

Антиутопия, согласно определения словаря литературоведческих терминов, это жанр, представляющий собой критическое описание общества утопического типа - своеобразную антитезу социальной утопии. Антиутопия оспаривает миф, созданный утопистами без оглядки на реальность, подвергает сомнению саму идею идеального социума. При этом, если в жанре традиционной утопии происходит воображаемое обращение авторов в прошлое и настоящее, то в антиутопии всегда обращена в будущее. В

антиутопии мир, выстроенный на тех же началах, что и мир утопии, дан изнутри, через чувства его единичного обитателя, испытывающего на себе, своей частной судьбе законы идеального общества. В антиутопии используется особый «тип художественности»: в отличие от утопии, в ней есть романский конфликт. Рассмотрение этого конфликта и позволяет автору открыть свое отношение к происходящему в изображаемом мире. [Литература и язык 2006: 15]

Ныне место утопии как плацдарма для свободной фантазии заступила антиутопия. Это всегда «настоящий» роман: с любовью, приключениями, невозможными совпадениями. Ее герои живут в приземленном, человеческом мире, в отличие от условного мира утопии. Антиутопические романы как бы имитируют жизнь в ее наиболее драматических и трагических изломах. В них есть то, что современному человеку необходимо: ирония, сатира, карикатура.

«Художественная антиутопия всегда прогнозирует то, что произойдет с душой человека, если осуществляются проекты, которые провозглашаются сегодня, оценивает их последствия «через чувства единичного обитателя», в этом смысле антиутопия «персоналистична», это «отклик человеческого существа на давление «нового порядка». [Русская литература 2012 : 223]

В составе жанровой модели рассматривается система жанровых носителей, в которую входят: хронотоп, субъектная организация, жанровые мотивировки.

«В каждом произведении литературы при посредстве внешней формы (текста, речевого уровня) создается внутренняя форма литературного произведения — существующий в сознании автора и читателя художественный мир, отражающий сквозь призму творческого замысла реальную действительность (но не тождественный ей). Важнейшие параметры внутреннего мира произведения — художественное пространство и время. основополагающие идеи в исследовании этой проблемы литературного произведения разработаны М.М.Бахтиным. Он же и ввел термин «хронотоп», обозначающий взаимосвязь художественного пространства и времени, их «сращенность»,

взаимную обусловленность в литературном произведении. Хронотоп ориентирован на человека: он окружает человека, запечатлевает его связи с миром, нередко преломляет в себе духовные движения персонажа, становясь косвенной оценкой правоты или неправоты выбора, принимаемого героем, разрешимости или неразрешимости его тяжбы с действительностью, достижимости или недостижимости гармонии между личностью и миром. <...> По словам Ю.М. Лотмана, «язык пространственных представлений» в литературном творчестве «принадлежит к первичным и основным». [Цит. по: Лейдерман 2001: 32].

Например, хронотоп в известном антиутопическом романе Дж. Оруэлла обладает следующими чертами: «В стране Океании восторжествовал режим, именуемый ангсоц, т. е. английский социализм. Это тоталитарная диктатура обладающая печальным сходством с хорошо известными репрессивными режимами <...> Регламентация всех форм быта доведена до крайне степени. Перед нами — абсурд тоталитаризма. <...> Сама жизнь в Океании из-за целенаправленной «патриотической обработки сознания» предстает в мифологизированном и мистифицированном виде». [Гиленсон 2012:340]

«Оруэлл проверяет истинную свободу человеческих отношений временем, ставя героев в ситуации, в которых прошлое, настоящее и будущее хищно борются за свою власть над человеком, и победитель проглатывает не только побежденных соперников, но и само поле боя - сознание личности». [Чаликова 1994:51 с.]

Точка зрения говорящего на изображаемое нередко претерпевает изменения даже в рамках небольших произведений. Понятие «точка зрения» тщательно обосновано Б.А. Успенским. Опираясь на суждения М.М. Бахтина, В.В. Виноградова, Г.А. Гуковского и анализируя художественные тексты. ученый утверждает, что проблема «точки зрения» является «центральной проблемой композиции», что этот феномен составляет «глубинную композиционную структуру» «и может быть противопоставлен внешним композиционным приемам» [Хализев 1999 :175] «Замятин с самого начала, с

первой же строчки, ставит в центр романа человека, конструктора, создателя космического корабля «Интеграл» Д-503. Весь роман с субъектной точки зрения представляет собой исповедь этого героя, его дневник. А исповедь, дневник — это самая проникновенная форма, лучше всего позволяющая раскрыть внутренний мир человека. Но весь стилиевой колорит романа «Мы» состоит в том, что повествование от первого лица здесь внутренне диалогично. Автор строит речь героя так, что она сама себя разоблачает» [Русская литература XX века : 223]

Мотивировка - это приём, с помощью которого обосновываются особенности построения художественного произведения (введение какого-либо эпизода, сюжетного хода, неожиданное преобразование героя и т. д.). В литературе Нового времени господствует «реалистическая» мотивировка как способ маскировки условности, свойственной художественной литературе, благодаря которому произведение вызывает иллюзию достоверности или правдоподобия в описании вымышленных событий. Поведение персонажа должно протекать из свойств его характера (психологическая мотивировка); введение в текст новых персонажей и связанных с ними сюжетных линий должно быть оправдано такой композиционной мотивировкой, как родство или знакомство этих персонажей, и т. д.; вставные тексты должны также иметь композиционную мотивировку (например, это истории, рассказываемые героями произведения). [Литература и язык 2006: 135]

Пространственная и временная дистанции, отделяющие читателя от описываемого общества, оказываются функционально тождественными и служат мотивировкой перехода из одного мира в другой, из «совершенного мира, изображенного в произведении, в новый, разоблаченный мир антиутопии, в каждом из них наблюдается сходная картина: «всемогущее государство и подавленный им человек. У всех смелая решительная женщина, подруга героя, вольно или невольно ведущая его к мятежу и гибели. Везде герои физически и духовно гибнут» [Чаликова 1994: 48]

Тип героя в произведениях антиутопического жанра представляется «винтиком» в механизме государственной машины, который в силу каких-либо катализаторов изменяет ход своего мышления и начинает бунтовать. Хотя, «разлом в замятинском мире в конечном счете проходит не между человеком и машиной, даже не между человеком и государством, а между - «мы» и «я». [Сухих 2013:119]

Антиутопия никогда не была легким занимательным чтением. В ее зеркалах мир XX столетия отразился самыми мрачными своими сторонами, а проблематика, поднятая в ней, слишком ответственна, чтобы отмахнуться от нее, упиваясь острыми поворотами сюжета и столкновениями персонажей. Однако это как раз такая проблематика, вне которой невозможно осмыслить опыт нашего века. В каком-то смысле он ведь и представлял собой непрерывный поиск утопии, способной устоять в испытаниях движущейся историей, а оттого его хроника содержит так много ложных озарений, сменявшихся разочарованиями, так много конвульсий, заблуждений и катастроф. [Зверев 1989 :324]

Литература

Гиленсон Б.А. История зарубежной литературы конца XIX — первой половины XX века. М.:Юрайт, 2014 — 629 с.

Зверев А. «Зеркала антиутопий». Антиутопии XX века. М.: Книжная палата. 1989 г. - 349 с.

Историческая поэтика русской классической повести: учебное пособие. М.:Флинта. Наука. 2010. 60 с.

Лейдерман Н. Л., Барковская Н. В. Теория литературы (вводный курс): Учебно-методическое пособие для студентов факультета русского языка и литературы / Урал. гос. пед. ун-т; Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник». — Екатеринбург, 2011. — 74 с.

Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия. — М.: Росмэн. Под редакцией проф. Горкина А.П. 2006.

Русская литература XX века./под ред. Н.Л. Лейдермана - М.: Академия, 2012

Сухих И.Н. «Утопия и вера вечного еретика». Русский канон: книги XX в. М.: Время. 2013 г. - 864 с.

Хализев В.Е. «Теория литературы» М.: Высшая школа. 1999 г. 237 с.

Чаликова. В. «Идеологии не нужны фантазеры». Утопия и свобода. М.: Весть ВИМО 1994 г. - 184 с.

Чаликова. В. «Джордж Оруэлл: философия истории». Утопия и свобода. М.: Весть ВИМО 1994 г. - 184 с.

© Рахимова Э.Л., 2015

Рудакова М. М. (Екатеринбург, УрГПУ)

***Особенности сюжетостроения романа Ф. М. Достоевского
«Униженные и оскорблённые»***

АННОТАЦИЯ: В статье дан анализ особенности сюжетостроения романа Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорблённые», выделяются разные сюжетные линии, связанные с конкретным персонажем, рассматривается вопрос о внутренней связи между ними

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: творчество Достоевского, сюжетостроение, особенности композиции

Rudakova M.M. (Yekaterinburg, USPU)

Features of plot's building blocks of the novel «Humiliated and Insulted» by F.M. Dostoevsky

Keywords: Dostoevsky's work, building blocks of plot, features of composition.

«Униженные и оскорблённые» (1861) – переходный роман в творчестве Ф. М. Достоевского, совмещающий в себе стилевые особенности ранних произведений писателя и черты будущих его философских романов [См. об этом: Щенников 2005: 86-90]. Это первый многоплановый роман Достоевского. В произведениях писателя 1840-х годов рассказывалась только одна история, раскрывалась судьба главного героя вне связи с другими судьбами и историями. В романе же «Униженные и

оскорблённые» можно выделить несколько сюжетных линий. В центре каждой из них – один из главных персонажей романа: линия Наташи – ее отношения с Алешей Валковским (история семейства Ихменевых), линия Нелли (история семейства Смитов) и, наконец, с нашей точки зрения, – линия Ивана Петровича, где главной является история его взаимоотношений (диалоги) с князем Валковским.

В прижизненной критике и советском литературоведении, как показывает выполненный нами ранее аналитический обзор, не было понято, каким именно образом все эти три сюжетные линии сплетаются воедино, образуя художественное целое [См.: Рудакова 2014: 50-54]. Внимание критики и литературоведения было сосредоточено главным образом на любовной линии романа: Наташа Ихменева – Алёша Валковский. В связи с этим не понятыми оказались образы Ивана Петровича и князя Валковского, их идейно-композиционные роли в романе.

Линия Наташи Ихменевой занимает большую часть (2/3) романа: события, происходящие в судьбе героини и её семейства, двигают вперёд действие романа – в его настоящем времени. Вторая линия – история Нелли, её матери и старика Смита – трагическая: здесь повествуется о событиях, отнесенных к прошедшему времени, которые круто изменили жизнь семьи Смитов. Третья сюжетная линия Ивана Петровича: история его идейных столкновений с князем Валковским.

Сюжетную линию Наташи Ихменевой Н.Г. Чернышевский [Чернышевский 1950: 951-965] и некоторые литературоведы [напр.: Реизов 1972: 61-79; Этов 1972: 314-326] считали главной нравственной линией в романе. Линия Наташи начинается с *экспозиции*, в качестве которой выступает рассказ Ивана Петровича о своём детстве и знакомстве с Наташей. *Завязкой* же истории Ихменевых можно считать грязную сплетню о связи Наташи с Алёшей Валковским, которую неизвестно кто распустил, чтобы запятнать честь семьи Ихменевых.

Важными в развитии сюжетной линии Наташи являются эпизоды ее встреч с князем Валковским, усиливающими напряженность романного действия, неумолимо движущими его к кульминационному взрыву. *Кульминацией* в сюжетной

линии героини становится третий и последний приход к ней князя Валковского. Князь выбирает наиболее изощренный способ унижения Наташи, предлагая ей свою «помощь», которая заключается в предложении познакомить ее с добрым и благородным старичком, графом N, который готов «по-отечески» покровительствовать девушке. Вместе с этим князь дает Наташе десять тысяч в качестве компенсации отцу за проигранную тяжбу. Наташа возмущена и предложением, и «помощью» князя. Приход Ивана Петровича спасает Наташу от Валковского.

Благодаря вмешательству Нелли, которая, по просьбе Ивана Петровича, рассказывает семейству Ихменевых трагическую историю своей матери, не прощенной отцом – стариком Смитом, происходит благополучная *развязка* истории Наташи: девушка возвращается в отчий дом, все члены семьи Ихменевых рады тому, что они снова вместе и наконец-то простили друг друга.

Заключительная часть истории Наташи – *эпilog*. Она живёт дома, с отцом и матерью и с Нелли, которая стала для неё сестрой, а старику Ихменеву – дочерью. Наташа понимает, что всё произошедшее с ней было каким-то страшным сном, она жалеет, что «разрушила счастье» Ивана Петровича. Так сливаются воедино все три сюжетные линии в романе, который завершается открытым финалом, полным надежд на обретение долгожданного счастья, выстраданного столь дорогой ценой.

Таким образом, очевидна разрушительная роль князя Валковского в судьбе семейства Ихменевых. Глава семьи разорён, унижен, страдает от невозможности доказать свою невиновность в суде. Наташа оставлена Алёшей, оскорблена, честь семейства поругана. Однако им удаётся противостоять злу, которое исходит от князя, и спастись. В финале утверждается авторская мысль о возможности победы добра над злом.

Сюжетная линия Нелли - самая загадочная и трагическая в романе. Появление Нелли на страницах романа происходит на фоне тревожного состояния Ивана Петровича. Он стоит спиной к двери и ему чудится, что сейчас она откроется и войдёт старик

Смит, но входит совсем другое существо. Иван Петрович пытается поговорить с Нелли, но девочка не отвечает на его вопросы, узнав, что бабушка и Азорка умерли, она убегает. Так, происходит пересечение сюжетных линий Ивана Петровича и Нелли. Этот эпизод можно считать *завязкой* истории Нелли.

На протяжении всего романного повествования Иван Петрович старается помочь девочке. Так, он спасает Нелли от растрепания в доме Бубновой. Важна в истории Нелли ее единственная встреча с Валковским, который приходит, когда Ивана Петровича не было дома. Князь не узнает в девочке свою дочь.

Кульминация в сюжетной линии Нелли – рассказ о своей жизни чете Ихменевых, на что она решается, уступив горячим просьбам Ивана Петровича спасти Наташу. Огромных, нечеловеческих усилий над собой стоил Нелли этот рассказ о пережитом. Этот рассказ стал для Нелли самым большим потрясением, которое уже не могло выдержать её надорванное сердце. С Нелли случился припадок, после которого она уже не смогла поправиться. Но, рассказав историю своей семьи, девочка сделала, возможно, главное дело в своей жизни – спасла семью Ихменевых, а через это сделала счастливым и Ивана Петровича.

Развязкой истории стали болезнь и смерть Нелли. Девочка умерла, не примирённая, не исполнив завещания матери – отдать письмо князю с просьбой о помощи.

Таким образом, истории Наташи и маленькой Нелли развиваются параллельно, но не дwoятся, как считал Н.А. Добролюбов [Добролюбов 1984: 61-101]. В истории Наташи князь принимает как прямое участие (трижды приходит к ней), так и косвенное (через Алёшу). Его вмешательство в судьбу Нелли произошло в прошлом (судьбы старика Смита, разорённого им и погубленной матери девочки). С Нелли, как мы отмечали, Валковский встречается всего один раз. Однако, чёрной тенью он незримо присутствует в её жизни как олицетворение всемирного зла. Можно говорить о том, что князь Валковский влияет на судьбы обеих героинь.

Центральная в романе - сюжетная линия Ивана Петровича, которая пронизывает все повествование. Иван Петрович – герой повествователя, именно в его восприятии дается все изображаемое в романе. Образом Ивана Петровича, который вступает в контакты с главными персонажами романа – Наташей, семейством Ихменевых, Нелли, отцом и сыном Валковскими, скрепляются все сюжетные линии. Следовательно, его роль никак нельзя свести к функции простого рассказчика, как это сделал Добролюбов в своей статье «Забитые люди» (1861).

История Ивана Петровича начинается с небольшой *экспозиции*. Герой рассказывает о странном происшествии, случившемся с ним, когда он искал себе новую квартиру. *Завязкой* в сюжетной линии героя-повествователя становится эпизод, когда Иван Петрович замечает странного человека с собакой и начинает наблюдать за ним. Этим стариком оказывается Смит, в чьей квартире, уже после смерти старика, по странной случайности поселяется Иван Петрович. Там и происходит его первое знакомство с Нелли. Герой-повествователь становится свидетелем переживаний Наташи и её стариков-родителей, страданий Нелли, являясь полноценным участником их историй, связывая, таким образом, две сюжетные линии в романе.

Вместе с тем значимость образа Ивана Петровича в романе определяется и его противостоянием князю Валковскому. По мнению М. С. Гуса, Иван Петрович особенно важен в романе потому, что он «ведёт идейную борьбу с Валковским-отцом» [Гус 1971: 201-234]. В романе происходит пять встреч-столкновений Ивана Петровича с Валковским. Особую значимость в романе имеет четвёртая, *кульминационная* встреча – беседа в ресторане, кульминационная не только в линии Иван Петрович – Валковский. «Философский монолог» князя В. И. Этов называет «сюжетной кульминацией романа» [Этов 1972: 314-326]. Князь – теоретик аморализма открывает перед Иваном Петровичем свою философию жизни, оправдывающую его циничную жизненную практику, рассказывает историю своих отношений с семейством Смитов. В течение всей беседы

князь оскорбляет, унижает Ивана Петровича, разжигает его злобу, упивается его бессилием. Последняя встреча с князем – *развязка* в сюжетной линии Ивана Петровича, он спасает Наташу от унижающего её князя.

Таким образом, особое значение в изучении «Униженных и оскорблённых» приобретает вопрос о сцеплении сюжетных линий в романе. Очевидно, что все выделенные нами линии скрепляются образом Ивана Петровича, который, как мы отметили, связан со всеми ведущими героями романа. Это видимая, внешняя связь. Но существует и связь внутренняя: князь Валковский играет зловещую роль в судьбе всех героев романа, в нем разгадка всех тайн, его волей и поступками движется романное действие. Поэтому идейно-композиционная роль образа князя Валковского нуждается в дальнейшем осмыслении.

Литература

Гус М. С. Идеи и образы Ф. М. Достоевского. 2 изд., М. : Худож. лит. , 1971. 592 с.

Добролюбов Н. А. Забытые люди // Добролюбов Н. А. Литературная критика : в 2 т. Л. : Худож. лит. , 1984. Т.2. С. 419 – 473.

Достоевский Ф.М. Собр. соч. : в 15 т. Л. : Наука, 1989. Т. 4. Примечания. С. 726 –745.

Реизов Б.Г. «Униженные и оскорблённые» Ф. М. Достоевского и проблемы зарубежной литературы // Русская литература. 1972. №2. С. 61-79.

Рудакова М. Роман Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорблённые» в критике // Актуальные проблемы филологии: материалы международной научно-практической конференции молодых ученых. Екатеринбург, 24 апреля 2014 г. / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2014. С. 50-54.

Чернышевский Н. Г. Новые периодические издания // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. : в 15 т. М. : ГИХЛ, 1950. Т. 7. Статьи и рецензии 1860-1861. С. 951 – 965.

Щенников Г. К., Щенникова Л. П. История русской литературы XIX века (70-90-е годы). М. : Высш. школа, 2005. 384 с.

Этов В. И. О художественном своеобразии социально-философского романа Достоевского // Достоевский – художник и мыслитель: сб. статей. М. : Худож. лит., 1972. С. 314-326.

© Рудакова М.М., 2015

Сентякова М. И. (Екатеринбург, УрГПУ)

Дмитрий Тимофеевич Ленский: портрет русского водевилиста

АННОТАЦИЯ: Статья посвящена истории жизни и творчества драматурга Д.Т. Ленского. Знаменитый в XIX веке драматург разрабатывал жанр водевиля на русской сцене. Самое известное произведение Д.Т. Ленского – водевиль «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Дмитрий Тимофеевич Ленский, водевиль, русский театр.

Sentyakova M.I.(Yekaterinburg, USPU)

Dmitry Lensky: the picture of Russian vaudeville actor.

Keywords: Dmitry Lensky, vaudeville, Russian theatre.

Творчество Дмитрия Тимофеевича Ленского (1805 – 1860) относится к 1830-1840 годам. В истории русской литературы этот период известен благодаря творчеству драматургов Ф. Кони, П. Каратыгина, Н. И. Куликова, Н. А. Некрасова, П.И. Григорьева и В.А. Соллогуба.

Наследие Д.Т. Ленского, актера, переводчика и драматурга, довольно редко привлекает внимание литературоведов. О судьбе этого забытого автора мы узнаем в основном благодаря источникам XIX века, именно на них ссылаются театральные энциклопедии и немногочисленные исследования русского театра XX века.

Д.Т. Ленский родился в купеческой семье, и настоящая фамилия его была Воробьев. Отцу Дмитрия Тимофеевича

виделось его предназначение в сфере коммерции. Однако ряд обстоятельств привел к тому, что в 1824 году Ленский стал искать работу в театральной среде, где и взял себе псевдоним, скрывая свою деятельность от отца, резко отрицательно относившегося к актерам. В 1836 году стал первым исполнителем роли Хлестакова на сцене Императорского московского театра, представив водевильное прочтение образа главного героя «Ревизора» Н.В. Гоголя. Можно сказать, что склонность к водевилям определила судьбу Д.Т. Ленского.

Отметим, что в годы жизни и творчества Д.Т. Ленского репертуар русского театра в определенной степени состоял из переводных пьес часто развлекательного характера. Часто это были переводы французских пьес. Д.Т. Ленский очень хорошо знал французский язык и прекрасно владел русской речью. Переводческая деятельность Д.Т. Ленского велась в двух направлениях: он явился переводчиком поэзии П.Ж. Беранже, а также перевел и переделал более семидесяти пьес, опер, водевилей и комедий. Многие из переведенных французских водевилей были напечатаны в журналах 1830-х и 1840-х годов, а так же отдельно изданы и перепечатаны в сборниках «Оперы и водевили» (1835-1836), куда вошло двадцать пьес, имевших большой успех у московской публики, и «Театр Дмитрия Тимофеевича Ленского» (1874). После смерти Д.Т. Ленского в 1873 году было издано собрание его сочинений в шести томах.

Среди лучших работ Д.Т. Ленского его оригинальная опера «Громобой», а также водевили «Барская спесь и Анютины глазки», «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка», «Хороша и дурна». Куплеты из популярных пьес Д.Т. Ленского публиковались отдельно в журналах, позднее они издавались в «Русской старине» в конце XIX века в тематических разделах, посвященных водевилисту.

Отношение к творчеству Д.Т. Ленского, «передельвателя французских опер и водевилей» [Белинский 1976: 239], как называл его В.Г. Белинский, еще при жизни драматурга было довольно противоречиво. С одной стороны, сюжеты пьес признавались как торопливые и имевшие литературные изъяны. «Многие его труды не были закончены в полном смысле этого

слова, а были приготовлены «к сроку», к бенефису того или другого товарища» [Очерк жизни и творчества Д.Т. Ленского. URL: <http://www.biografija.ru/biography/lenskij-dmitrij-timofeevich.htm>]. С другой стороны, пьесы имели успех благодаря тому, что в остроумной форме водевили Д.Т. Ленского откликались на проблемы современного ему русского общества.

В.Г. Белинский выделял Д.Т. Ленского в ряду водевилистов того времени и посвятил его творчеству заметку «Оперы и водевили, переводы с французского Дмитрия Ленского». В кратком отклике критик назвал автора «лучшим нашим водевилистом: одно уже то, что он не украшает своих переделок ни громкими предисловиями, ни замысловатыми эпитафиями, ни даже сценами из Гете, - дает ему неоспоримое первенство» [Белинский 1976: 240]. В.Г. Белинский писал, что в водевилях Ленского больше смысла, т.е. глубокого содержания, что также выделяет легкие пьесы этого автора. У Ленского «менее других плоских эквивалентов и неблагопристойных острот, которыми наперерыв щеголяют наши водевилисты» [Белинский 1976: 240]. Мнение В.Г. Белинского очень ценно, как мнение критика и современника Д.Т. Ленского. В заметке признается более серьезный характер творчества водевилиста по сравнению с пьесами других авторов.

Кроме того, в кратком отклике В.Г. Белинским отмечено отсутствие «характеров» в «драматическом искусстве», критик упрекает пьесы в преобладании музыки, «и какой музыки? – *водевильной!*» [Белинский 1976 : 240]

Отчасти мнению В.Г. Белинского близка и оценка творчества Д.Т. Ленского, которую дал немного ранее А.С. Пушкин. Из очерков воспоминаний «А.С. Пушкин и П.В. Нащокин» [Русская старина 1881: 601-602] мы узнали, что Д.Т. Ленский был представлен поэту во время прогулки А.С. Пушкина с семьей и с ближайшим другом по Нескучному саду. Во время знакомства Д.Т. Ленский «skonфузился», а А.С. Пушкин признался, что рад встрече и «смотрел пьесу «Хороша и дурна». По мнению великого русского поэта, в пьесе «нет и тени французского оригинала...[] все чисто русское!». В своем

одобрительном отзыве А.С. Пушкин просил Д.Т. Ленского «не переводить, не переделывать, а сочинять», так как все для этого у водевилиста есть: «и талант, и знание сцены» [Русская старина 1881: 601-602].

Когда Д.Т. Ленский сказал, что не может придумать сюжет, то А.С. Пушкин предложил ему обратиться к сюжетам своих «Повестей И.П. Белкина»: «Возьмите любую из моих повестей: «Барышня-крестьянка», «Станционный смотритель», особенно «Выстрел», мне кажется годятся для сцены?» [Русская старина 1881: 602]. Предложение поэта стало известным во всем театральном мире Москвы и Петербурга, и многие драматурги создали театральные версии повестей [Русская старина 1881: 602].

Как сообщают в очерке, Д.Т. Ленский пробовал переделывать произведения А.С. Пушкина, но безуспешно. В истории русской литературы этот водевилист известен по большому счету как автор пьесы «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка».

Сюжет водевиля в пяти действиях, «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» (1840), был заимствован из французской пьесы М.Теолона и Ж. Байяра «Отец дебютантки» (1837), но свободно переосмыслен Ленским. Перевод пьесы, поставленный в Москве в 1837 году, не имел успеха, в отличие от постановки уже русского водевиля Д.Т. Ленского в 1839 году. Пьеса «Лев Гурыч Синичкин» сразу привлекла внимание зрителей и всех, кто приближен к театру. Сохраняя основную сюжетную линию французского оригинала, Д.Т. Ленский все больше погружался в атмосферу русского театра и его закулисной жизни. Многие сцены были изменены, персонажи были наделены характерами известных русских современных Д.Т. Ленскому театральным деятелей, появились вставки с достаточно понятными намеками на конкретные русские пьесы и постановки, связанные с ними театральные истории и даже интриги. В результате пьеса в его авторской переделке оказалась яркой и острой пародией на среду артистов русского театра первой трети XIX века.

Литература

Белинский В.Г. «Оперы и водевили, переводы с французского Дмитрия Ленского» /Белинский В.Г. Собрание сочинений. В 9-ти томах. Т. 1. Статьи, рецензии и заметки 1834--1836. Дмитрий Калинин. – М., 1976.

Очерк жизни и творчества Д.Т. Ленского URL:
<http://www.biografija.ru/biography/lenskij-dmitrij-timofeevich.htm>

Пушкин и В.П. Нащокин. Очерк воспоминаний // Русская старина, 1881, август. С. 601-602.

© Сентякова М.И., 2015

Смирнова Ю. В.(Екатеринбург, УрГПУ)

Своеобразие усадебного пейзажа как составляющей образа «дворянского гнезда» в романе И. А. Гончарова «Обыкновенная история»

АННОТАЦИЯ: Статья посвящена анализу пейзажа как составляющей образа «дворянского гнезда» в романе И. А. Гончарова «Обыкновенная история», показана роль сада как особой составляющей усадебного мира, особое внимание уделяется символике цвета в раскрытии духовной атмосферы романа

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: мир русской усадьбы, образ сада, символика цвета.

Smirnova J. V.(Yekaterinburg, USPU)

The originality of homestead's landscape as a part of image of «Noble Nest» in the novel «A common story» by I. Goncharov

Keywords: the world of Russian homestead, image of garden, symbolism of colour

Природа в «Обыкновенной истории» предстает в ярких зарисовках. Первый пейзаж, который возникает в романе, представляет читателю «сад из старых лип», он поистине поэтизирован автором и дан в восприятии Анны Павловны. Автор подчеркивает протяженность провинциального пейзажа:

«от дома на далекое пространство раскидывался сад из старых лип, густого шиповника, черемухи и кустов сирени», а также замкнутость: «нивы с волнующими разноцветными хлебами шли амфитеатром и примыкали к темному лесу». Нивы, идущие «амфитеатром» вокруг дома, еще раз подчеркивают жизнь грачевцев по кругу: от обряда к обряду, от свадьбы к похоронам.

Сад – особое пространство усадебного мира. Он воспринимается, по словам Д. С. Лихачева, как «прочитанная природа», образ рая: «Это не просто собрание деревьев, это среда обитания. Обязательной принадлежностью сада были места для чтения: уютные скамейки, беседки. В саду следовало гулять и размышлять о бренности, в саду объяснялись в любви» [Лихачев 1998:271].

Сад Адуевых расположен рядом с домом и представляет собой внешний круг усадебного пространства. Садовое пространство усадебной культуры отделяет дом от хаоса природы за пределами усадьбы. Отгороженность дома и сада от природы передается в романе посредством забора, который «тянется на две версты» и «из-за которого выглядывают с деревьев румяные яблочки» (36). Однако В. Г. Щукин замечает, что «граница, отделяющая усадьбу от естественного ландшафта, никогда не становилась непроницаемой» [Щукин 1997:84].

Образы сада (старые липы, цветы, птицы), принадлежат к первому ряду в иерархии эстетических и духовных ценностей Адуевых. Поэтому сад прекрасно вписывается в усадебный комплекс, подчеркивая его идеальную эмоционально-лирическую атмосферу, где берет своё начало размышление о прошлом: «Здесь на каждом шагу, перед лицом природы: говор струй, шепот листьев, прохлада - всё рождало думу и будило чувство» (274). В саду посещают воспоминания детства, юности, отрочества. «Вот эти липы, - говорила Анна Павловна Александру, указывая на сад, - сажал твой отец»; «А вон лужок, где играл, бывало, с ребяташками». Именно в саду Саша вспоминает о юношеской любви: как «на скамье под деревом сиживал с Софьей и был счастлив» (274).

Таким образом, образ сада связан с идеей вечного блаженства, гармонии, красоты и выражает особую

чувствительность. Каждая составляющая сада, его цвет, звук, запах имеет свое значение.

В цветовом спектре сада большую роль играет зеленый цвет. Зеленый цвет в данном случае присущ всему пространству сада, воспринимается как единый образ. Он представлен растениями: липами, шиповником, черемухой, сиренью, различными цветами. Рассмотрим эти составляющие сада подробнее.

Многозначный древнейший символ, характерный для всех народов мира – дерево. Дерево соединяет глубину и высоту не только в пространстве, но и во времени, выступая как символ памяти о прошлом, надежды на будущее. Дерево - образ самой вечности, которая всегда юна и стара одновременно. Поэтому мотив посадки деревьев в романе можно расценивать как символ сознательного и рукотворного бессмертия. Дерево воплощает собой и идею человеческого предка, так как оно подвержено природному циклу: растет, стареет и гибнет.

Главным символическим значением образа липы становится память. Липы в Адуевском саду ассоциируются со сладкой памятью о жизни в прошлом, которая напоминает о себе цветом и запахом меда. Липы, переходящие из поколения в поколение, считаются принадлежностью рода Адуевых и имеют непосредственную связь с укладом Грачей, становятся воплощением элегических усадебных мотивов.

Черемуха, имеющая чудный запах, передает в романе отрадное чувство надежды в жизни. Следующая составляющая адуевского сада – шиповник – «дикая роза с простыми, не махровыми цветами»[Даль 2007: 774]. Роза является «символом завершенности и совершенства»[Энциклопедия символов 2000: 351]. Эпитет «густой» подчеркивает полноту жизни Адуевых. Сирень - крупный садовый кустарник, который в саду Адуевых посажен в нескольких местах, - связана с идеей любви (Александр «между двух кустов сирени получил первый поцелуй» от Софьи) и расставаний. Цветы с античных времен ассоциируются с райским состоянием жизни, с женской красотой, а также с идеей временности и хрупкости.

Желтый спектр усадебного пейзажа в романе, во-первых, связан с «большими желтыми цветами», являющимися

предметом воспоминания старых отношений между дядей Александром и Марьей Горбатовой, во-вторых, связывается с особым сиянием небесного светила – солнца. Оно поддерживает жизнь в Грачах, является источником тепла, света, плодородия, жизни. Солнечная картина Грачей – картина созвучия и согласия между людьми и миром – аналогия райского бытия.

Белый цвет усадебного пейзажа представлен цветами черемухи, а в ночное время суток – звездами. Звезды «олицетворяют во многих культурах такую ценность, как надежду, которая умирает последней» [Энциклопедия символов 2000: 47]. Звезды в Грачах – это «очи божиих ангелов, которые смотрят на мир и считают добрые и злые дела людей» (272).

Сиреневый цвет воплощен в романе в образе куста сирени. Этот цвет символизирует разлуку, расставание Александра с Софьей.

Синий спектр в пространстве сада связан, естественно, с небом, а также с озером. Адуева, «показывая на синеву дальнего горизонта, говорила, что это Сион» (272). Сион – это и гора, и центр земли (в представлении евреев), и престол царя небесного (в библейской трактовке). Без сомнения, небо в Грачах предстает небесным престолом. Оно названо Адуевой темно-синим, что характерно для холодных тонов. В результате создается ощущение тени, разделения пространства на две части – светлую и темную.

Действительно, сад характеризуется Адуевой с точки зрения освещенности. С одной стороны, сад представлен освещенным золотыми лучами солнца, с другой стороны, он находится в тени. Границей между светом и тенью становится озеро: «...облитое к одной стороне золотыми лучами утреннего солнца, гладкое, как зеркало; с другой - темно-синее, как небо, которое отражалось в нем, и едва подернутое зыбью» (9). Мы видим, что вода на первом плане – это тихая, успокоенная гладь, как зеркало. Такая отражающая поверхность вносит ощущение гармонии. Второй план воды не освещен и воспринимается уже отдаленным пространством, в котором и отражается синее небо. Озеро в этом месте заметно отличается – беспокойно, слегка подернуто зыбью.

С образами деревьев и цветов в пространстве сада тесно связано и обонятельное восприятие. Запах в данном случае является источником положительных эмоций – свежий, чистый, он проникает во все сферы бытия, в частности в дом Адуевой. Вдали от Петербурга, под влиянием домашних впечатлений Александр подвергает запах анализу. Говоря о «мелочной жизни» петербуржцев, он говорит:

...в кучах, за оградой,
Не дышат утренней прохладой,
Ни вешним запахом лугов.

С балкона в комнату проникает свежий воздух, источаемый душистым медоносным ароматом цветков лип, свежим, благоухающим запахом черемухи, сирени. В результате, обонятельное восприятие включается в один ряд с восприятием эмоциональным.

В пейзаже Грачей немаловажное значение приобретает и слуховое восприятие. Пространство сада наполнено природными звуками: «пение птиц», «жужжание невидимых насекомых», «плеск озера», «говор струй, шепот листьев, прохлада и подчас самое молчание природы» (274). Таким образом, объекты, наполняющие пространство сада, вызывают в душе Александра воспоминания, а звуки природы рождают думу, будят чувство.

Пространство сада – это пространство мечты, где человек отдыхает душой и дышит свободнее. Природа здесь создает атмосферу покоя, статичного состояния за счет времени суток и года – летнего утра. Таким образом, картина природы подчеркивает своеобразие патриархального уклада, она, как и усадьба, не подвержена сколько-нибудь заметному влиянию цивилизации.

Первое развернутое описание природы за пределами сада дается в восприятии Анны Павловны. С высоты балкона «попеременно», указывая «на каждый предмет», Адуева рассказывает о красоте бескрайних полей, не забывая при этом подчеркнуть прибыль: «сберем одной ржи до пятисот четвертей». Далее восхищаясь лесом: «как разросся!», она тут же подмечает: «дровец со своего участка мало – мало на тысячу

продадим», или за великолепным «истинно небесным» озером видит как «рыба так и ходит», а вон там «коровы и лошади пасутся». Природа рассматривается Анной Павловной с экономической точки зрения как очевидный источник питания. И как «можно бежать от такой благодати!» - восхищается она после осмотра такого богатства.

Лес, бескрайние поля «с яровыми» подчеркивают протяженность провинции, которая продлена, представлена описанием других усадеб. Еще В. О. Ключевский заметил, что лес, степь и озеро «приняли живое и своеобразное участие в строение» [Ключевский 1987: 66] усадебного мира.

Заметим, что лес в романе выступает и носителем идеи жизни. Разросшийся лес во владениях Адуевых свидетельствует о наполненности жизни героев, богатстве души. Идею изобилия и мудрости также выражает символический образ рыбы, которая «так и ходит». Рыба - «знак поднимающейся жизненной силы» [Энциклопедия символов 2000: 351]. Ловля рыбы в христианской религии означала ловлю душ человеческих.

Мир дома и мир природы абсолютно соединены в сознании героев. По словам М. А. Ильина, помещичья усадьба «сочетала мировую культуру с русской душой и русской природою» [Ильин 1981:158]. Не раз мы могли наблюдать за тем, как природа не только проникает в дом, но и церкви, вокруг которых «растет густая трава», тоже вписаны в пейзаж и гармонируют с природой: «Свежий ветерок врывается сквозь чугунную решетку в окно и приподнимал ткань на престоле, то играл сединами священника или перевёртывал лист книги и тушил свечу» (255). Ветер в романе Гончарова олицетворен, ассоциируется с живым существом, живущим вместе с людьми и проникающим во все сферы человеческого бытия: гуляет во дворе, подслушивает разговоры «мужиков и баб», «по временам выхватит из их говора два – три слова и донесет до окна» (275). Пейзаж оказывается очеловеченным. Олицетворение позволяет передать настроение, а органичная связь человека с природой отражает внутренний мир персонажей, обитателей Грачей.

Очевидно, что пейзаж в романе «Обыкновенная история» многофункционален: он выполняет не только психологическую,

но и идейно-композиционную, а также сюжетообразующую роль.

Исключительно велика сюжетообразующая и идейно-композиционная роль пейзажа в первой (экспозиция) и шестой (приезд Александра) главах, тесно связанных друг с другом единством развивающихся событий. Идиллический пейзаж предваряет характеристику Александра, которого природа «так хорошо создала, что любовь матери и поклонение окружающих подействовали только на добрые его стороны, развили в нем преждевременно сердечные склонности, поселили ко всему доверчивость до излишества» (11). Мы видим, что автор в изображении многокрасочной всесторонней жизни природы в данном случае отбирает лишь то, что прямо или косвенно связано с условиями формирования натуры Александра. Природа преподносится автором как эстетический образец, которому следует подражать, выступает вдохновительницей, создающей особый тип поведенческой личности Александра. Природа в Грачах, насквозь проникнутая поэзией, подчеркивает близость героя к естественным началам жизни.

В конце романа (шестой главе) идеальный пейзаж сменяется бурным, пронизанным глубоким драматизмом, на фоне которого появляется разочарованный Александр, утративший жизненную силу в пространстве Петербурга. Смена пейзажа становится знаком смены психологического состояния героя, согласуется и соответствует общему духовному состоянию жителей Грачей. Пейзаж здесь выполняет не только психологическую функцию.

Перед нами в шестой главе предстает летнее «прекрасное» утро: «ослепительный блеск солнечных лучей», «свежий воздух», «пение жаворонка». Адуева на балконе, в ожидании сына, наблюдает сверху за повседневным, размеренным течением жизни, как «тихо, медленно воз спускается с горы» (254). Казалось бы, пейзаж тот же, что и в начале романа: то же «знакомое читателю озеро», то же солнце, та же атмосфера покоя, но это далеко не так. Пейзаж заметно отличается от первых страниц. Автор обращается к озеру и говорит, что оно «чуть-чуть рябело от легкой зыби» (254), то есть уже не

являлось как прежде спокойным, «гладким, как зеркало». Далее читаем: «на солнце набегали иногда легкие облака; вдруг оно как будто отвернется от Грачей, тогда и озеро, и роща, и село – всё мгновенно потемнеет» (254). Мы видим, что природа усадьбы находится в непривычном для себя состоянии, её спокойствие будоражит «зыбь», облака, наводящие на Грачи полный мрак. Что происходит? Почему природа так значительно поменяла свой облик?

Обычный распорядок дня нарушил приезд Александра. Все в доме переполошились: Анна Павловна с самого утра на ногах и «с трепетным ожиданием» ждёт встречи с сыном, Антон Иваныч, услышав о такой новости, взволновался так, что «с радости в пот бросило». В связи с этим событием, природа значительно меняет цветовую гамму. Пейзаж приобретает зловещие оттенки. Исчезновение солнца, неожиданное наступление темноты - знак тревоги, несчастья. В романе состояние героев и состояние природы мрачно гармонируют друг с другом. Чем больше нарастают волнения и тревоги у персонажей, тем резче меняется и характер пейзажа: «и лес, и дальние деревни, и трава – все облеклось в безразличный, какой-то зловещий цвет» (254).

В пейзаже появляется чёрный цвет, усугубляющий обстановку в окружающей среде: «чёрное пятно», которое «быстро надвигалось на село», «простирая будто огромные крылья по сторонам» довлело над природой так, что «всё затосковало» в ней. Мы видим, что помимо страха, звуки вызывают в душе людей, в частности в душе матери, тоску. В романе впервые возникает и сгущается атмосфера тревоги, граничащей с ужасом. В предчувствие «чего-то небывалого» природа выражает сначала слабое возмущение: «медленно прокатился отдаленный гул», а затем «всё спряталось и безмолствовало»: «деревья перестали покачиваться и задевать друг друга», а люди «старались убраться вовремя по домам» (254). С исчезновением солнца замолкает пение птиц, «разнообразное жужжание в траве» насекомых. Отсутствие звука становится угрожающим. Вместо ясного неба появляются тучи, мгла, вместо светлой мирной поляны - лес, роща, вместо

мягкого лугового ковра - трясущаяся, пыльная дорога, а вместо душистого ветерка - свирепые, сокрушительные порывы ветра. Автор обращается к приёму градации, позволяющему передать нарастающую силу бури, где «свежий ветерок», сменяется «бурным вихрем», срывающим всё на своём пути. Все покрывается мраком: «туча обложила горизонт и образовала какой-то свинцовый, непроницаемый свод» (255). Наконец, зрительные образы дополняются звуковыми: «упали две, три крупные капли дождя – и вдруг блеснула молния» (255). Не безмолвствующей изображена природа в этом пейзаже, а гневной, враждебной, словно вырвавшейся на свободу стихией.

Таким образом, приезд Александра вызывает страх в усадебном мире, потому что за время длительного отсутствия дома он перестает быть своим, он – чужак, приехавший с «чужой стороны», Петербурга. Но читатель знает, что петербургская жизнь не смогла до конца заглушить в душе героя чувства, развитые усадебным миром, убить понятие о долге, святости семейных традиций, а только покалечила. Именно атмосфера русской усадьбы, тождественная райскому уголку, обусловила нравственную силу характера Александра и встала в оппозицию с городом, который ассоциируется у автора с «омутом» грешников.

Литература

Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Наука, 1975. – 450 с.

Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. / В. Г. Белинский. – М. : Изд-во АН СССР, 1956.

Гочаров, И. А. Собрание сочинений : в 7 т. / Иван Александрович Гончаров. – М. : Книга, 1995. – Т. 6 – 305 с.

Гончаров, И. А. Обыкновенная история / И. А. Гончаров. – Свердловск. : Сред. – Урал. кн. изд-во, 1982. – 297 с.

Даль, В. И. толковый словарь живого великорусского словаря / В. И. Даль. – М. – Дрофа, 2007. – 789 с.

Дмитриева, Е. жизнь усадебного мифа. Утраченный и обретенный рай / Е. Дмитриева, О. Купцова. – М. : Наука, 2003. – 528 с.

Ермоленко, С. И. мир «русской усадьбы» в романе М. Е. Салтыкова Щедрина «Господа Головлевы» / С. И. Ермоленко // Проблемы жанра и стиля в литературе : сб. науч. гр. / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2004. – С. 154-181.

Ершова, Л. В. Мир русской усадьбы в художественной трактовке писателей первой волны русской эмиграции / Л. В. Ершова // Филологические науки. – 1998. - №1. – 23-25

Ильин, М. А. К вопросу о русских усадьбах XVIII в. / М. А. Ильин // Русский город / МГУ. – Вып. 4. – М., 1981. – С. 124-183.

Каждан, Т. П. Художественный мир русской усадьбы / Т. П. Каждан. – М. : Традиция Б. т. 1997. 319 с.

Ключевский, В. О. Сочинения / В. О. Ключевский. – М. : Мысль. 1987. – Т.1. – 370 с.

Лихачев, Д. С. Поэзия садов. К семантике садово - парковых стилей. Сад как текст / Д. С. Лихачев. – М. : «Согласие»; ОАО Типография «Новости», 1998. – 356 с.

Лотман, Ю. М. О Метафизике типологических описаний культуры // Уч. зап. Тартуского госуниверситета. – Тарту, 1969. – Т. IV. – С. 471 – 510.

Цивьян, Т. В. Дом в фольклорной модели мира / Т. В. Цивьян // Уч. зап. Тартуского госуниверситета. – Тарту, 1987. – С. 234 – 345.

Щукин, В. Г. Миф дворянского гнезда / В. Г. Щукин. – Краков. : Наука, 1997. – 228 с.

Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева. – М. : Ландмиф, 2000. – 576 с.

Эпштейн, М. Н. Природа, мир, тайник вселенной / М. Н. Эпштейн. – М. : Высшая школа, 1990. – 312 с.

© Смирнова Ю.В., 2015

Стадниченко В.А. (Екатеринбург, УРГПУ)

«Ода русскому огороду» В.П. Астафьева (к вопросу о структуре повествования)

АННОТАЦИЯ: В статье содержится попытка осмыслить повествовательную структуру; показать ее обусловленность принципом моделирования главного героя, что позволило писателю нарисовать картину русского национального бытия.
КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: структура повествования, лирическая проза, автобиографическая повесть о детстве, ода.

Stadnichenko V. A. (Yekaterinburg, USPU)
"Ode to Russian Vegetable Garden" V. P. Astafiev (to the question about the structure of the narrative)
Keywords: the structure of the narrative, the lyrical prose, the autobiographical story about childhood, ode.

Своеобразие творческой манеры В.П. Астафьева основывается на необыкновенном умении запечатлеть все то, что долгое время хранилось в его памяти. Создается ощущение, что память художника делает отпечаток или фотографию жизни, которую затем он переносит на бумагу, и этой жизни он дает вторую жизнь, позволяя читателю насладиться ее красотой и многообразием.

В данной статье мы попытаемся проанализировать структуру повествования¹[Кожевникова 1994: 3-4]в «Оде русскому

¹Н.А. Кожевникова отмечает: «Типы повествования - при всем многообразии их реального осуществления - представляют собой композиционные единства, организованные определенной точкой зрения (автора, рассказчика, персонажа), имеющие свое содержание и функции и характеризующиеся относительно закрепленным набором конструктивных признаков и речевых средств (интонация, соотношение видо-временных форм, порядок слов, общий характер лексики и синтаксиса). Типы повествования в художественном произведении организованы обозначенным или необозначенным субъектом речи и облечены в соответствующие речевые формы (...). В повествовании от третьего лица выражает себя или всезнающий автор, или анонимный рассказчик. Первое лицо может принадлежать и непосредственно писателю, и конкретному рассказчику, и условному повествователю...».

огороду» - одном из самых значительных произведений В.П. Астафьева.

Повествование в «Оде...» ведется от первого лица, однако, оно определяется тем, что его сюжетной основой являются «круги» воспоминаний героя о прожитой жизни. Я- героя поэтому «расщепляется», подчиняясь возрастной относительности: то перед нами *образ человека, много повидавшего, подошедшего к своему исходу*; то *образ мальчика, который только учится жить*; то *образ солдата*, в сознании которого война оставила неизгладимый след. Сходный принцип построения мы находим в повести Л.Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность»¹[Васильева 2014: 151].

Однако такой достаточно освоенный тип повествовательной структуры в русской лирической прозе у Астафьева осложнен. На вектор осложнения указывает название произведения – «Ода...». Должно быть, В.П. Астафьев понимал, что такой заголовок может звучать неожиданно для читателя, ноу него был серьезный повод назвать свое творение именно так. Отступая от оды в ее классическом «обличье», Астафьев сохраняет ее семантическое ядро: высокий предмет изображения и воспевания: автор убежден, что *картошке* нужно поставить памятник посреди России; приуроченность к значимому для страны событию – Великой Отечественной войне, прославление Родины, победившей фашизм, и людей,

¹ В.Ю. Васильева отмечает: «Повесть Толстого включает в себя мотив воспоминания, своеобразный рассказ о прошлом героя с точки зрения взрослого человека. Поэтому рядом с детским образом Николеньки в повести дан четко очерченный образ авторского «я», образ взрослого, умудренного печальным опытом жизни человека, взволнованного воспоминаниями о своем прошлом, заново переживающего и оценивающего его. Таким образом, точка зрения Николеньки на изображаемые события и авторская оценка этих событий далеко не тождественны. Смена временного регистра (прошлое-настоящее – будущее) дает возможность увидеть общее и различное между восприятием мальчика и восприятием автора, а также позволяет читателю дать свою оценку героям повести, наблюдая за движениями их души».

которые эту победу обеспечили. Это смысловое ядро и реализует себя в структуре повествования¹ [Тынянов 1977: 245].

Таким образом, жанр автобиографической повести, основанный на воспоминании, взаимодействует у Астафьева с одическим началом. Попытаемся взглянуть в этот синтез исповедального начала, идущего от автобиографической повести, и драматизации, связанной с одой, на уровне повествовательной структуры.

Сюжет «Оды...» подчинен изображению ощущений, чувств, переживаний лирического героя, связанных с воспоминаниями о разных этапах его жизни. Прежде всего, перед нами предстает мудрец, человек, подводящий итоги своей жизни. «Стою на житейском ветру голым деревом, завывают во мне ветры, выдувая звуки и краски той жизни, которую я так любил и в которой умел находить радости даже всамые тяжелые свои дни и годы» [Астафьев 1997: 7]. Психологический параллелизм, лежащий в основе данного образного ряда, отчетливо проявляет состояние лирического героя: он ощущает себя «голым деревом», то есть человеком, у которого рвутся последние связи с миром, уходит его (мира) красочность и многозвучие.

Пытаясь вновь возжечь в себе эту любовь, насладиться напоследок радостью бытия, лирический герой уходит в воспоминания о детстве. Так, рядом с мудрым старцем появляется образ мальчика, его сокровенного двойника. Мы слышим голос этого мальчика: «У-у, блядишшы!» - кричит он рассерженно девкам в бане, которые устраивают ему мыльную «казнь». «Де-е-е-еда-а-а!» – кричит мальчик, нетерпеливо перебирая ногами», «Скорее, деда, скорее». Маленький мальчик

¹ Ю.Н. Тынянов указывает: «Старший жанр, ода, в эпоху классицизма существовал не в виде законченного, замкнутого в себе жанра, а как известное конструктивное направление. Поэтому высокий жанр мог привлекать и всасывать в себя какие угодно новые материалы, мог оживляться за счет других жанров, мог, наконец, измениться до неузнаваемости как жанр и все-таки не переставал сознаваться одой, пока формальные элементы были закреплены за основной речевой функцией — установкой».

иначе воспринимает мир, для него время протекает значительно медленнее, чем для взрослого человека, он совсем не замечает этого бега времени. Если умудренный жизнью герой всматривается в пережитое, то мальчик, наоборот, весь вовне, его связи с миром многогранны: мир говорит с мальчиком, и он способен услышать любой голос. Он слышит птиц и животных: «...мухоловка с ненасытным, писклявым семейством переселилась в межевые заросли — смекайте, дескать, деточки, сами пропитанье, я уж совсем измоталась без мужа. Она и сейчас вон подает голосок из бурьяна: «Ти-ти! Ти-ти! Ти-ти...» — «Спите, спите!» — птенцов увещевает» [Астафьев 1997: 28], но детская фантазия дает жизнь даже миру вещей: «Лемех легко, забористо входил в огородную пуховую прель, играючи шли с плугом конишки, пренебрежительно махали хвостами, отфыркиваясь: «Разве это работа?! Вот целик коренить — то работа!» [Астафьев 1997: 82]. Для него все имеет свою ценность, все одухотворено.

Вот мальчик идет после бани через огород к дому: «Такая тишина, такая благодать вокруг, что не может мальчик уйти из огорода сразу же и, пьянея от густого воздуха и со всех сторон обступившей его огородной жизни, стоит он, размягченно впитывая и эту беспредельную тишь, и тайно свершающуюся жизнь природы» [Астафьев 1997: 15]. Что испытывает мальчик? Благодать бытия. Мир, будто «новосотворенный», еще непорухенный, еще не обезображенный людской ненавистью и жестокостью, которую доведется увидеть солдату.

Мальчик только «научается» жить, многое для него еще непонятно. Впервые, еще младенцем, он ощущает этот мир розовой ступней, голым задом: «Неровность какая-то под розовую ступню или меж пальцев подвернулась, закачался малыш, упал голым местом в крапиву» [Астафьев 1997: 17]. Вот он только встает на ноги, учится ходить, чувствует боль и плачет. Но постепенно мальчик растет, все его детство проходит на родной земле, на огороде: огород поит и кормит мальчика, на огороде он знакомится с жизнью природы, со всеми обитателями огородного царства. «Мальчику все еще казалось, что за изгородью, скрепленной колыями, нет никакого

населения, никакой земли — все сущее вместилось в темный квадрат огорода» [Астафьев 1997: 11]. Мир для него равен пространству родного огорода.

Впервые он узнает и радость созидания «Как мальчик ухаживал за тем растением! А ОНО, радуясь заботе, поливке и черной земле, высвобожденной от сорняков, перло без устали вверх...» [Астафьев 1997: 34]; и смерть: «Прищулив меткий глаз, мальчик метнул камень и сшиб белогрудую ласточку над огородом... услышал ладонями, как часто, срывисто бьется крохотное сердце в перьях. Клюв открывался беззвучно, круглые глаза глядели на мальчика с ужасом, недоумением и укором...» [Астафьев 1997: 28]. Он убивает живое существо, вдруг понимая, что вернуть жизнь уже невозможно, он видит в глазах птицы предсмертный ужас и чувствует укор, он сам себя винит за случившееся и дает себе слово: «Я никогда никого не буду больше убивать» [Астафьев 1997: 29].

Узнает он и то, на какой подвиг способна настоящая любовь: «Уверенно, как фельдшерица, девочка сжала слабые пальцы мальчика и очень уж как-то пронзительно, требовательно и нежно глядела на него. И уразумел тогда мальчик: женщина есть всего сильнее на свете, сильнее даже всех докторов...» [Астафьев 1997: 46]. Неслучайно автор говорит о любви девочки, как материнской. Эта любовь также, как и любовь земли-матери «врачует ссадины», исцеляет, возвращает к жизни.

Видение мальчика сменяется взглядом юноши-солдата, который проходит через испытания, меняющие его душу: «К груди женщины, будто бабочка-капустница, приколот ножевым штыком мальчик-сосунок...» [Астафьев 1997: 35], поражает своей противоестественностью – «умудренно-старческое личико ребенка». Астафьеву важно показать, что фашисты покушаются на основы бытия: они поднимают руку на землю, уродуют и опустошают ее, они способны поднять руку на женщину, которая является символом родной земли, она роженица, именно женщина способна давать жизнь, наконец, они поднимают руку на младенца, то есть уничтожают жизнь в зародыше. Характерно, что с появлением юноши предельно

расширяется пространство, он маршем проходит через разные земли, его глазам предстают самые страшные картины, он видит изуродованную, поруганную, «изнуренную» землю, которая последние соки отдает своим детям.

Итак, прием возрастного «расщепления» героя обуславливает парадигму персонажей: ребенок, юноша-воин, мудрый человек, каждый из которых вступает в диалог с множеством других голосов. Особенно ярко показаны диалоги мальчика с родными ему людьми. Мы слышим деда и бабушку: «Вот дак варнак! Вот дакварначина! Не жевавшимякает!» – сокрушается дед», «Ат ведь варначина! Ат ведь неслух! Умаялся!» – и пытается есть и петь одновременно, покачивая на коленях внука: «Трынды-брынды в огороде, при честном при всем народе...» Но тут же стопорит с песней – дальше в ней слова не для внука...» [Астафьев 1997: 16-17]. Речь деда истинно народная: обилие повторов, восклицаний, просторечных слов, диалектных слов (варна́к. 1. устар., рег.(Сибирь) каторжанин, беглый каторжник, беглый заключённый. 2. перен., шутол., бранн. негодник, негодный человек) делает ее такой живой.

Мы различаем голоса девок, весело и озорно резвящихся бане: «С гуся вода, с лебедя вода, с малого сиротки худоба...», «Вот и все! Вот и все! Будет реветь-то, будет! А то услышат сороки-вороны и унесут тебя в лес, такого чистого да пригожего»...

Мы слышим голос девочки: «Папочка, не утони! Миленький папочка! Не утони! Ой, папочка! Ой, папочка!..», «А мой не пьет и не курит! Я за им, как за каменной стеной!» и др.

Важно отметить, что в системе сознания солдата мы практически не слышим никаких голосов: мир опустошен, обезображен и поруган, здесь все молчит, но молчит не от благодати бытия, как в мире мальчика, а от самого страшного: бесконечных смертей, голода и страха.

Зрелый же герой вступает в диалог с читателем: «Окрошка с огурцом! Знаете ли вы, добрые люди, что такое окрошка с первым огурцом! Нет, не стану, не буду об этом! Не поймут-с! Фыркнул еще: «Эка невидаль — огурец! Пойду на рынок и

куплю во какую огуречину — до-о-олгую, тепличную!...»», «Есть места, где, задушенная дымом и сажей, никакая тварь не выживает, ничто не растет... картошка, набравши цвет, тут же его, почернелый, тряпичный, роняет, и все равно плод в земле наливаются и кормит людей! Что есть, скажите, лучше этого растения?». И этот диалог оказывается самым важным для понимания смысла всей «Оды...» в целом.

Таким образом, сложность повествовательной структуры «Оды русскому огороду» обусловлена, прежде всего, характером моделирования главного героя. Прием возрастной относительности, проявленный разными системами сознания (ребенок, юноша-воин, мудрый человек) позволил Астафьеву дать лирический вариант картины русского национального бытия. Мир как райская идиллия в восприятии ребенка, сменяется контрастным видением солдата (поруганной матерью-землей). С позиций мудрости пытается осознать этот контраст умудренный жизнью герой.

Литература

Астафьев В.П. Ода русскому огороду // Виктор Астафьев. Собрание сочинений в 15 томах. Т.8. Красноярск: Офсет, 1997. – 608 с.

Васильева Е.Ю. Элегическая доминанта повествования: (по повести Л. Н. Толстого "Детство") / Е.Ю. Васильева // Филологический класс. — 2014. — № 1 (35). — С. 148-152.

Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. – М.: Институт русского языка РАН, М., 1994. -336 с.

Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977

© Стадниченко В.А., 2015

Сутягина Т. Е. (Екатеринбург, УрГПУ)

***Особенности повествования в романе Н. Островского
«Как закалялась сталь»***

АННОТАЦИЯ: В статье через анализ речевой структуры показано, как создается образ главного героя романа Н. Островского «Как закалялась сталь», отмечены разные речевые, способствующие раскрытию образа Павки Корчагина, отмечена роль документального слова в изображении эпохи

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: особенности повествования, речевые элементы, эволюция героя, документальность.

Sutiagina T.E. (Yekaterinburg, USPU)

Peculiarities of narration in the novel by Ostrovski “How the steel hardened”

Key words: peculiarities of narration, speech elements, evolution of hero, documentary.

Как известно, главным в романе, его «осью», «нервом, является главный герой – Павел Корчагин» [Трегуб 1975: 210]. Поэтому, изучая книгу Островского, нельзя обойтись без углублённого погружения в анализ этого образа. Тщательно исследуя образ главного героя можно выявить тот факт, что герой Островского является эволюционирующим героем. Эволюцию героя можно выразить в трёх следующих друг за другом этапах: от простого паренька через героическую личность к житийному образу. Теперь необходимо проследить то, как изменялся Павка Корчагин от этапа к этапу, выяснить, какие моменты являлись переломными, переходными в жизни героя.

Итак, герой Островского входит в книгу, будучи простым деревенским подростком («– Сколько ему лет? – Двенадцать, – ответила мать» [Островский 2011: 7]), после изгнания из школы работающим в станционном буфете. Ещё совсем мальчик, Павка предстаёт перед нами заботливым сыном («Он думал о том, как ему явиться домой и что сказать матери, такой заботливой, работающей с утра до поздней ночи кухаркой у акцизного инспектора»), любящим братом, хотя и немного трусящим перед ним («побаивался Павлик Артёма»),

мальчиком, окружённым друзьями («Серезка Брузжак, друг и приятель Павки...»).

Но можно заметить, что в авторских комментариях и оценках наблюдается некоторое противопоставление: уже после первого знакомства с героем, Павел запоминается читателю грубым, резким, озлобленным жизнью мальчуганом, но вместе с тем он ласков и застенчив. Павка – озорной, непослушный ребёнок, но в то же время он переживает за мать, заботится о ней, боится огорчить, смущаясь, поддаётся новому чувству (к Тоне Тумановой), захватившему всё его сердце, трепетно любит брата, хотя в душе немного побаивается его суровости. Такая двойственность изображения позволяет создать образ героя сложным, неоднозначным, многогранным, тем самым ещё сильнее пробудить в читателях интерес к герою.

Вообще, описание детства героя, раннего начала трудовой жизни, само по себе является средством создания образа. С помощью этого Островский стремится показать формирование характера, рождение и становление «нового» человека.

Очевидным для читателей в произведении становится тот факт, что Павка – выходец из народа, из простой народной среды. Это ощущение достигается путем использования в речи героя ясно очерченного речевого колорита народа, а именно:

- образцов живого разговорного языка («Ишь мальчонка-то какой-то ненормальный, мотается как сумасшедший. Не с добра, видно, послали работать-то»);
- просторечных слов («отчебучит», «шабаш», «обормотом», «ихняя»);
- фразеологических оборотов («Ну теперь половишь черта с два! Принес леший вот эту»);
- диалектных фразеологизмов («Понял, балда стоеросовая?» [Островский 2011: 49]);
- экспрессивно-окрашенной лексики («эта стервятница»; «сволочь немазаная», «чертяка»);
- территориальных диалектов («нема дурних»; «дивчата»; «як скаженна») и др.

Все перечисленные особенности речи помогают лучше проникнуть в быт и нравы простых людей – героев романа, в том числе – и самого Павла.

Подробно речь главного героя проанализировал советский литературовед Н. Венгров. Он заметил, что, когда происходят метаморфозы с самим героем, также изменяется и речь Павки: «В романе она, естественно, изменялась – с возрастом и развитием героя, становилась всё более насыщенной мыслью, выразительной, энергичной. Павка-подросток, Корчагин-боец, Корчагин на стройке, Павел в Новороссийске, Корчагин-писатель – эти изменения в образе героя отражались и в его речи» [Венгров 1956: 144].

Исследователь отмечает, что «для речи юного Павки характерен грубоватый тон, уличные выражения: “душа с меня вон”, “из школы выперли”, “жарить в город” и др.». Этот ряд можно продолжить бесконечными примерами из текста романа: «Всё равно проклятый поп не дал бы житья, а теперь я на него плевать хотел. ... А тому белобрысому обязательно набью морду, обязательно»; «сволочь проклятая»; «они здесь, подлюги, лакеями ходят, а жёны да сыночки по городам живут, как богатые»; «эх, была бы сила, избил бы этого подлеца до смерти!»; «теперь Данило волынку подымет ... надо во весь карьер жарить в город».

Помимо прочего, в своём романе Островский использует довольно много различных документальных форм таких, как дневники героев, письма, депеши, приказы, резолюции, сводки и др. Интересные данные предлагает Л.А. Аннинский: «Я подсчитал, что общий объем этих элементов: речей, дневников, писем, рассказов, докладов и цитат – составляет около одной десятой всего текста повести. Это очень много» [Аннинский : электронный рсеурс]. Все эти элементы призваны как глубже раскрыть героев, так и воссоздать атмосферу эпохи.

Венгров заостряет своё внимание именно на письмах Павла. Исследователь не безосновательно считает, что они становятся «как бы вехами его жизненного пути» [Венгров 1956: 214]. Действительно, характер сообщаемого героем материала в письмах брату Артёму меняется по мере взросления и

возмужания мальчика. Так, в своём первом письме домой Павка пишет: «Дорогой браток Артём, извещаю тебя, что я жив, хотя не совсем здоров ... получилось так, что теперь я красноармеец кавалерийской бригады имени товарища Котовского, известного вам, наверно, за своё геройство. Таких людей я ещё не видал и большое уважение к комбригу имею»[Островский 2011: 180]. Из письма видно: пишет его молодой паренёк, испытывающий радость от того, что попал туда, где вершится ход истории и гордость от того, что зачислен в бригаду великого Котовского. Причём стоит заметить, что Павел подсознательно ощущает разницу в возрасте между собой и братом, понимает, что брат старше его (разумеется, не только в биологическом плане). Можно также обратить внимание на то, какую подпись ставит герой в конце письма – «Твой брат». Это будет важно при сопоставлении данного письма с последующими письмами Павла.

Проходя свой дальнейший жизненный путь, на котором Павке неоднократно встречались ситуации, проверяющие его на стойкость, мужество и непоколебимость, он не мог не стать другим. Он должен был измениться в лучшую сторону от того, каким он был прежде. Так, созданный Островским образ в сознании людей становится народным героем, лучшим представителем страны, который должен повести за собой остальных.

Литература

Трегуб С.А. Жизнь и творчество Николая Островского – М., 1975

Островский Н.А. Как закалялась сталь – М., 2011

Аннинский Л.А. Обручённые с идеей [Электронный ресурс] – М., 1999. – Режим доступа : http://www.bookol.ru/dokumentalnaya_literatura_main/publitsistika/2039/fulltext.htm

Венгров Н. Николай Островский – М.: АН СССР, 1956,

© Сулягина Т.Е., 2015

**Тенихина А.С. (Екатеринбург, УрГПУ)
"Простые души" Г. Флобера и А.П. Чехова: "Простая
душа", "Душечка"**

АННОТАЦИЯ: В статье дан сравнительный анализ героинь Г. Флобера и А.П. Чехова, показана их духовная близость, роднящая их простота и наивность, их внутренняя пустота, рассматривается их место и роль в реализме XIX века.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: реализм, типологические связи, образ «маленького человека» и его модификации.

Tenikchina A.S. (Yekaterinburg, USPU)
"Simple souls" of G. Flober, and A.P. Tchekchov: "Simple Soul",
"Sweety".

Key words: realism, typological links, image of a common man, modification.

Персонажи Г. Флобера и А.П. Чехова появляются в литературе XIX века как уже достаточно «поздние» вариации реалистического героя, когда и французским, и русским реализмом разработано множество типажей. Реалистические авторы изображали своих персонажей со всеми достоинствами и слабостями, описывали душевные терзания литературных героев, напоминали читателям о законах действительности, изменить которые одному человеку невозможно. Реалистический герой являлся носителем нравственно-философской позиции.

А.М. Гуревич в своей работе «Три стадии русского реализма: к спорам о литературных направлениях», как и А.И. Ревякин в «Проблеме типического в художественной литературе», отмечает характерную для реализма XIX века установку на создание типичных конкретно-исторических характеров, воплощающих родовые, сущностные черты определенной среды, эпохи, общественного уклада и стремление к объективности, достоверности в изображении

действительности, к воссозданию жизни в ее естественном течении и жизнеподобных формах, «в присущей им внутренней логике» [Гуревич 2003: 498]. Однако персонаж, связанный со своей средой, не обязательно является или ощущает себя значительной личностью.

Сопоставляя образы двух женщин – Фелисите из повести Г. Флобера «Простая душа» и Ольги Семеновны из рассказа А.П. Чехова «Душечка», – трудно не заметить их сходство. Фелисите и Ольга Семеновна являются героинями, не характерными для раннего реализма XIX века. Их невозможно рассматривать сквозь призму «лишнего человека» или героя, «утратившего иллюзии»; с этими женщинами равным счетом ничего не происходит. Ни героиня Флобера, ни героиня Чехова не имеют и не способны иметь мечту. Они не в силах постоять за себя и сформулировать свое отношение к обществу и его законам. Именно поэтому, рассматривая эти образы, сложно говорить о противопоставлении человека и социума.

В рассказе «Душечка» существует только один главный герой, точнее, героиня – Ольга Семеновна. Остальные герои в системе образов данного рассказа являются второстепенными, и их основная задача – подчеркнуть характер, систему ценностей главной героини. Так же и в повести «Простая душа» все окружающие Фелисите, несмотря на то что проживают какую-то свою жизнь, являются противоположностью героини, которая представляет собой идеал самоотречения, ни в коей мере об этом не догадываясь.

В 1876 г. Г. Флобер писал о своем произведении: «История простой души – это не более как рассказ о незаметной жизни бедной крестьянской девушки, богомольной и мистически настроенной, преданной без всякой экзальтации и нежной, как свежий хлеб. Она последовательно любит мужчину, детей своей хозяйки, племянника, старика, за которым ухаживает, попугая. Когда попугай погибает, она заказывает его чучело и, умирая, смешивает его со святым духом. В этом нет никакой иронии, как Вы полагаете – всё это очень печально и очень серьезно» [Флобер: URL: <http://flober.narod.ru/flaubert/letters.htm>].

На наш взгляд, ирония автора, если она и есть, полностью лишена насмешки. Он действительно представляет в повести очень печальную историю, историю исключительно доброго человека с неразвитым умом, едва умеющего писать. Здесь выражена далеко не новая для Флобера мысль, что для истинного чувства не нужно развитого ума и образованности. Однако мы едва ли можем воспринимать Фелисите как обретенное автором совершенство: идеал Флобера обязательно включал в себя образованность, высокую культуру, умение ценить и понимать искусство, одного простодушия для этого мало. Фелисите не только не осуждает, но и не понимает, не видит эгоизма и чёрствости своих хозяев, во всём полагаясь на авторитет господ.

Фелисите, действительно, героиня простая, ее не нужно разгадывать, разбираться в ее внутреннем мире, она вся на поверхности. С одной стороны, это привлекает, она будто бы из реальной жизни, та, которую можно встретить или узнать среди знакомых, на улице. Но с другой стороны, ее простота и наивность не находят понимания, она растворяется в толпе, нет ее самой, есть только ее внутреннее благородство, участие в делах других, она словно обезличена. Героиня вызывает двойственные чувства: ее и жаль, потому что трагично сложилась ее судьба, и в то же время современному читателю сложно понять, как можно было жить для других и настолько не ценить себя.

Фелисите создана Богом для абсолютной бескорыстной любви, она отдает ее людям, ничего не ожидая в ответ и не получая при этом никакой благодарности. Люди пользуются её добротой, не задумываясь о признательности.

«Она <Фелисите> купила им одеяло, белья и печку; они явно ее эксплуатировали. Эта слабость раздражала 2-жу Обен, которой к тому же не нравилось, что племянник Фелисите вел себя запанибрата с ее сыном<...>» [Флобер 1971: 44].

Фелисите словно начертана судьба свыше. Неспроста ее имя переводится как «счастливая», здесь же вновь и проявляется отношение автора к героине.

Н.Ф. Ржевская характеризует Фелисите следующим образом: «... деревенская девушка, лишенная простого человеческого счастья, знавшая в своей жизни только работу и беззаветно преданная своим господам» [Ржевская 1991: 261].

Б.Г. Реизов по-иному выражает свое отношение к героине Флобера: «Фелисите совершенно одинока. Лучшие качества ее души, ее доброта, чистота, самоотверженность остаются непонятыми и не востребуемыми в эгоистическом равнодушном к духовному началу мире. Между тем эта темная невежественная крестьянка оказывается на голову выше окружающих ее мещан. Как и Эмма Бовари, Фелисите смутно и неосознанно ждет счастья, но она начисто лишена себялюбия буржуазной дамы. Жизнь обманывает все ее надежды, которым Фелисите доверчиво раскрывает свое сердце, но она не может жить без любви и упорно переносит свои привязанности на все новые и новые объекты: с деревенского парня, бросившего ее ради женитьбы на богатой женщине, на племянника, чья семья бессовестно ее обирает. Потом Фелисите переносит свои чувства на больную девочку, хозяйскую дочь, на несчастного убогого старика, за которым она самоотверженно ухаживает. Постепенно круг ее общения с людьми все сужается. Постаревшая женщина сосредоточивает свою привязанность на попугае, и, наконец, на его чучеле» [Реизов 1955: 150].

Таким образом, многие литературоведы отмечают простоту и доброту Фелисите, которая бескорыстна, готова помочь всем. Ее жизнь и заключается в спасении других – это счастье для нее. В этом же проявляется и святость Фелисите, и странность.

Схожий образ встречается у А.П. Чехова в произведении «Душечка». Созданный Чеховым в 1899 году рассказ «Душечка» относится, соответственно, к позднему творчеству писателя. В своем рассказе А.П. Чехов демонстрирует любовь, которая, казалось бы, должна противостоять ценностному вакууму общества. По мнению главной героини Ольги Семеновны, сущность любви заключается в том, чтобы давать, а не в том, чтобы брать. И тут сразу хочется вспомнить Флобера – счастье Фелисите заключалось в том, чтобы любить кого-то, заботиться о ком-то, и для этого можно жертвовать даже не

многим, а всем. Смысл жизни обеих героинь – Фелисите и Ольги Семеновны – в том, чтобы любить, но достойны ли объекты любви столь беззаветной преданности, героини не задумываются.

Р.Г. Назиров пишет: «Ее можно рассматривать с двух точек зрения: как реальную женщину и как воплощение архетипа. Она – душечка, душа, психея: эмоциональное начало, не скорректированное интеллектом» [Назиров 1992: 153]. С. Балухатый отмечает: «Ольга Семеновна Племянникова <...> симпатична во всех отношениях для многих мужчин. Её добрая, сияющая улыбка, которая никогда не сходила с её лица, не могла никого оставить равнодушным. Оленька постоянно любила кого-либо и не могла без этого. Постоянно нуждалась в любви и ласке. Она постоянно заботилась о дорогом ей человеке, ухаживала за ним и была всегда любимой. Ольга Семеновна – женщина, всю душу которой составляют другие люди» [Балухатый 1936: 73].

В душе Оленьки постоянно присутствует какая-нибудь привязанность:

«Она постоянно любила кого-нибудь и не могла без этого. Раньше она любила своего папашу, который теперь сидел больной, в темной комнате, в кресле, и тяжело дышал; любила свою тетю, которая иногда, раз в два года, приезжала из Брянска; а еще раньше, когда училась в прогимназии, любила своего учителя французского языка» [Чехов 2008: 291].

Проблема в том, что эти симпатии часто сменяют одна другую, меняя и «характер» героини. Но Оленьку это не беспокоит, как и окружающих ее людей. Им импонирует наивность девушки, ее доверчивость и тихая доброта.

Образ ее противоречив: с одной стороны, она наделена даром самоотверженной любви, растворяясь сначала в первом, затем втором своем муже. И это, безусловно, вызывает у читателя уважение к героине. Однако, с другой стороны, она предстает перед нами легковерной и ветреной особой. Полное отсутствие духовных интересов, неимение собственных взглядов и представлений об окружающем мире – все это вызывает насмешку читателя.

Мир Ольги Семеновны в какой-то степени является иллюзорным, однако она его не ищет для себя, не создает, а лишь принимает его вместе с любимым человеком. Каждый раз героиня отдается полностью своей любви. Каждый раз она счастлива. Она растворяется в каждом своем возлюбленном, разделяя при этом его интересы и увлечения. Чехов показывает женщину, всю душу которой составляют другие люди. Она по любви выходит замуж за театрального предпринимателя Кукина, который заполняет всю ее жизнь. Она понимает и разделяет все его проблемы:

«Разве публика понимает это? Вчера почти все ложи были пустые» [Чехов 2008: 285].

Но счастье Ольги Семеновны длится не вечно, Кукин умирает. Душечка пребывает в трауре. Но вскоре снова влюбляется, на этот раз – в управляющего лесным складом Пустовалова. Теперь Пустовалов заполняет всю ее душу, вместе с новым мужем она начинает вникать в вопросы торговли лесом. Но и Пустовалов умирает, история повторяется:

«Как же я буду жить без тебя, горькая я и несчастная» [Чехов 2008: 300].

Душечка с горечью переживает потерю своих любимых, на какое-то время теряет смысл жизни. Но приходит новая любовь, в которую она опять погружается целиком и полностью, и даже можно сказать, что растворяется. «Пустые», бездушные фамилии мужей героини являются у Чехова подсказкой для читателя, но не для Ольги Семеновны.

Фелисите тоже желает любить, и тоже людей, которые ответить на ее чувства способны не более, чем чучело попугая в финале истории. Сначала она встречается с Теодором, который разбивает ей сердце.

« Она не была наивна, как барышни,-- животные просветили ее,-- рассудок и врожденная порядочность удержали ее от падения. <...> он предложил ей выйти за него замуж» [Флобер 1971: 36].

После, друг Теодора сообщает ей: «он [Теодор] женился на богатой старухе -- на г-же Леусе из Тука» [Флобер 1971: 37].

Позже эту душевную пустоту заполняют дети г-жи Обен. Однако это длится недолго, так как сама госпожа не в восторге от того, что к ее детям проявляет нежность какая-то служанка. Кроме того, привязанность к чужим детям заставляет Фелисите испытывать душевную боль не только из-за разлук, но и из-за подлинных утрат. Героиня очень сильно любит своего племянника, заботу о котором заполнила многие годы ее жизни, «но судьба не всегда благосклонна и племянник умирает» [Флобер 1971: 50]. А после его смерти «простую душу» ждет еще одна потеря, умирает и дочь г-жи Обен, к которой Фелисите успела привязаться всей душой.

Удар за ударом наносит жизнь бедной женщине. В жизни Фелисите не остается ни одного человека, о котором она могла бы заботиться, которого она бы любила. Однако мы видим, что Фелисите не отчаивается и продолжает радоваться жизни. Так, попугай Лулу скрашивает серые будни одинокой женщины.

«...на ее долю выпало счастье: во время обеда явился негр г-жи де Ларсоньер; он принес клетку с попугаем < ...> Его звали Лулу. У него было зеленое тельце, розовые кончики крыльев, голубой лобик и золотистая шейка» [Флобер 1971: 57].

Смерть попугая становится последней каплей и совсем лишает Фелисите душевных сил, она больше не может сопротивляться тому горю, которое ей пришлось испытать за свою жизнь – Фелисите теряет рассудок.

В отличие от Ольги Семеновны, Фелисите («счастливая») несчастна. Под конец рассказа у нее не осталось никого, и единственная родная вещь, которую она одушевляла и любила (чучело попугая Лулу) скрашивала ее последние дни.

Фелисите и Ольга Семеновна живут не для себя, они всю жизнь прожили для кого-то. Обе героини готовы отдать все до последнего чужому, лишь бы он был счастлив. Ни Ольга Семеновна, ни Фелисите не стремятся улучшить свою жизнь, изменить ее, они плывут по течению. Простота, доброта, отзывчивость, жертвенность должны бы идеально возвышать Ольгу Семеновну и Фелисите над окружающими людьми, но этого не происходит.

Героини просты сами по себе, и такая же у них и душа. Поздние героини Флобера и Чехова вряд ли могут получить определение «маленький человек»: они не столько подавлены социумом, сколько сами выбирают для себя малую роль, не предполагающую душевного развития.

«Простая душа» – это устоявшееся выражение, которое закреплено в языке. Оно не придумано Флобером, и только кажется, что выступает в роли похвалы. На самом деле, «простая душа», как и «душечка», – это не только желание что-то сделать для людей, но еще некий полет, которого у женщин совсем не наблюдается. Выходит, дело не только в том, что их все эксплуатируют, но и в том, что сами они не позволяют своей душе полета. Душа человека – загадка, она не делится на простую и сложную. Г. Флобер и А.П. Чехов показывают, что души их героинь просты, акцентируя внимание на обыденности и пустоте.

Литература

Флобер Г. Простая душа // Флобер Г. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. М.: Правда, 1971.

Чехов А.П. Душечка: повести и рассказы. М.: Мир книги, 2008.

Балухатый С.Д. Чехов драматург. Л.: Художественная литература, 1936.

Гуревич А.М. Три стадии русского реализма: К спорам о литературных направлениях // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX - XX вв. М.: Интрада, 2003.

Назирова Р.Г. Пародии Чехова и французская литература // Чеховиана. Чехов и Франция. М.: Наука, 1992.

Ревякин А.И. Проблема типического в художественной литературе. М.: Гос. уч.-пед. издательство Министерства просвещения РСФСР, 1959.

Реизов Б.Г. Творчество Флобера. М.: Гослитиздат, 1955.

Ржевская Н.Ф. Гюстав Флобер // История всемирной литературы: В 8 т. Т.7. М.: Наука, 1991.

Флобер Г. Письма 1830–1880 // URL:
<http://flobert.narod.ru/flaubert/letters.htm> (Дата обращения
29.02.2015).

© Тенихина А.С., 2015

Тун Дань Дань (Чаньчунь, КНР)

*Специфика образа Дина Гоуэра в романе Мо Яня
«Страна вина»*

АННОТАЦИЯ: в статье рассматривается специфика образа Дина Гоуэра в романе Мо Яня «Страна вина». Писатель критически оценивает состояние современного общества на примере судьбы героя.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Мо Янь, роман, постмодернизм.

Tun Dan Dan (Changchun, China).

Specific of Din Gover image in the novel by Mo Jan “Country of wines”

Key words: Mo Jan, novel, post modernism.

Роман знаменитого китайского писателя Мо Яня «Страна вина» написан в 1992 году. В этом романе несколько повествовательных линий, одна из них связана с образом героя Дина Гоуэра. Следователь столичной прокуратуры, Дин Гоуэр отправляется в провинцию Цзюго («Страна вина»), чтобы расследовать случаи поедания младенцев. Но, оказываясь в среде номенклатурных работников, употребляющих блюда, приготовленные из детей, Дин Гоуэр и сам становится участником этих страшных обедов. В конце романа герой, пытающийся сопротивляться порочному миру, гибнет. Образ Дина Гоуэра интересен и сложен. Мы сочли необходимым выделить несколько уровней рассмотрения образа Дина Гоуэра в аспекте актуальности концепции этого героя в современном мире.

1. Практическая критика

Писатель Мо Янь создает образ Дина Гоуэра, чтобы критиковать состояние современного общества: одержимость деньгами, нравственная распущенность, стремление удовлетворить физиологические потребности в атмосфере «Страны вина», где везде пахнет «гнилым дыханием». Именно такое дыхание гнили отравляет воздух Цзюго, когда на пути к мечте Дин Гоуэр утрачивает свои идеалы. Родители опускаются до такой степени, что из поколения в поколение рожают и продают своих детей, как товар, чтобы удовлетворить свою страсть - одержимость деньгами. Цитируем эпизод стояния в очереди родителей и детей на продажу.

«Через два часа утомительного ожидания из здания донесся звонок. Утомленная очередь оживилась, все начали вставать, вытирать детям лица, подбирать сопли и поправлять одежду. Женщины доставали вату и пудрили детям лица и, поплевав на ладонь и растерев на ней помаду, румянили им щеки» [Мо Янь 2014 : 98]. «Стальная дверь, куда вели ограждения, отворилась, и за ней открылось светлое и просторное помещение. Закупка началась, и тишину время от времени нарушало лишь детское хныканье. Закупщики негромко вели переговоры с продавцами, и казалось, вокруг царит согласие и гармония» [Мо Янь 2014 : 98-99].

Мо Янь создал утрированный образ общества, в котором считают, что рожденный ребенок - это инструмент, благодаря которому можно получить деньги. Между родителями и детьми в таком обществе не существует родственных привязанностей. Родители – продавцы, ребенок – товар. Этот материальный мир разрушает родственные чувства на фрагменты, которые иногда дают о себе знать, но происходит это крайне редко.

Как пример редкого и кратковременного проявления человеческого чувства в Цзюго можно привести эпизод, в котором Дин Гоуэр видит приготовленного мальчика на блюде. Герой заявляет, что «не будет участвовать в людоедском банкете», «выхватывает пистолет» и направляет его на Цзинь Ганзуаня. Самые грубые слова слышны в адрес участников застолья: «Ублюдки, фашисты! – выругался он. – Руки вверх, кому сказано!» [Мо Янь 2014 : 109]. Голоса и плач детей

слышит следователь по особо важным делам. Но уговоры Цзинь Ганцзуня и директора шахты влияют на слабеющего в эти минуты Дина Гоуэра: вдруг речь героя меняется, он бурчит что-то «нечленораздельное»: «в уголках рта у него выступает пена, и он медленно, как оседающая от дряхлости стена, сполз на пол. На него посыпались рюмки и стаканы, которые он смахнул со стола рукой с зажатым в ней пистолетом, лицо и одежду залил пивом, водкой и виноградным вином. Он лежал ничком, как выловленный из бродильного чана труп» [Мо Янь 2014 : 109].

Такие преобразования в облике Дин Гоуэра происходят все время, пока он находится в Цзюго. В моменты наивысшего отчаяния и сопротивления каннибализму герой внезапно становится похожим на безвольное растение. Следователь, прежде сильный и активный, теперь подчиняет свою волю партийным деятеля и директору шахты и подключается к ужасающей трапезе. Он становится одним из тех уверенных в себе людей, кто поедает себе подобных. И никакого сомнения насчет моральной оценки поступка в сознании Дин Гоуэра не возникает. И так на протяжении всего романа до самого трагического финала в сточной канаве, где тонет герой и вместе с ним – все его помыслы о справедливости в мире.

Соблюдение справедливости в мире случается, и каждый стремится добиться правды. Но справедливость должна быть для всех одинакова, и одинаковы должны быть требования и соблюдение этих требований. вне зависимости от принадлежности человека к нации.

В современном обществе все имеет практическое значение. Ради выгоды подлый бизнес меняет вкус обычной еды, и человек готов тратить множество денег, чтобы питаться именно такой измененной едой. И эта еда вредна, благодаря добавкам. Ради материального наслаждения много людей откажутся от естественного, настоящего, чтобы получать удовольствие от искусственного. Но этот искусственный – ложно, не настоящее. Глубокие семейные отношения отвергаются ради получения удовольствия.

Такие примеры имеются в большом количестве, Многие люди одержимы материальными целями и желанием

получить чувственное удовольствие. А это также показывает, что в современном мире дефицит духовности:

Духовные идеалы утрачены, вера потеряна, все это просто для удовольствия. Для того, чтобы наслаждаться, люди готовы продать все, в том числе нравственность, человечность. На примере судьбы образа героя Дина Гоуэра Мо Янь показывает дезориентацию общества. Читая «Страну вина», мы глубоко задумываемся об этом. Нельзя позволять материальному миру поглотить человеческую душу. Необходима твердая вера в разум и спокойствие в душе.

2. Институциональная критика

«Страна вина» - это городской роман, а Дин Гоуэр – чиновник. Мы полагаем, что автор размышляет в этом романе о государственных служащих, о партийных секретарях, директорах разного уровня. Мо Янь показывает, насколько коррумпировано общество и какова степень падения чиновника. Образ Дин Гоуэра создан для такого, чтобы показать, насколько безнаказанно ведут себя чиновники, узаконивая детоубийство, продажу и торговлю дети как мясом животных в «человеческом облике». Мо Янь показывает, насколько чиновники низко пали, распущены, развращены. Аморальность чиновничества прослеживается на всех уровнях.

Герой работает в прокуратуре. Его действия в Стране вина законны, но он не сообщает ничего своему руководителю. Будто, когда Дин Гоуэр поадает в Цзюго, любая связь со столицей нарушается, ее просто нет. Герой будто бы в изоляции.

Во-вторых, Мо Янь также критикует такое явление коррупции как сговор политиков и бизнеса. Еще до приезда в Цзюго Дин Гоуэр курил отличную сигарету, которой его угостил его начальник, прокурор. В момент угощения сам прокурор не выкурил ни одной сигареты, он не умеет курить и думает о своем здоровье. А Дин Гоуэр заметил, что в ящике прокурора есть много хороших и дорогих сигарет. Эта деталь в тексте романа неслучайна. Откуда эти сигареты? Хотя автор не говорит нам, но со стороны мы можем предположить, что должно быть эти сигареты появились не без помощи других людей, которым прокурор оказал услугу. И эти сигареты

являются взяткой, подарком для начальника, который, возможно, обошел закон, помогая дарителям сигарет. Этот вывод мы делаем потому, что человек, который не умеет курить, не покупает себе сигареты.

Свой роман Мо Янь писал в 1990-е годы, когда велась активная критика чиновников всех уровней. И роман тоже был настроен на критику проблем общества. Таким образом, Дин Гоуэр создан еще и для ведения активной социальной критики китайского общества на рубеже XX - XXI веков.

3. Культурная критика

На примере образа Дин Гоуэра Мо Янь критиковал культуру питания и винопития. Мо Янь, как человек простого происхождения, работающий долгое время на земле, имеет довольно простые привычки. И в своем романе писатель косвенно призывает к здоровому образу жизни. Удивительно, но чиновники должны быть лицом страны. И каким «лицом» являются кровожадные служители народа, которые получают удовольствие от блюд из младенцев? Действия чиновников в «Стране вина» абсурдны и страшны. Он не могут являться надеждой Китая в будущем. Такие действия является варварством в эпохе высокоразвитой цивилизации. Китайский стол, уставленный напитками и стопками, уже является источником зла. В Китае публичное употребление напитков уже перестало расцениваться как падение нравов. Именно на этом нездоровом и отрицательном фоне культуры путь жизни Дин Гоуэра перестал казаться просто печальным. С героем случилась трагедия. Трагический финал утонувшего в нечистотах Дин Гоуэра, по нашему мнению, свидетельствует о том, что общество живет дурно, нездорово. В такой нездоровой и негативной атмосфере общество и отдельный человек может утратить духовные ориентиры, высокую мечту и больше не задумываться о своих идеалах и убеждениях.

Литература

Мо Янь Страна вина /пер.с кит., примеч. И. Егорова. - Спб. : ЗАО «Амфора», 2012.

© Тун Дань Дань, 2015

Удалова К.А. (Екатеринбург, УрГПУ)
***«Лунный камень» у истоков детективного романа
в Англии***

АННОТАЦИЯ: в статье на примере романа Уилки Коллинза «Лунный камень» рассматривается становление детективного жанра в литературе Англии, отмечаются характерные особенности детектива как жанровой модели, указывается на особый психологизм романов У. Коллинза.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: викторианская литература, жанровая модель детектива, психологизм.

Udalova K.A. (Yekaterinburg, USPU)

“Moon Stone” at the cradle of detective stories in England.

Key words: Victorian literature, genre model of detective, psychologism.

Появление жанра детектива датируется серединой XIX века и ведет отсчет от рассказов американского романтика Эдгара По. В Англии истинную популярность детектив приобрел после выхода романов У. Коллинза «Женщина в белом» (1860) и «Лунный камень» (1868). Многие литературоведы в своих работах задавались вопросом: почему детектив зародился в англоязычных странах. Н. В. Бугорская пишет, что «классический детектив часто идентифицируют как английский детектив».

Литературный деятель Д. Сейерс справедливо отмечает, что «детектив как жанр мог снискать популярность, лишь когда общественные симпатии целиком оказываются на стороне закона и порядка. Интересно, что в ранней литературе о преступлениях отчетлива тенденция восхищаться ловкостью и умом преступника. Это вполне закономерно, когда закон деспотичен и суров, причем суров неправдоподобно» [Строева 1990 :45]. В этой же статье, «Предисловие к детективной антологии» Сейерс пишет, что детектив и сегодня «процветает прежде всего в англоязычных странах» по одной просто

причине: «симпатии британской публики в случае уличного инцидента всегда на стороне полиции. Британские законы с их давней традицией объективности и «честной игры» по отношению к правонарушителю особо благоприятствуют развитию детективной прозы, ибо представляют обвиняемому возможность бороться за свою свободу, что в свою очередь предоставляет благодатный материал для напряженных детективных фабул» [Строева 1990: 45].

Исследователи достаточно долго называли детективы чтением для «невзыскательной публики». Некоторые писатели, посвятившие все свое воображение этому жанру, даже писали письма в редакции, заявляя о некомпетентной оценке детективной прозы. Так появилась знаменитая статья Г. К. Честертона «В защиту «дешевого чтения»». Тем не менее, спрос на детективы не снижается, и он становится выбором не только «невзысканной публики», но и людей «культуры и интеллекта» [Строева 1990: 28]. Публика, предпочитающая детективы, колоритная: список читателей, которые страстно скупают детективные рассказы, можно начать со школьников, а закончить учеными и политиками. Что заставляет таких разных людей читать столь нестандартные истории – *детективы*?

Ответы мы найдем в работе М. Роделл «Детективный жанр». Она отмечает четыре главных причины, заставляющие людей читать детективы. Они актуальны и на сегодняшний день:

1. читателям интересно следить за ходом мыслей главного героя, они соперничают сыщику, преследующему убийцу;
2. читателям нравится испытывать удовлетворение при виде злодея, получившего по заслугам;
3. читатели отождествляют себя с главным героем, «включаются в события» романа и тем самым повышают собственную значимость;
4. читатели проникаются чувством уверенности в реальности событий, происходящих в детективном романе [Фрей 2005 :13].

Детективная литература отличается от «серьезной литературы». Эти различия заставляли литературоведов усомниться в значимости нового жанра и его культурной

ценности. Однако мы согласимся с литературным деятелем Р. Остином Фрименом, который говорит, что «важной особенностью детектива, отличающей его от прочих прозаических жанров, является то, что удовольствие, доставляемое им, носит прежде всего интеллектуальный характер. Из этого вовсе не следует, что детективу ни к чему все то, что присуще хорошей литературе – изящество слога, юмор, интересные характеры, запоминающаяся обстановка, эмоциональная напряженность сюжета <...>. Но если для других прозаических жанров все эти свойства имеют первостепенную важность, в детективе они вторичны». Таким образом, люди, выбирающие детективную литературу, ставят акцент не на игре воображения, а на «интеллектуальной гимнастике ума».

Это наводит на мысль, что и каноны, по которым создается детективная литература, отличаются. Детективы тоже имеют свои правила, законы, уровни построения сюжета, разгадывания тайны. Такие правила предлагаются писателями – Рональдом Ноксом и Стивеном Ван Дайном. Предлагаем рассмотреть некоторые из них, «проверяя» данные правила романом У. Коллинза «Лунный камень».

1. *Преступник должен быть кто-то, упомянутый в начале романа, но им не должен оказаться человек, за ходом чьих мыслей читателю было позволено следить*[Строева 1990: 77].

В романе семь повествователей, которым автор официально дает слово. «Каждый из рассказчиков в «Лунном камне» продолжает своего предшественника в изложении событий <...>, автор строит произведение по принципу передаваемой эстафеты, так что ни один из носителей речи не пересказывает событий, не повторяет описания сцен, о которых шла речь в предыдущем рассказе» [Поэтика литературы и фольклора 1979: 152]. Не только преступление излагается с разных точек зрения, но многозначным является и образ мистера Эблуайта (он окажется искомым преступником), которого каждый рассказчик видит по-своему. Постоянно сравнивая его с мистером Фрэнклином Блэком, автор не делает его рассказчиком.

Соответственно, первое негласное правило о написании детектива *частично* соблюдено. Читатель не следит за ходом мыслей Годфри Эблудайта, но не один он был причастен к пропаже алмаза. Речь идет о мистере Фрэнкiline Блэке, который неосознанно под действием опиума, стал похитителем. Отсюда вытекает следующий пункт.

2. *Недопустимо использовать доселе неизвестные яды, а также устройства, требующие длинного научного объяснения [Строева 1990: 77].*

Здесь следует вспомнить сцену полемики между мистером Блэком и доктором Канди на дне рождения Рэчель, после которого был похищен алмаз. Мистер Блэк пожаловался, что в последнее время страдает бессонницей, на что доктор заявил о необходимости лечения данного недуга. Мистер Блэк отговорился под предлогом, «что лечиться и идти ошупью впотьмах, – по его мнению, одно и то же» [Коллинз 2013: 88]. Это заявление ударило по самолюбию доктора Канди, и он решил «шуткой» опровергнуть слова юного джентльмена. Незаметно добавил «двадцать пять капель» лауданума для крепкого сна мистера Блэка, который недавно бросил курить и волновался из-за истории алмаза, обречшего несчастья на дом Вериндеров. Во времена Коллинза опий был настоящей загадкой; не все «побочные эффекты» препарата были известны. Эзра Дженнигс заглушал свою болезнь опиумом, а опиум-снотворное для мистера Блэка стало не лекарством, а «злой шуткой». Без вмешательства Эзры Дженнигса главное происшествие роковой ночи так и осталось бы загадкой.

3. *Преступник должен быть обнаружен дедуктивным путем – с помощью логических умозаключений, а не благодаря случайности, совпадению или немотивированному признанию [Строева 1990: 38].*

«Лунный камень» один из немногих романов, где опытный сыщик-профессионал потерпел поражение в своих наблюдениях. Сыщик Кафф подметил весомую улику, без которой, можно сказать, дальнейшее расследование зашло бы в тупик. Но все же разгадка таинственного исчезновения алмаза

принадлежит не ему. После того, как сыщик Кафф покидает поместье леди Верендир, равнодушный читатель вправе задействовать собственное воображение. Он уже начинает подозревать мистера Блэка из-за резко изменившегося к нему отношения Рэчель. Затем странное поведение Годфри Эблудайта, которое читатель не может для себя объяснить. Признание Рэчель о том, что она видела собственными глазами, как Фрэнклин Блэк вынес алмаз из её спальни. И читатель в тупике. Он не знает, кого подозревать дальше, так как преступник найден, но алмаз нет. Как мы уже говорили выше, с появлением врача Эзры Дженнигса читатель узнает о бессознательном состоянии мистера Блэка в момент совершения кражи. «Тайна в конечном итоге разгадана не только благодаря человеческой находчивости, но и во многом благодаря случаю» [Элиот 2004: 382].

4. *В романе не должна быть любовной линии*[Строева 1990: 38].

В «Лунном камне» ярко выраженная любовная линия. Кто был увлечен раскрытием преступления больше остальных? Кто находку алмаза ставил выше собственных интересов? Мистер Фрэнклин Блэк – кузен Рэчель, претендент на её руку, – принимает самое активное участие в разрешении загадки. Если бы не его любовь, желание вернуть избранной алмаз и восстановить свое доброе имя в глазах Рэчель, возможно, пропажа алмаза так и осталась бы тайной.

В детективной прозе, чаще всего, герои – социальные оболочки, а источником причины для совершения преступления являются личные мотивы. Герои детективов делятся на жертв и преступников. Авторы мало волнует, как говорят их персонажи, им важнее, что именно они говорят и как это повлияет на дальнейшие перипетии в распутывании тайны. Что касается У. Коллинза и его романа «Лунный камень», то можно убедиться, что из каждого правила в этом произведении найдется исключение. Благодаря Коллинзу, в детективной литературе появились сыщики, способные совершать ошибки; автор «успешно использует принцип «наиболее невероятного персонажа» в качестве преступника и вдобавок самого

неожиданного метода совершения преступления» [Строева 1990: 60-61].. Коллинз стал основоположником медицинского вмешательства в распутывание загадки. Его детективы не просто интеллектуальная игра, развлекательно читиво, а его персонажи не шаблоны и рупоры авторской идеи. Романы Коллинза пронизаны психологизмом и индивидуальным подходом к каждому персонажу. Все перечисленное дает основания полагать, что роман У. Коллинза «Лунный камень» стоит у истоков английского детектива.

Литература

Строева А. «Как сделать детектив» // Нокс Р. «Десять заповедей детективного романа», М.: Радуга, 1990. С. Коллинз У. «Лунный камень»: Роман, повесть / Пер. с англ. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. С.88.

Элиот Т. «Избранное. Том I-II. Религия, культура, литература». М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С. 382

Флюшкина С. Н. «Проблема рассказчика в романе У. Коллинз «Лунный камень // Поэтика литературы и фольклора», Воронеж, 1979. С. 152

Фрэй Д. Н. «Как написать гениальный детектив». М.: Амфора, 2005. С. 13.

© Удалова К.А., 2015

Чевдаева А.А. (Екатеринбург, УрГПУ)

***Женские образы в поздней новеллистике В.Г. Распутина
(на материале рассказа «В ту же землю...»)***

АННОТАЦИЯ: в статье дается типология женских образов в прозе В. Распутина, показана связь его героинь с образом земли, отмечается их архетипическая основа - образы старух-праведниц, воительниц богатырок

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: парадигма образов, архетип, национальная традиция

Chevdayeva A. A. (Yekaterinburg, USPU)

Women images in late novelistics by V.G. Rasputin (on the base of the story "Into the same ground ...")

Key words: image paradigm, archetype, national tradition.

Женские образы в поздней новеллистике В. Распутина уже были предметом рассмотрения в трудах разных исследователей. Однако, несмотря на наличие интересных и концептуально значимых работ, женские образы таят в себе еще много не замеченных литературоведением черт. В поздней новеллистике В. Распутина интересным в плане рассмотрения многомерности женских образов, является рассказ «В ту же землю...» (1995). Образы героинь рассказа сочетают в себе черты старообрядчества наряду с чертами языческими. Наша цель – показать смысл данной взаимосвязи в рассказе, сопоставляя данный текст с повестями «Прощание с Матёрой» (1976) и «Дочерью Ивана, матерью Ивана» (2003).

Парадигма женских образов в рассказе «В ту же землю...» представлена тремя образами, каждый из которых восходит к определённом архетипу. Обратимся к образу Аксиньи Егоровны, продолжающей ряд материнских старух-праведниц. Старухи-праведницы живут по заветам предков, где главным является ощущение соборности крестьянского мира, в котором человек «явление социокосмическое - он часть общего организма» [Хрящева 2014 :155]. Образ Аксиньи Егоровны восходит к житийному типу. Характерные черты житийного типа, проявляющиеся в образе героини: услужливость, кротость, смирение, множество страданий и труда, выпавших на ее долю, нитяной голос, оскудевшее тело, указывающие на отречённость от мирского.

Образ героини тесно связан с образом земли. Она для Аксиньи Егоровны «родная, самой судьбой назначенная...» [Распутин 2013: 220]. Только в родной деревне героиня чувствовала себя свободно, дух родной земли, жизнь под солнцем размеренная, выверенная поколениями предков, давали силы человеку старого уклада. Поэтому, как только кончалась зима, героиня стремится «...скорей, скорей на волю из

ненавистой каменной тюрьмы, скорей взойти на свой порожек, надышать избу своим духом, и хоть букашкой ползать, да по натоптаным родным тропкам...» [Распутин 2013: 449]. «Кто ж старое дерево пересаживает?» [Распутин 2014:197] - говорит старуха Дарья в повести «Прощание с Матёрой», так и Аксинья Егоровна, подобно старому дереву, переселившись на постоянное жительство в город, оказывается «сковырнутой» с родной земли, теряет связь с ней и с Родом. Героиня знает, что она «зажилась» на белом свете, но, стараясь облегчить участь родных, она оттягивала время. Образ героини символизирует яблонька. Подобно «уморившейся» страдальце Аксиньи Егоровне, мучительно ожидающей освобождения, «яблонька томилась такой тоской... поскребывая ветками по стеклу, что на нее было больно смотреть» [Распутин 2013: 514]. И образ Аксиньи Егоровны, и образы материнских старух можно сопоставить также с образом сундука, появляющегося в ранней повести, – сундука, «изготовленного в старину на веки вечные стоять без движения на одном месте» [Распутин 2014:243].

Наряду с житийными чертами в изображении героини просматриваются языческие элементы. Для Аксиньи Егоровны утрачено деление на живых и мёртвых, она «спрашивала, как о живых, о давно умерших» [Распутин 2013: 507]. Это «деление» связано у Распутина с языческим комплексом огня / тепла. Так, в повести «Прощание с Матёрой», показателен в этом плане эпизод с поджогом Петрухи своей избы: «огонь - впитанное и сбережённое впрок солнце, которое насильно изымается из плоти» [Распутин 2014:235]. В анализируемом рассказе сходная символика появляется в описании ухода в иной мир Аксиньи Егоровны: «тепло в ней со дня на день должно было дотлеть. И вот оно дотлело» [Распутин 2013: 498]. Здесь прослеживается солярная символика, Солнце в язычестве (Хорс (Коляда), Ярило, Дажьдбог (Купайла) и Сварог (Световит) [Биофайл] - дарующее жизнь, напитывает жизненной силой, а с умиранием человека тепло уходит из тела, и происходит переход из Яви в Навь (загробный мир) [Славянская мифология].

В круговороте крестьянского космоса, героиня, умирая, «переходит» из дома в «домовину», представляющую собой ту

же старорусскую избу, с её убранством, «архитектурой» с потолком и стенами. Смерть воспринимается человеком «русского житья» как переход в мир предков, как окончание земной жизни и «возврат к Роду» [8, 284]. Приготовления к «празднику», показывают святость для неё ритуала ухода к предкам в другую «деревню», «...более богатую...закрытую теперь для поселения, – кладбище, пристанище старших...» [Распутин 2014:223]. Акси́нья Егоровна готовится к смерти, заранее уложено «смертное» платье тёмного цвета (у христиан смертные одежды белого цвета), попросила купить ей иконку. Важны и такие детали, как: домовина, изготовленная для погребения Акси́ньи Егоровны («...называют эту обитель человеческой бренности домовиной...») [Распутин 2013: 527], старообрядцев хоронили в «домовинах»; место захоронения – лесной угор под солнцеходом (старообрядцы хоронили умерших на особых кладбищах, называемых «могильниками», которые располагались в лесу, при дорогах; место захоронения скрывалось).

Л.Я. Гинзбург указывает на значимость речи персонажа для выражения его психологического состояния. Вечное «сидю и плачу» [Распутин 2013: 502] героини, взгляд, «подобно взгляду святого на иконе» [Ковтун 2013: 202], обращённый вглубь самое себя, свидетельствует о глухой боли от обрывания своих корней, «она плакала в себя» [Распутин 2013: 502].

Акси́нья Егоровна обретается в Тане, внучке Пашуты. Акси́нья Егоровна и Таня не связаны кровными узами, но именно духовная связь роднит их ближе всего. Дух, а не род правит, так, мать Тани вовсе «выпадает» из этой эстафеты, не перенимая духовный опыт. Духовная связь Тани и Акси́ньи Егоровны очень сильна, именно девочка видит в сиянии нездешнего света лик умершей. Акси́нья Егоровна предстаёт в раме гроба как икона в окладе. Здесь прослеживается христианская символика, образ героини ориентирован «на иконописные каноны» [Степанова 2014: 277].

Принципиальным открытием Н.В. Ковтун было выявление богатырского архетипа в женских образах В. Распутина. Женские образы в поздней новеллистике – это образы

воительниц-богатырок. Как отмечает исследователь, Пашута - это женщина-богатырка, «брутальная, физически сильная, решительная, лишённая всех признаков женственности» [Ковтун 2013: 199]. «Имя, как и одежда, меняется, чтобы облегать человека, соответствовать происходящим в нём переменам» [Распутин 2013: 495], имя героини «Паша» образовано от мужского имени «Павел», в нём заложен стержень мужества и стойкости, которые есть в характере героини. Наречение героини именем Пашута означает обретение сытости «Это сытно звучит. И сама ты баба сытная» [Распутин 2013: 495]. «Судьба женщины соотносится с судьбой земли-матери» [Ковтун 2013: 202], в рассказе прослеживается связь героини с образом плодородной земли, от-дающей успокоение, довольство.

Процесс трансформации из Пашеньки, с тонкой талией и блестящими глазами, в женщину замужнюю - Пашу, и затем в Пашуту «рыхлую мужиковатую женщину» [Распутин 2013: 494], связан с образом города в рассказе. Как показывает Н.П. Хрящева, «вовлеченность людей в «пустотосозидание» определяет их судьбы» [Хрящева 2014 :150]. Изменения в образе города: «...здесь вбили в русло гигантскую плотину для электрических турбин, построили огромный алюминиевый завод, лесопромышленный комплекс...» [Распутин 2013: 493] – эти изменения трансформируют и облик человека. Когда-то чуткая, подобранная фигура героини расплывается: «...безвольно тащилась по дням своей расплзшейся фигурой, делая только самые необходимые движения» [Распутин 2013: 498], что соотносено с уродливым разрастанием города, превратившимся из «стройки века» в ядовитую камеру, в язву, отравляющую вокруг себя всё живое. «В обратном направлении» движется Пашута и в профессиональном плане: от заведующей столовой до посудомойки [Распутин 2013: 495].

Социальное начало в образе Пашуты, «рожденной от советской власти», связано с перестроечным временем. Время перестройки наполнено усилием к будущему, доходящим в своей бездумности до отрыва от корней и даже от реальности «...живи: не оглядывайся, не задумывайся» [Распутин 2014:259].

«Человек-царь природы» - на это опираются молодые сердца, жаждущие оставить свой след в истории. Имя Пашуты было выведено краской на одном из кубов, сбрасываемых в Ангару, и река была «побеждена»: она подчинилась желанию «царя» и переменяла свой бег. Стремление Пашуты внести свой вклад в общее дело идёт от «родовой» памяти, связанной с работой на земле. Но в отличие от земледельческого труда, работа на стройке / «котловане» обернулась для героини социальной и человеческой катастрофой, что, как отмечает Н.П. Хрящева, выразилось в мотивах пустоты и бесплодности [Хрящева 2014 :150]. Причину всего этого автор видит в том, что были забыты заветы предков, заброшена, затоплена родная земля. В этом рассказе нельзя не усмотреть варьирование центрального распутинского сюжета, связанного с образом острова Матеры. Невольно вспоминаются слова старухи Дарьи: «Своя-то голова где? Есть она? Или песок в ней...?» [Распутин 2014:295].

Внешне Пашута выполняет функцию блудной дочери при своей матери. Пашута, уехав на стройку, порвала связь с землей, где жила мать. Но ее внутренний душевный состав очень не прост. Проходя через горнило «стройки века», она обжигается подобно глине, принимает долю, взваливая на свои плечи мужские заботы. Бездетная Пашута удочеряет девочку из приюта Анфису, мать Таньки. Пашута стремится сохранить стержень духовной преемственности, говоря Тане «покрестить тебя надо», она хочет сберечь чистоту девочки.

У гроба матери Пашута перерождается духовно, происходит своеобразная инициация героини. Через образ корковатого сердца героини виден путь её перерождения, сопровождающийся отслоением лишнего, наносного. Проходя очищение и отречение от действительности, героиня возвышается, становясь воплощением силы духа. «Решения, которые принимала она, были не результатом работы мысли, не сигналы, посылаемые в мозг и возвращающиеся с ответами обратно, направляли её...а словно бы отслаивалось что-то в нужный момент от корковатого сердца и подталкивало» [Распутин 2013: 510]. Слова героини по поводу нетрадиционных похорон матери: «знаешь, кажется мне: все равно надо было бы

так сделать» [Распутин 2013: 515], – эти слова показывают, что истинная причина вовсе не в деньгах и нежелании «побираться», а в глубоком отрицании героиней современной ей действительности. Споря со временем и отказывая ему в будущем, Пашута утверждает его новый отсчёт, становясь устроительницей и зачинательницей новой Церкви. Героиня поздней повести, Тамара Ивановна, продолжая ряд женщин-богатырок, также отказывает своему времени в будущем. Видя безнаказанность обидчика-насильника дочери, она переступает через христианскую заповедь «не убий» и «казнит» губителя Светки. Как и Аввакум, отвергший неверное учение, героини Распутина отринут современную им действительность с её порядком, избрав свой путь, соразмерный их понятиям о верности и справедливости. Похороны в рассказе выражают «акт сопротивления, мобилизации, соотносящейся с поведением старообрядцев-бегунов, уходящих от законов антихристовой власти» [Ковтун 2013: 202]. «Покушение» Пашуты прощается ей, во время похорон идёт снег, как символ прощения, героиня переходит в качественно новое состояние. В конце рассказа появляется образ «троицы» - три могилы, символизирующие качественно новую ипостась веры.

Если в рассказе женщине-воительнице удаётся поднять и повести за собой мужчин, то в более поздней повести писатель рисует героиню мужественно одинокой в своём «деле». Одна мать Светки слышит как «ружье двадцатого калибра за шкафом висит, а в шкафу два патрона с картечью уж который год, как часы, тикают» [Распутин 2013: 116], но поступок женщины запускает грядущее перерождение её сына Ивана в богатыря, «как воскресшего от сна-смерти сына змеборца» [Ковтун 2013: 225]. Тамара Ивановна и Пашута становятся переходными звеньями, передающими духовно-нравственный опыт от поколения старших - Аксиньи Егоровны, Ивана Савельича к поколению младших, к Тани и Ивану, сыну Тамары Ивановны.

Значимым является в рассказе образ Тани, внучки Пашуты «от приемной дочери, родной и не родной, без кровной близости» [Распутин 2013: 496]. С появлением Тани в жизни Пашуты всё словно озаряется светом, Пашута с материнской

нежностью относится к светлой девочке, оберегает и опекает её: «разве бы обрадовалась она так мороженому, доставшемуся с чужого стола... Не мороженое она несла ей, а свою нежную душу, устроенную грубо, свою ласку, не умеющую себя показать» [Распутин 2013: 496]. Таня родилась в далёкой леспромхозовской деревне в двухстах километрах от города, куда мать уехала в замужество. Ограждённая расстоянием и естественной преградой из тайги, девочка выросла доброй, ласковой и отзывчивой «Танька - девчонка ласковая, в лесу сохранилась» [Распутин 2013: 518]. Девочка – самолицетворение молодости, безгрешной души: «дети - это время, созревающее в свежем теле...» [Платонов 2014 :14]. Выросшая в сибирской деревушке, девочка связана с образом Сибири, как с сакральным центром. Оберегаемая и питаемая соками «пуповины земли» [Ковтун 2013: 213], девочка является воплощением чистой и светлой веры, образ Тани «отмечен знаками софийности» [Ковтун 2013: 205].

А.Н. Губайдуллина в своей статье «Феноменология детства в прозе Валентина Распутина» говорит об архетипе «божественного ребёнка», который проявляется в произведениях В. Распутина. Исследователь указывает на образ дитя-ангела в повести «Дочь Ивана, мать Ивана». С нашей точки зрения, образ Тани также являет собой дитя-ангела. В самом облике девочки «с непокрытыми льняными волосами, как-то особенно чисто и грустно светившимися в пасмури дня» [Распутин 2013: 516] мерцают черты святости и чистоты. Н.В. Ковтун отмечает черты софийности в образе Тани: «девочка в «синенькой курточке» (цвет риз Богородицы), с непокрытыми льняными волосами, «особенно чисто и грустно светившимися в пасмури дня», подобно нимбу» [Ковтун 2013: 205], образ восходит к «образу Святой Софии как Ангела-Хранителя... как Души мира» [Ковтун 2013: 136]. Имя героини также является важной составляющей для её характеристики, «Татьяна» в значении «учредительница», «устроительница», соотносится с учреждением новой веры, будущего.

«Отпадение «ангельских крыльев» знаменует взросление ребёнка, полёт сменяется ощущением почвы под ногами»

[Губайдуллина 2012:144]. Таким «отпадением крыльев» в рассказе становится сцена у гроба Аксиньи Егоровны, когда душа ребёнка обретает через откровение иной, более глубокий взгляд на мир. «Старенькая бабушка лежала лицом к ней, и так много за полминуты сказало ей это лицо в раме гроба... обращенное к ней одной. ...Сколько потом придется пытаться себя - всю жизнь! - чтобы понять то обосветное, что говорилось ею» [Распутин 2013: 528]. Девочка, перенимая на подсознательном уровне духовно-нравственный опыт, становится единой духовно с Аксиньей Егоровной, которая обретается в Татьяне: «смерть кажется страшной, но она же... засеивает в души живых щедрый и полезный урожай, и из семени тайны и тлена созревает семя жизни и понимания» [Распутин 2014:288]. Таня с подругой Соней ходят в церковь «из интереса», но этот интерес девочки неслучайный, а идущий из глубин родовой памяти. Именно девочка покупает иконку «старенькой бабушке», чуткая детская душа всеми силами тянется, хочет помочь родным людям «ты думаешь, что я неродная, а я родная... хочу быть родной» [Распутин 2013: 520].

В образе Тани есть параллель и с Тамарой Ивановной, обе героини выросли в лесу, в тайге «отец был лесничим, огромные владения, числящиеся за лесничеством... где балаганская степь переходила в тайгу» [Распутин 2013: 32]. Образ Тани связан с исканиями, она находится в постоянном пути, она «ищущая». Так и Тамара Ивановна, в финале повести, вышедшая из колонии, начинает свой путь домой, возникает хронотоп дороги-жизни. Героиня перерождается: «немой восторг перетекания в какой-то иной состав» [Распутин 2013: 198], она трижды (троичность, характерная для фольклора) садится и вновь продолжает свой путь, что можно соотнести с остановкой на жизненном распутье богатыря-витязя. «Остановка» героя становится точкой переосмысления действительности. Тамара Ивановна садится на «гладко отполированный валун» [Распутин 2013: 198], далеко уходя в своих думах, сын героини Иван ложится «положив голову на белый камень-валун» [Распутин 2013:169]. Образ белого камня не случаен, он соотносится с образом Алатыря Бел-горюч камня, символом первоматерии,

первоосновы и сакральным центром/алтарём мира у славян [Славянская мифология]. Через соприкосновение, со-единение с «камнем» происходит приобщение к самой сути бытия. Переосмысление героиней действительности приводит к пониманию продажности мира, возникает «мотив запродажи» [Ковтун 2013: 136] «... за эту эпоху жизнь закалилась и уплотнилась настолько, что... уверенно делает главное свое дело — чеканит из человека монету» [Распутин 2013: 201-202], ход современной жизни предстаёт той же тюрьмой, неволей».

Подведем итог. Женские образы в поздней новеллистике В. Распутина - это многоплановые, сложные образы, раскрывающиеся через сопоставление с ранее написанными произведениями. В рассказе, со-бытие похорон становится узловым моментом, соединяющим порвавшуюся связь времён, не родные по крови становятся родными по духу. Единение людей под крылом новой веры, «новой Церкви» [Хрящева 2014 :156] восстанавливает «культ предков» [Хрящева 2014 :156] в разрушенном универсуме. Архетипы женщины-богатырки, житийный и ребёнка-ангела позволяют понять своеобразие женских характеров.

Литература

Гинзбург Л.Я. О литературном герое, М.: Советский писатель, Ленинград, 1979. - 223 с.

Губайдуллина А.Н. Феноменология детства в прозе Валентина Распутина//Время и творчество Валентина Распутина: история, контекст, перспективы: материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рождения Валентина Григорьевича Распутина [отв. ред. И.И. Плеханова] Иркутск, 15-17 марта 2012 г. – Иркутск, 2012. – С.143-150.

Ковтун Н.В. Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика: [Текст] учебное пособие/Н. В. Ковтун. - Красноярск: СФУ, 2013. – 350 с.

Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси, Москва: Наука, 1970.- 180 с.

Платонов А. Котлован: повесть/ Андрей Платонов. - СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. - 192 с.

Распутин В.Г. Прощание с Матёрой: повести; рассказ/ Валентин Распутин; [предисл. В. Курбатова]. - М.: Эксмо, 2014.- 640 с.

Распутин В.Г. Деньги для Марии: повести, рассказы/ Валентин Распутин. - М.: Эксмо, 2013. - 640 с.

Степанова В.А. Обряд и ритуал в позднем творчестве В. Распутина (на материале рассказа «В ту же землю»)/Творчество Валентина Распутина: ответы и вопросы: монография /Т. Е. Автухович [и др.] ; ред. И.И. Плеханова; М-во образования и науки РФ, ФГБОУ ВПО «Иркут. гос. ун-т». - Иркутск: Издательство ИГУ. 2014.- 395 с. С. 276-287.

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; М-во образования и науки РФ, ФГБОУ ВПО «Иркут. гос. ун-т». - Иркутск: Издательство ИГУ, 2014. - 395 с. С. 143-157.

Биофайл. Научно-информационный журнал. Презентация: «Пантеон восточнославянских богов как космогоническая модель мироздания». Ипостаси бога Солнца [Электронный ресурс]. URL: <http://biofile.ru/pres/6484.html> (дата обращения 23.06.2015).

Славянская мифология - авторский проект Станислава Свиридова. Терминологический словарь. Алатырь Бел-горюч камень. Явь. Навь [Электронный ресурс]. URL: <http://russianmyth.ru/terminologicheskij-slovar/> (дата обращения 23.06.2015).

© Чевдаева А.А., 2015

Черепанова С. Н. (Екатеринбург, УрГПУ)

«Драма на охоте»: чеховское переосмысление традиции литературного портрета

АННОТАЦИЯ: В статье на примере пьесы «Драма на охоте» рассматривается чеховское переосмысление традиции литературного портрета, выявляется пародийное

переосмысление Чеховым традиции изображения персонажа, благодаря чему образ его становится внутренне противоречивым, требующим вдумчивой интерпретации

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: реализм XIX века, литературный портрет, духовный мир героя.

Cherepanova S.N. (Yekaterinburg, USPU)

“Hunt drama”; Chekhov reconsideration of literary portray tradition.

Key words: XIX century realism, literary portray, spiritual world of the hero.

В теории литературы понятие портрета трактуется неоднозначно. Так, С. И. Кормилов к литературному портрету относит только внешний облик персонажа: лицо, одежда, манера поведения [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001]. В. Е. Хализев, определяя портрет героя, уже не ограничивается чисто внешними чертами: «Портрет – описание его наружности: телесных, природных и, в частности, возрастных свойств (черты лица и фигуры, цвет волос), а также всего того в облике человека, что сформировано социальной средой, культурной традицией, индивидуальной инициативой» [Хализев 2002: 218]. Наиболее точное определение на наш взгляд дает Л. Н. Дмитриевская: «Портрет в литературном произведении – одно из средств создания образа героя, с отражением его личности, внутренней сущности, души через изображение (portrait) внешнего облика, являющееся особой формой постижения действительности и характерной чертой индивидуального стиля писателя» [Дмитриевская 2005: 90]. Исследователь справедливо отмечает, что через портрет персонажа можно осмыслить его внутренний мир.

Задача данной работы заключается в выявлении пародийного переосмысления Чеховым традиции изображения персонажа в «Драме на охоте».

В литературе XIX века, как правило, портретная характеристика соответствовала внутренним качествам, и наоборот, душевный мир отражался в определенных чертах внешнего облика персонажа. Вспомним портрет Григория Печорина из «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова, данный от лица повествователя: «Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками, – верный признак некоторой скрытности характера. <...> В его улыбке было что-то детское. Его кожа имела какую-то женскую нежность; белокурые волосы, выющиеся от природы, так живописно обрисовывали его бледный, благородный лоб, на котором, только по долгим наблюдениям, можно было заметить следы морщин, пересекавших одна другую и, вероятно, обозначавшихся гораздо ярственнее в минуты гнева или душевного беспокойства. Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные – признак породы в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади» [Лермонтов 1937: 230]. Уже по этому отрывочному эпизоду мы можем многое сказать о характере Печорина, его душевных качествах: это человек скрытный, благородный, который за свою недолгую жизнь успел повидать многое; это человек тонкой души, умеющий переживать и сопереживать, потому что на его лице есть следы «душевного беспокойства»; конечно, этот герой отличается и своей «породистой» внешностью, это определяет его особенность среди других персонажей романа, детскость и женственность – верный признак красоты и ранимости души персонажа. Автор показывает нам благородство, природную утонченность и порядочность своего героя через «ослепительно белое белье», стойкость характера – через способность переносить «трудности кочевой жизни» [Лермонтов 1937: 230]. По наблюдениям повествователя, каждая внешняя деталь указывает на ту или иную черту внутренней организации персонажа. Как известно, М. Ю. Лермонтов большое внимание уделяет описанию печоринских глаз (зеркало души). Отсутствие смеха в глазах Печорина указывает или на «злой нрав, или на постоянную грусть», холодный блеск, «подобный блеску гладкой стали», может говорить о хладнокровности, а

непродолжительный и пронзительный взгляд – о пронизательности героя [Лермонтов 1937: 230, 231].

Посредством портретной характеристики героя автор, так или иначе, руководит восприятием читателя. При этом описание портрета характеризует не только объекта, но и субъекта повествования. В «Герое нашего времени» портрет Печорина дан не только в восприятии повествователя-офицера (сделавшего глубокие наблюдения о натуре героя), но и в восприятии рассказчика – Максим Максимыча. Взгляд Максим Максимыча на Печорина отражает особенности характера и сознания штабс-капитана: «Раз, осенью пришел транспорт с провиантом; в транспорте был офицер, молодой человек лет двадцати пяти. Он явился ко мне в полной форме и объявил, что ему велено остаться у меня в крепости. Он был такой тоненький, такой беленький, на нем мундир был такой новенький, что я тотчас догадался, что он на Кавказе у нас недавно» [Лермонтов 1937:195]. В каждом слове, в каждом уменьшительно-ласкательном суффиксе, в каждой замеченной детали чувствуется отеческая забота о молоденьком офицере. По-своему Максим Максимыч отмечает и необыкновенность, уникальность Печорина: «Ведь есть, право, этакие люди, у которых не роду написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи!» [Лермонтов 1937: 195].

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

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

портретных деталей становился все более и более предсказуем: тонкие черты лица – тонкая душевная организация, удивительные глаза – необыкновенная глубина натуры, женственность и детскость – ранимость и чувствительность и т.п.

Обратимся к особенностям портрета главного героя в «Драме на охоте», одной из чеховских литературных пародий.

В самом начале повести мы находим развернутое описание Камышева-Зиновьева, данное в восприятии редактора. В этом портрете мы обнаруживаем набор всех тех черт, которые были свойственны многим романским героям литературы XIX века: это и широкие плечи, свидетельствующие о физическом здоровье, и внешняя красота, и тонкие черты лица (греческий нос, тонкие губы):

«Он, как я уже сказал, высок, широкоплеч и плотен, как хорошая рабочая лошадь. Все его тело дышит здоровьем и силой. Лицо розовое, руки велики, грудь широкая, мускулистая, волосы густы, как у здорового мальчика. Ему под сорок. Одет он со вкусом и по последней моде в новенький, недавно сшитый триковый костюм. На груди большая золотая цепь с брелоками, на мизинце мелькает крошечными яркими звездочками бриллиантовый перстень. Но, что главное всего и что так немаловажно для всякого мало-мальски порядочного героя романа или повести, – он чрезвычайно красив. Я не женщина и не художник. Мало я смыслю в мужской красоте, но господин с кокардой своею наружностью произвел на меня впечатление. Его большое мускулистое лицо осталось навсегда в моей памяти. На этом лице вы увидите настоящий греческий нос с горбинкой, тонкие губы и хорошие голубые глаза, в которых светятся доброта и еще что-то, чему трудно подобрать подходящее название. Это "что-то" можно подметить в глазах маленьких животных, когда они тоскуют или когда им больно. Что-то умоляющее, детское, безропотно терпящее... У хитрых и очень умных людей не бывает таких глаз» [Чехов 1975:241, 242]

Интересно, что в воплощении портрета Печорина и Камышева авторы используют сравнение с образом лошади. Но если у М. Ю. Лермонтова этот образ играет на создание

статного, красивого, благородного характера персонажа, то у А. П. Чехова сравнение Камышева с хорошей лошастью несколько снижает благородство персонажа и свидетельствует только о физическом здоровье. Автору важно подчеркнуть красоту своего героя, характерную и для героев других романов. Но это красота внешняя, физическая. Если Печорин, Раскольников были тоненькими, худыми, непривлекательными внешне, но красивы и сильны изнутри, то Камышев, наоборот, силен и красив внешне, но внутри у него есть «что-то», что сродни тоскующему маленькому животному. Кроме того, в сочетании разнородных черт в облике Камышева обнаруживается какая-то несуразность: например, «большое мускулистое лицо» и «тонкие губы», или – «хорошие голубые глаза», которых не бывает «у хитрых и очень умных людей».

Читаем далее:

«От всего лица так и веет простотой, широкой, простецкой натурой, правдой... Если не ложь, что лицо есть зеркало души, то в первый день свидания с господином с кокардой я мог бы дать честное слово, что он не умеет лгать. Я мог бы даже держать пари. <...> Каштановые волосы и борода густы и мягки, как шелк. Говорят, что мягкие волосы служат признаком мягкой, нежной, "шелковой" души... Преступники и злые, упрямые характеры имеют, в большинстве случаев, жесткие волосы. Правда это или нет – читатель опять-таки увидит далее... Ни выражение лица, ни борода – ничто так не мягко и не нежно в господине с кокардой, как движения его большого, тяжелого тела. В этих движениях сквозят воспитанность, легкость, грация и даже – простите за выражение – некоторая женственность» [Чехов 1975: 242].

Грация, «некоторая женственность» вновь сближает героя А. П. Чехова с литературными предшественниками (Печорин, Обломов, Раскольников и др.). Но если раньше женственность была знаком мягкой, рефлектирующей натуры, умеющей сопереживать, то у Чехова женственность оказывается лишь «прикрытием» физической силы героя, запутывая читателя, не позволяя сразу разгадать героя. И вновь внимательный читатель несколько озадачен: как мягкость, нежность и женственность

Камышева сочетаются с его «большим, тяжелым телом», «широкой» «мускулистой» грудью и его сравнением с «хорошей рабочей лошадей»?

В отличие от предшествующей литературы, автор «Драмы...» ставит под сомнение общее мнение о том, что черты внешнего облика всегда однозначно свидетельствуют о натуре человека, особенностях его внутреннего мира. Редактор дает характеристику герою в полном соответствии с канонами классической литературы, но при этом постоянно подчеркивает, что внешность может быть обманчива, что не стоит доверять только внешней характеристике и «хорошим голубым глазам». Автор предостерегает читателя от окончательных выводов о герое по первому впечатлению.

Таким образом, А. П. Чехов иронически переосмысляет создание портрета литературного героя, т. к. создавая портрет Камышева, писатель использует те же черты, что предшествующие писатели, но эти же черты могут заключать абсолютно противоположный смысл. Несообразность, противоречивость деталей портрета героя ведет к пониманию его двойственности. Мягкость движений и женственность некоторых черт делают героя обаятельным, заставляют забыть о его могучем телосложении и физической силе. Как следствие, читатель не может и предположить, что этот «чрезвычайно красивый» человек, с «хорошими голубыми глазами», мягкими «как шелк» волосами, движениями, в которых «сквозят воспитанность, легкость, грация» способен на убийство без раскаяния. Получается некий перевертыш героя литературы XIX века. Но мы не можем говорить о том, что Камышев является всего лишь пародией на литературного героя XIX века. Пародийно переосмысляя литературную портретную традицию, Чехов создает не менее сложного, внутренне противоречивого персонажа, требующего вдумчивого прочтения.

Литература

Дмитриевская Л. Н. Пейзаж и портрет: проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в

творчестве З. Н. Гиппиус): монография. М.: ИПК «Литера», 2005.

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

Кормилов С. И. Портрет // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001.

Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: в 5 т. Т. 5. М.; Л.: Академия, 1937.

Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. 3-е изд., испр. и доп. М.: Высш. школа, 2002.

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

© Черепанова С.Н., 2015

Хроликова В. А. (Екатеринбург, УрГПУ)

Эпистолярный роман в теоретическом освещении

АННОТАЦИЯ: В статье рассматривается жанровая модель эпистолярного романа как разновидность романа психологического, намечаются разные подходы к анализу данной формы, особое внимание уделяется субъектной и пространственно-временной сфере этого жанра

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: эпистолярный роман, носители жанрового содержания, субъектная сфера, пространственно-временная организация.

Kchrolicova V. A. (Yekaterinburg, USPU)

Epistolary novel in theoretical perspective.

Key words: epistolary novel, genre concept carriers, subjective sphere, time-and-space arrangement.

Распространенным является представление, согласно которому к эпистолярной литературе относятся произведения художественной или публицистической литературы, которые используют форму частного письма [См., напр.: Крупчанов

1974: 469; Урнов 1975: 918–920; Гинзбург 1999: 7 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. 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.

Характерная для современного литературоведения терминологическая неопределенность, связанная с различным пониманием жанровой специфики эпистолярного романа, влечет за собой и разные подходы к его анализу. 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 в своем диссертационном исследовании 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» [Рогинская 2002: 42], исключаящее, как правило, непосредственное присутствие автора в тексте. По мнению автора

диссертационного исследования, посвященного эпистолярному роману, 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. В отличие от Рогинской, названные исследователи 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.

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 жанровой структуры произведения, определяющем 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» [Шер 2007: 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» [Шер 2007: 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.

О. В. Третьякова также придает особое значение субъектной организации произведения, на которую падает основная «тяжесть» его жанровой конструкции. При этом, замечает исследовательница, 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» [Третьякова 2012 (дис.): 33].

Весьма существенным, с нашей точки зрения, является 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 [Третьякова 2012 (дис.): 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.

Модель эпистолярного романа как разновидности романа психологического, предложенная Е. Ю. Шер и уточненная О. В. Третьяковой, представляется нам наиболее продуктивной. На нее мы и будем опираться в своем дальнейшем исследовании.

Литература

Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. М. : INTRADA, 1999. 413 с.

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. 904 с.

Логунова Н. В. Русская эпистолярная проза XX - начала XXI веков : эволюция жанра и художественного дискурса : автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2011. 46 с.

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

Рогинская О. О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе : дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. 240 с.

Третьякова О. В. Феномен «роман в письмах» в русской литературе XVIII – первой трети XIX веков : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2012. 20 с.

Третьякова О. В. Феномен «роман в письмах» в русской литературе XVIII – первой трети XIX веков: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2012. 215 с.

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. 205 с.

© Хроликова В.А., 2015

Шестопалова Е. Д. (Екатеринбург, УрГПУ)

**«Княгиня Лиговская» М. Ю. Лермонтова в
литературоведении: проблемы изучения**

АННОТАЦИЯ: В статье рассматривается роман М.Ю. Лермонтова «Княгиня Лиговская» в его трактовке современным и классическим литературоведением, дается обзор широкого спектра работ, посвященных этому произведению.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: творчество М.Ю. Лермонтова, стилевое своеобразие его прозы, особенности повествования.

Shestopalova E. D.(Yekaterinburg, USPU)

“Ligovskaya duchess” by M.J. Lermontov in literature study: problems of research.

Key words: works by Lermontov, stylistic peculiarity, specific of narration

Появление «Героя нашего времени» - главного прозаического произведения М. Ю. Лермонтова - предваряет роман «Княгиня Лиговская», оставшийся незавершенным. Это произведение занимает особое место в творческой эволюции художника, поскольку в процессе работы над ним, по признанию многих исследователей, делаются его первые шаги на пути к реализму.

Как известно, Лермонтов начинает писать «Княгиню Лиговскую» в 1836 году. Но в 1837 году, написав девять глав, автор оставляет работу над романом. В 1838 году Лермонтов сообщает своему товарищу Святославу Афанасьевичу Раевскому, который записывал текст «Княгини Лиговской» под его диктовку: «Роман, который мы с тобою начали, затянулся и вряд ли кончится, ибо обстоятельства, которые составляли его основу, переменились, а я, знаешь, не могу в этом случае отступить от истины» [Лермонтов 1981: IV, 409].

Незавершенность произведения, сравнительно поздняя публикация (1882 год) объясняют тот факт, что мы не располагаем критическими отзывами о нем. Долгое время роман не попадал в поле зрения исследователей.

Одним из первых к подлинно научному изучению «Княгини Лиговской» обратился Б. М. Эйхенбаум в своей ранней работе 1924 года «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки». Исследователь первым поставил перед собой задачу вписать роман «Княгиня Лиговская» в историко-литературный контекст 30-х годов XIX века. Эйхенбаум характеризует эту эпоху как время, которое должно было «решить борьбу стиха с прозой»:

«Наступал период снижения поэтического стиля, падения высоких лирических жанров, победы прозы над стихом, романа над поэмой» [Эйхенбаум 1987: 144]. Иными словами, актуальной для эпохи 30-х годов оказывается проблема выработки стиля и, прежде всего, стиля прозы.

Вот почему одним из важнейших аспектов изучения «Княгини Лиговской» в работе Эйхенбаума становится ее стиль. По мнению исследователя, в романе «можно наблюдать сочетание разных повествовательных стилей»: «начало написано в стиле уже появившихся тогда “повестей о бедном чиновнике”, подготовивших “Шинель” Гоголя и первые повести Достоевского», а далее «появляется высокий лирический тон, напоминающий Марлинского». При этом, - уточняет Эйхенбаум, - «некоторые места романа производят впечатление пародии на этот самый высокий стиль» [Там же: 264, 265]. Так, помимо стилевого анализа «Княгини Лиговской» Эйхенбаумом будет положено начало последующему изучению незавершенного произведения Лермонтова еще в одном аспекте – а именно жанровом (о чем речь пойдет далее).

Проблема стиля «Княгини Лиговской» становится одной из важнейших для советского литературоведения. Очевидно, через анализ стиля «Княгини Лиговской» исследователи пытались не только составить представление о идейно-художественном своеобразии романа, но и понять причины его незавершенности.

Факт смешения разных стилей в «Княгине Лиговской» отмечает целый ряд исследователей. Так, В. В. Виноградов в своей работе «Стиль прозы Лермонтова», продолжая начатое Эйхенбаумом направление изучения «Княгини Лиговской», делает вывод о том, что в ней очевидны «смешение, сплав разнородных романтических тенденций с приемами психологического реализма» [Виноградов 1941: 542].

Об этом же, в то же самое время писал Б. В. Томашевский. Рассматривая причины охлаждения Лермонтова к замыслу романа, исследователь в статье «Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция» пишет: «... старый замысел был вытеснен новым, в другой рамке и в другом стиле», который он нашел при работе над «Княгиней

Лиговской». Это заставило Лермонтова «бросить этот роман, не удовлетворявший требованиям нового этапа» [Томашевский 1941: 494-495]. По мнению Томашевского, в процессе работы над «Княгиней Лиговской» шла выработка нового реалистического стиля: «В новом романе он не только отказывался от романтического стиля – он преодолевал романтический стиль и в смысле отношения к миру и виденья мира» [Там же: 488].

Е. Н. Михайлова в книге «Проза Лермонтова» также отмечает наличие разных стилевых тенденций в «Княгине Лиговской». Вместе с тем исследовательница считает, что Лермонтов таким образом «расширяет диапазон изобразительных средств, включая “низменные” и “прозаические”». «Эта художественно-стилевая тенденция», по мнению Михайловой, свидетельствует «об углублении социальной содержательности лермонтовского творчества» [Михайлова 1957: 164].

Обращаясь к проблеме стиля «Княгини Лиговской», А. В. Федоров в работе «Лермонтов и литература его времени» указывает на иронию и сарказм, которые часто выступают в авторских описаниях и оценках при характеристике света. Отметив, вслед за Эйхенбаумом, сближение «Княгини Лиговской» с гоголевской «Шинелью» – «повестью о бедном чиновнике» (в сюжетной линии, связанной с образом Красинского), исследователь полагает, что с гоголевской манерой повествования совпадает сам принцип лермонтовского изображения, проявившийся в «создании образа рассказчика с ярко выраженными обиходно речевыми приметам, иронизирующего над действующими лицами» [Федоров 1967: 201].

Проблема стиля в «Княгине Лиговской» - одна из ключевых и в работе Л. И. Вольперт «Лермонтов и литература Франции» (1-е издание – 2005 г.). Исследовательница, вслед за Федоровым, отмечает особую значимость иронии в романе, характеризуя ее как «интеллигентную, рассудочную», «скрытую, в которой нередко звучат элементы иронии саркастической» [Вольперт 2010: 163].

В связи с изучением стиля некоторые исследователи особо останавливаются на проблеме повествования в «Княгине Лиговской». Так, по мнению У. Р. Фохта, сформулированному в работе «Лермонтов. Логика творчества», в «Княгине Лиговской» была предпринята первая в творчестве Лермонтова попытка объективированного повествования. Автор, выдвигая на первый план героя, стремится оценить его «как явление объективной действительности, раскрываемое в его связях и отношениях» [Фохт 1975: 19].

По мнению же Г. М. Фридендера, автору «Княгине Лиговской», напротив, было сложно отделить себя от своего героя, а значит - раскрыть его объективно. Не всегда ясно, где мысли автора, а где мысли героя. «Именно в этом, - по мнению исследователя, - кроется одна из причин неудачи первого романа» [Фридендер 1965: 191].

Размышляя о характере повествования в «Княгине Лиговской», Всеволод Алексеевич Грехнёв в статье 1975 г. «О психологических принципах “Княгини Лиговской” М. Ю. Лермонтова» говорит о том, что повествователь занимает в «Княгине Лиговской» позицию «наблюдателя», со стороны смотрящего на происходящее. Это, замечает исследователь, «уже не подчеркнуто персональный рассказчик с четко очерченными границами видения. Но еще и не повествователь, растворивший свое видение изображаемого мира в объективной логике композиционных сцеплений, снявший всякую дистанцию между повествованием и его объектом». Поэтому, по мнению Грехнёва, в романе силен элемент авторской «индивидуальной экспрессии», «индивидуальной оценки» [Грехнёв 1975: 38].

Это же наблюдение находим в недавнем исследовании И. С. Юхновой («Проблема общения и поэтика диалога в прозе М. Ю. Лермонтова»), которая отмечает «богатство авторских интонаций» в «Княгине Лиговской»: «это и иронические пассажи, порой переходящие в сарказм, и объективные, бесстрастные зарисовки, сменяющиеся фрагментами, проникнутыми сочувствием, состраданием к персонажу» [Юхнова 2011: 30].

Как видим, исследователи единодушны в представлении о том, что в «Княгине Лиговской» обнаруживается смешение разных стилевых тенденций, связанных (и мы считаем необходимым это подчеркнуть) с разными принципами изображения - романтическими и формирующимися реалистическими. Соответственно в романе находят выражение разные «авторские интенции», что свидетельствует о том, что принципы объективированного, реалистического письма к моменту работы над романом ещё не сформировались окончательно в творчестве Лермонтова.

Другая проблема, привлекающая внимание исследователей, - ориентация Лермонтова при создании «Княгине Лиговской» на разные жанровые традиции, что подчеркивается, например, М. А. Белкиной в работе «“Светская повесть” 30-х годов и “Княгиня Лиговская” Лермонтова». Говоря о композиционной «нестройности» романа, Белкина причину этого видит в развитии в нем «сразу двух тем – темы бедного чиновника и темы Печорина», которые, по мнению исследовательницы, Лермонтову не удалось органически связать между собой. Эти две темы связаны с двумя жанровыми традициями – светской повести (Печорин) и повести о «бедном чиновнике» (Красинский), «антагонистичных», как считает Белкина, по отношению друг другу. Следствием этого становится «отсутствие художественной завершенности персонажей», прежде всего образа Печорина: «трудно было развить и показать сложный и сильный характер Печорина на бальном паркете, в обстановке пустого светского общества» [Белкина 1941: 547].

Частично соглашаясь с М.А. Белкиной, В. А. Мануйлов отмечает, что Лермонтов все же не столько следует за традицией светской повести, сколько полемизирует с ней. Несомненно, авторам светских повестей (В. Ф. Одоевскому, В. А. Соллогубу и др.) удалось разработать те приёмы раскрытия образа героя, которыми воспользуется Лермонтов в своем незавершенном романе для изображения переживаний современного человека, но он не пойдет по их стопам, утверждает Мануйлов. «Светские повествователи осуждали свет, одни с легкой иронией, другие с намеренным

дидактизмом. Однако не отрицали света, а призывали к его моральному исправлению. <...> Лермонтов светское общество рисует более сатирически» [Мануйлов 1964: 171-173].

Это позволяет Мануйлову сделать принципиально иной вывод: «Княгиня Лиговская», по его мнению, вписывается не в традицию светской повести, но в контекст «натуральной школы» (заметим от себя, только формирующейся в русской литературе). Об этом свидетельствует, считает ученый, «подчеркнуто деловая, сниженная реалистическая манера» в начале романа, особое «внимание к топографическим деталям Петербурга». На основании отмеченного, Мануйлов высказывает предположение о том, что в ходе дальнейшей работы над романом тема Красинского «должна была, видимо, приобрести большее значение» [См. там же: 176-184]. Иными словами, значимой для понимания «Княгини Лиговской» признается формирующаяся жанровая традиция повести о «бедном чиновнике», которая так широко будет представлена в литературе 30-х и особенно 40-х гг.

Авторы «Лермонтовской энциклопедии» - И. А. Кряжимская и Л. М. Аринштейн, подытоживая историю изучения «Княгини Лиговской», также акцентируют внимание на том, что в ней усматриваются черты поэтики, относящиеся к разным жанровым традициям: «В описании петербургского быта и общества Лермонтов следует отчасти поэтике повестей Гоголя и “физиологии” (при этом уточняется, что, «Лермонтов лишь отчасти предвосхищает художественную практику натуральной школы» - Е.Ш.), отчасти традиции “светской повести”» [Кряжимская, Аринштейн 1981: 226].

Из сказанного выше вытекает новая проблема, встающая перед исследователями: как соотносятся в художественной структуре романа два персонажа, которых исследователи отнесут к разным жанровым традициям - Печорин (светская повесть) и Красинский («повесть о бедном чиновнике» - хотя, на наш взгляд, столь прямолинейная закреплённость образа второго героя за указанной традицией, является спорной), кто из них должен был бы стать ведущим героем романа.

Б. Т. Удодов в своём фундаментальном исследовании «М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы», полагает, что в романе должны были получить «многогранную объективно-реалистическую обрисовку на широком социально-бытовом фоне» оба героя. И, тем не менее, принимая во внимание контекст лермонтовского творчества, очевидно, надо полагать, что именно Григорию Александровичу Печорину, которому предстоит стать главным героем следующего, на этот раз завершённого романа, автор готов был отдать свое предпочтение [Удодов 1973: 539].

И, наконец, укажем на еще один аспект решения проблемы незавершенности «Княгини Лиговской», связанный с характером творческой эволюции Лермонтова, отмеченный уже упомянутыми авторами «Лермонтовской энциклопедии» - И. А. Кряжимской и Л. М. Аринштейном: роман остался незавершенным потому, что «становление повествовательной техники» Лермонтова протекало «чрезвычайно интенсивно, потребность перехода к новой художественной системе возникала у Лермонтова прежде, чем он успевал исчерпать тот или иной сюжетный замысел» [Кряжимская, Аринштейн 1981: 225].

Итак, на основании рассмотренных нами научных трудов можно выделить следующие основные проблемы изучения незавершенного романа Лермонтова «Княгиня Лиговская»:

проблема стиля, которая, как мы полагаем, не может быть решена вне рассмотрения творческой эволюции Лермонтова, формирования его художественного метода;

связанный с проблемой стиля *вопрос о характере повествования*;

проблема жанровых традиций (светской повести и повести о «бедном чиновнике»), на которые опирается автор, приоритетности той или другой из них;

проблема героя-протагониста (кто из двух персонажей - Печорин или Красинский - должен был бы стать идейно-композиционным фокусом произведения), соотношенная с решением проблемы жанровой ориентации.

С нашей точки зрения, важнейшей является проблема *жанровой ориентации* автора «Княгини Лиговской», обуславливающая особенности как стиля и поэтики повествования, так и систему образов с центральным положением в ней того или иного героя. На этой проблеме, которую необходимо рассматривать в контексте творческой эволюции и динамики художественного метода Лермонтова, мы и намерены сосредоточить в дальнейшем наше внимание.

Литература

Белкина М. А. «Светская повесть» 30-х годов и «Княгиня Лиговская» Лермонтова // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы: Сб. первый. М. : Худож. литература, 1941. С. 516–551.

Виноградов В. В. Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43-44. М. Ю. Лермонтов. I. М. : Изд-во АН СССР, 1941. С. 517-628.

Вольперт Л. И. Лермонтов и литература Франции. Тарту : Интернет-публикация, 2010. 276 с.

Грехнёв В. А. О психологических принципах «Княгини Лиговской» М. Ю. Лермонтова // Русская литература. 1975. №1. С. 36-46.

Кряжимская И. А., Аринштейн Л. М. Княгиня Лиговская // Лермонтовская энциклопедия. М. : Сов. энциклопедия. 1981. С. 224-226.

Лермонтов М. Ю. Собр. соч. : в 4 т. 2 изд., испр. и доп. Л. : Наука, 1981. Т. 4.

Мануйлов В. А. Лермонтов в Петербурге. Л. : Лениздат, 1964. 340 с.

Михайлова Е. Н. Проза Лермонтова. М. : Худож. лит., 1957. 384 с.

Томашевский Б. В. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Литературное наследство. Т. 43-44. М. Ю. Лермонтов. I. М. : Изд-во АН СССР, 1941. С. 469-516.

Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж : Изд-во воронеж. ун-та, 1973. 702 с.

Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени. Л. : Худож. литература, 1967. 363 с.

Фохт У. Р. Лермонтов. Логика творчества. М. : Наука, 1975. 190 с.

Фридендер Г. М. Лермонтов и русская повествовательная проза // Русская литература. 1965. №1. С. 33-49.

Эйхенбаум Б. М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б. М. О литературе : Работы разных лет. М. : Сов. писатель, 1987. С. 140-286.

Юхнова И. С. Проблема общения и поэтика диалога в прозе М. Ю. Лермонтова. Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2011. 219 с.

© Шестопалова Е.Д., 2015